



HAL
open science

Silence, Parole, Ecriture, poétique de l'imaginaire dans l'oeuvre romanesque de Louis Guilloux

Christian Cavalli

► **To cite this version:**

Christian Cavalli. Silence, Parole, Ecriture, poétique de l'imaginaire dans l'oeuvre romanesque de Louis Guilloux. Sciences de l'information et de la communication. Université de Savoie, 2010. Français. NNT : 2010CHAML006 . tel-02104238

HAL Id: tel-02104238

<https://univ-rennes2.hal.science/tel-02104238>

Submitted on 19 Apr 2019

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 de Savoie

Laboratoire Langages, Littératures, Sociétés (LLS)

THESE

Silence, Parole, Ecriture, poétique de l'imaginaire dans l'œuvre romanesque de Louis Guilloux

Présentée et soutenue publiquement par

Christian Cavalli

Le 10 septembre 2010

Pour obtenir le grade de Docteur

de l'Université de Savoie

Discipline : **doctorat de poétique**

Directeur de thèse :

M. Claude Cavallero

Jury :

M. Claude **CAVALLERO**, maître de conférences, Université de Savoie.

M. Jean-Claude **LARRAT**, professeur, Université de Caen.

M. Jean-Pol **MADOU**, professeur, Université de Savoie.

Madame Michèle **TOURET**, professeur émérite, Université de Rennes 2.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma reconnaissance à M. Burgos, professeur émérite de l'Université de Savoie, dont *La poétique de l'imaginaire* a marqué durablement ma pensée. Avec beaucoup de diplomatie et de patience, il a favorisé mes premières années de recherche. Seul le retard pris par mon travail, conjugué à son départ à la retraite, ont empêché qu'il soit aujourd'hui mon directeur de thèse.

Ce travail n'aurait pas abouti sans M. Cavallero, qui a accepté de reprendre la direction de cette thèse, que des raisons professionnelles m'avaient contraint de suspendre. En peu de temps, il a su prendre la mesure de l'œuvre de Guilloux et évaluer avec précision et exigence l'orientation de mes travaux. Ses conseils avisés, sa disponibilité et sa bienveillance, ses encouragements ont été décisifs dans l'élaboration finale de mes recherches. Qu'il en soit ici vivement remercié.

Le long chemin qui m'a conduit jusqu'ici a été jalonné de rencontres importantes. Je souhaite remercier M. Yannick Pelletier, le premier grand initiateur à l'œuvre de Louis Guilloux, qui m'a fait confiance très tôt en me proposant une communication lors d'un colloque en 1994. Le sujet, qui m'était fortement suggéré, m'a mis sur la voie décisive de la parole et du silence.

Ma reconnaissance va également à mon professeur de l'Université Stendhal à Grenoble, M. Maurice Rieuneau qui, tout au long de mes années d'études, m'a ouvert les portes de la littérature romanesque du XX^e siècle. C'est lui qui m'a conseillé de travailler sur l'œuvre de Louis Guilloux, allant jusqu'à me prêter son propre exemplaire du *Jeu de patience*, introuvable à l'époque.

Enfin, durant toutes ces années de recherche, la Société des amis de Louis Guilloux m'a accompagné, en me proposant notamment une participation à un colloque qu'elle a organisé en 2005. Au rythme de son Bulletin, *Confrontations*, elle m'a permis de conserver un lien, lointain mais fervent, avec tous les amis de Louis Guilloux. Je remercie donc particulièrement Madame Le Chanu, présidente, ainsi que tous les membres actifs de l'association.

Je voudrais enfin remercier Madame Agnès Vareille. Son soutien, son affection et sa compréhension m'ont apporté le courage qui me manquait. Elle a pris le temps de relire ce travail dans ses moindres détails, avec l'esprit critique nécessaire. Ses suggestions de corrections ont été les bienvenues.

Enfin, plus largement, je voudrais dire ma reconnaissance à toutes celles et tous ceux, qui, de près ou de loin, ont eu à subir mon obstination à décortiquer l'œuvre de Louis Guilloux, alors que je sacrifiais parfois des relations plus immédiates et présentes. Ce travail n'aurait pas abouti sans leur compréhension.

*à Nabcotim,
mes enfants.*

Sommaire

INTRODUCTION	1
Le piège de l'idéologie.....	5
Les malentendus de la critique.....	13
Le véritable enjeu de l'œuvre.....	37
La poétique de l'imaginaire de Louis Guilloux	53
PARTIE I : LE SILENCE	75
Le silence d'accord.....	81
Le silence de refus	143
Le mode narratif du silence.....	191
PARTIE II : LA PAROLE	251
Les formes du dialogue dans le premier roman	255
Le passage du pôle "se taire" au pôle "parler"	265
Axiologie de la parole dans <i>Le Sang noir</i>	271
Babinot, la parole de propagande.....	287
Nabucet , la parole manipulatrice.....	305
La parole familiale	331
La parole des pauvres	383
Ecrire la parole dans le récit	409
Conclusion sur l'écriture de la parole	449
Partie III : L'ÉCRITURE	451
L'invasion de l'écriture dans <i>Le Jeu de patience</i>	453
La découverte de l'écriture pure	485
Germer et globaliser : la voie de « l'écriture pleine ».....	505
L'intimité retrouvée : Coco perdu.....	535
Conclusion sur le pôle « écriture ».....	559
CONCLUSION	563
ANNEXES	573
BIBLIOGRAPHIE	585
TABLE DES MATIÈRES	593

INTRODUCTION

« Le romancier n'est pas un Dieu. Il ne crée pas son univers,
il ne l'invente pas, il le *découvre*. »

Louis Guilloux, *Notes sur le roman*

L'œuvre de Louis Guilloux reste méconnue du grand public, absente des rayons de librairie et peu étudiée dans les lycées. Cette relative indifférence s'explique par de multiples facteurs. Le premier d'entre eux semble lié à la nature même de cette œuvre d'apparence peu homogène¹ et inégale dans la notoriété des titres². La personnalité discrète de son auteur a peut-être également contribué à retarder sa diffusion auprès du grand public. A côté de contemporains tels que Malraux ou Aragon, et même de Gide, de Mauriac ou de Giono, Louis Guilloux n'a pas sauté aux yeux des critiques. De plus, il ne s'est pas lancé ouvertement dans les débats qui ont agité les milieux littéraires tout au long du siècle au sujet de la nature du roman ; il n'a donc pas contribué à asseoir sa notoriété. Force est de constater que son œuvre a davantage bénéficié d'articles de

¹ Sylvie Golvet dans *Louis Guilloux, l'ambition d'un romancier, De La Maison du peuple au Sang noir*, s'est penchée sur l'hétérogénéité de cette œuvre : « La diversité de son œuvre étonne. Pour la période antérieure à 1936, ses publications puisent à des veines d'inspiration multiples, selon un ordre dont on ne décèle pas la logique. Il existe une filiation de *La Maison du peuple* (1927) à *Compagnons* (1931) puis *Angéline* (1934). Ces livres appartiennent au domaine de l'autobiographie familiale, même si les choix de langage du dernier texte peuvent intriguer. Mais entre ces publications paraissent des textes qui témoignent d'explorations diversifiées : un recueil de lettres de Pierre-Joseph Proudhon, probable travail alimentaire réalisé avec Daniel Halévy bien que le choix de Proudhon ne puisse être anodin, une fiction aux accents russes, *Dossier confidentiel* (1930), puis un roman psychologique, *Hyménée* (1932), et un recueil de lettres adressées à un journaliste qui n'est pas désigné : *Le Lecteur écrit* (1932). Mais pourquoi revenir ensuite à une création telle que *Angéline* quand *Hyménée*, entièrement prépublié dans *La N. R. F.*, lui ouvre l'entrée chez Gallimard, si telle est son ambition ? Et comment expliquer le saut qualitatif entre *Angéline* et *Le Sang noir*, publié seulement un an après ? » p.25.

² Sur les rayons des librairies, on trouve aisément *Le Sang noir* ou *Le Pain des rêves*, parfois *La Maison du peuple* ou *Le Jeu de patience* et jamais *Angéline*, *Hyménée* ou *Les Batailles perdues*.

sympathie que d'authentiques analyses littéraires³. Néanmoins, depuis une vingtaine d'années, grâce notamment aux efforts conjugués d'universitaires et de la Société des Amis de Louis Guilloux, cette œuvre sort du populisme⁴, voire du régionalisme où certains l'avaient enfermée, elle reste un territoire à explorer et à faire connaître sous des jours nouveaux.

En effet, les romans de Louis Guilloux ont souffert et souffrent encore d'un certain nombre de préjugés ou d'évaluations qui nuisent à la prise en compte de leur singularité. On méconnaît encore beaucoup l'originalité de leur écriture et de la création romanesque dont elle témoigne. Si beaucoup de lecteurs et de critiques, voire d'auteurs, reconnaissent à l'auteur la qualité de « romancier né »⁵ et si certains de ses romans, en particulier *Le Sang noir*, sont considérés comme des œuvres de référence dans l'histoire du roman au XX^e siècle, la quête personnelle qui crée l'ensemble de l'œuvre n'est pas encore dégagée.

³ On sait cependant que Gide, Aragon, Camus et bien entendu Malraux ont très tôt reconnu en lui un des leurs.

⁴ Michèle Touret a souligné la méfiance de Louis Guilloux à l'égard de ce mouvement littéraire. « Louis Guilloux et Jean Paulhan : un débat esthétique », dans *Louis Guilloux écrivain*.

⁵ Nous employons ici l'expression d'Henri Godard, *Louis Guilloux, romancier de la condition humaine*, p.14.

Le piège de l'idéologie

Louis Guilloux a publié de 1927 à 1979. Plus que pour d'autres écrivains, il semble que le discours critique à l'égard des romans de Louis Guilloux ait été marqué par l'idéologie, au sens où l'entend Miche Serres : « Ce qu'on nomme idéologie n'est jamais qu'un discours qui dessine une place où se place celui qui tient à tenir ce discours⁶. » Il paraît curieux qu'on ne relève guère de contribution conséquente⁷ au fil de ces 52 années durant lesquelles Louis Guilloux a publié. Seuls des articles d'amis et d'écrivains mettent en valeur la profonde originalité de l'œuvre : Malraux dès 1932 et surtout en 1935, puis Camus en 1948⁸. Les rares études prennent la forme d'articles de presse orientés davantage par les préoccupations qui fondaient la vision du monde et de la littérature de leurs auteurs que par une étude attentive des romans évoqués. Ces critiques littéraires, la plupart journalistes, ont reconnu et salué dans l'œuvre ce qu'ils aimaient voir et s'en sont servi de confirmation à la légitimité de leur discours ; ils n'ont pas toujours su observer l'apport singulier de chacun des romans de Louis Guilloux, se contentant le plus souvent de souligner leur valeur de témoignage.

Néanmoins, il faut définitivement admettre la valeur de témoignage de cette œuvre afin de pouvoir la dépasser. Une œuvre vit avec son temps, et c'est particulièrement vrai de celle de Louis Guilloux. Elle intègre en elle beaucoup d'éléments de la réalité qui lui servent de substrat. Il serait vain de nier qu'elle ne soit pas marquée par l'histoire et l'idéologie de l'époque qui préside à son écriture. Louis Guilloux est né dans un milieu populaire et son père, cordonnier, a milité dans les syndicats d'artisans. Il a pu aisément observer le monde « des petites gens » au moment même où ces mouvements de gauche se ramifiaient et se structuraient. Les historiens peuvent donc trouver dans certains des romans de Louis Guilloux des témoignages sur les classes populaires de la première moitié du XX^e siècle. Ainsi, par exemple, le thème de « l'étranger », personnage si présent dans l'œuvre de Louis Guilloux, n'a pas disparu, mais ses formes ont changé ainsi que la perception qui en découle. Dans le

⁶ Michel Serres, *Hermès III, La Traduction*, 202. – cité par Philippe Hamon, *Texte et idéologie*.

⁷ Le premier recueil de contributions date de 1982 : il s'agit de *Plein Chant*, n° 11-12. Un colloque a eu lieu à Cerisy en 1986. Notons aussi que ces premières interventions furent essentiellement placées sous l'angle d'une étude idéologique de l'œuvre.

⁸ Malraux, *En marge d'Hyménée*, *Europe*, juin 1932, et *Le sens de la mort*, *Marianne*, 20 novembre 1935, repris dans *Plein Chant*, et Camus, *Le romancier de la douleur*, revue *Europe*, janvier 1948.

premier roman, le père du narrateur est « étranger » dans sa ville natale, encerclé dans la vieille ville par la bourgeoisie installée dans la ville neuve des boulevards. Avec la guerre civile en Espagne, les Espagnols incarnent le rôle du « déraciné » dans plusieurs romans. Enfin, dans le dernier roman, *Coco perdu. Essai de voix*, c'est un arabe, « un sidi », qui reprend le rôle. Autre temps, autre figure, même si ce motif retient toujours l'attention de l'auteur. Rarement une œuvre n'aura autant révélé l'Histoire à travers la description de la vie des humbles et des sans gloires. A travers différents récits, témoignages, chroniques de sa ville natale, Louis Guilloux a dressé une fresque incomparable de la vie de province depuis la fin du XIX^e jusqu'aux années 80. Il est donc indéniable que cette œuvre a su renouveler ses thèmes et ses formes en épousant de près la réalité historique de son temps.

Cependant un ensemble de préjugés a fait que l'analyse critique de cette œuvre, bien que fervente, s'est développée autour de malentendus. Ceux-ci se sont plus ou moins succédé sans que soient exclus des chevauchements et des retours en arrière. Ces discours orientés et partiels se sont poursuivis au fil de la publication des quatorze romans. Enfin, si cette œuvre est restée au second plan, c'est que son auteur a toujours été plus que prudent avec « l'air du temps » et les modes littéraires. Sa discrétion personnelle, que tous ses contemporains ont soulignée, explique sans doute qu'il ne se soit guère mis en avant sur la scène publique ou dans la presse.

Le climat d'extrême tension qui régnait dans les milieux intellectuels à partir de la crise de 1929 est bien connu. A un certain optimisme partagé de l'après-guerre a succédé un clivage marqué qui s'organise autour de l'attitude à avoir face au fascisme. Tous les historiens soulignent la nécessité pour les artistes de cette période, en particulier pour les écrivains, de prendre position, ce qui entraîne « l'affrontement des intellectuels⁹ ». Il est difficile en effet pour un écrivain de cette époque de ne pas être récupéré par un camp ou par un autre. Benoît Denis affirme ainsi que l'écrivain est enrôlé malgré lui dans le combat idéologique :

« En France, les années vingt et trente voient le retour massif des préoccupations politiques en littérature. L'ensemble du personnel littéraire, à

⁹ Benoît Denis, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, p.228.

des degrés et dans un certain sens certes très divers, semble alors « convoqué » par le débat social et politique [...]. »¹⁰

Dès la publication de son premier roman, Louis Guilloux passe pour un « romancier du peuple ». C'est ainsi que Yves Loisel, le biographe de Louis Guilloux, note :

« Responsabilité, amour : pour Guilloux, il n'y a pas à sortir de là. D'où son inquiétude en cette année 1931 : et s'il était mal compris ? Si *Compagnons*, venant après *La Maison du peuple*, n'était considéré que comme un roman décrivant le prolétariat ? Ne va-t-on pas croire qu'il exploite là un filon ? Il sent que le malentendu le guette. Certains lui reprochent déjà d'écrire des livres à caractère politique, de vouloir monter une classe contre l'autre». ¹¹

Et Yves Loisel de rapporter que Louis Guilloux ira même jusqu'à répondre aux félicitations de Romain Rolland au sujet de son premier roman :

« Qu'il est difficile de se faire entendre, et de rester dans le chaos d'aujourd'hui. Malgré tout, je ne veux, je ne puis, me dire d'un parti ou d'une école. Et l'on voudrait que je me dise un écrivain prolétarien¹². Mais les hommes que j'ai voulu peindre ne sont pas d'abord prolétaires. Ils sont avant tout des hommes [...]»¹³.

Christian Bougeard a étudié cet engagement réservé : après avoir souligné la violence du combat qui oppose les deux grandes idéologies du fascisme et du communisme où s'illustrent des grands noms de la littérature (Gide, Malraux, Aragon, Eluard, dans le camp de gauche, par exemple), l'historien note :

« Dans ces enjeux, Louis Guilloux n'apparaît pas sur le devant de la scène. Mais il prend part, modestement parfois, à ces combats des années 1930 aux années 1950 qui marquent son œuvre, sans doute plus pour défendre des

¹⁰ *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Editions du Seuil, collection Points, 2000, p.28.

¹¹ Yves Loisel, *Louis Guilloux, biographie*, p.97.

¹² Sylvie Golvet, *Louis Guilloux, l'ambition d'un romancier, De La Maison du peuple au Sang noir*, 235-236 souligne nettement que « Louis Guilloux refuse par courrier les propositions d'adhésion aux écoles littéraires qui lui sont faites. À Léon Lemonnier, il affirme que le mot Populisme « [l]'inquiète », qu'il est d'ailleurs « trop vague » et il ne donne pas suite. Quelques années plus tard, il lui écrit explicitement qu'il « ne veu[t] appartenir à aucun » parti, n'étant « pas un homme de groupe (...) [et] pas non plus un homme d'école ». À Henry Poulaille qui promeut le mouvement prolétarien, il explique « qu'en principe, [il est] opposé à toute école, à toute définition (...) et (...) veu[t] surtout éviter (...) de [se] ranger dans un parti ou dans un clan ». En résumé, il « veu[t] garder [sa] liberté tout entière » et « n'adhérer à aucun programme », mais est « tout prêt à donner [son] nom et [sa] copie à [sa] revue ». Il ne veut y paraître qu'« en tant que littéraire. »

¹³ Texte cité par Yves Loisel, tiré du *Supplément au bulletin de l'année 1983 de l'Association des amis du fonds Romain-Rolland*.

valeurs auxquelles il croit, comme la défense des humbles et la fraternité, que pour des raisons principalement politiques¹⁴. »

Louis Guilloux ne place pas en avant son engagement politique car ce qui compte pour lui, avant toute chose, est de réussir à émerger dans le champ littéraire de son temps :

« De par ses origines sociales, sa formation et ses réseaux de sociabilité dans le monde littéraire, Louis Guilloux se sent concerné par la vie de la cité et les enjeux de son temps à la fin des années 1920, mais on peut penser que la reconnaissance et la réussite littéraires comptent davantage que l'engagement, même si sa conception du monde et sa vision de la société ont été façonnés à la fois par les événements historiques (guerre de 14-18, Révolution russe) et par ses discussions avec Jean Grenier¹⁵. »

Avec le temps, et en parallèle avec son succès de romancier, Louis Guilloux va accentuer ses prises de position politique. C'est ainsi qu'à l'occasion de la parution du *Sang noir*, battu d'une voix au Goncourt, des écrivains de gauche vont se mobiliser en sa faveur sous le slogan « Pour la défense du roman français. Ce que signifie *Le Sang noir*. » Alain Bougeard affirme que « l'œuvre de Louis Guilloux devient objet de l'affrontement gauche-droite qui divise l'intelligentsia française, avec un soutien appuyé des écrivains communistes¹⁶. » En synthèse, Alain Bougeard peut conclure que « le parcours de l'homme Louis Guilloux, allergique à l'embrigadement partisan, mais toujours prêt à défendre les humbles et à condamner l'injustice, est plus qu'honorable¹⁷. » Cette étude permet de comprendre pourquoi Louis Guilloux n'a pas beaucoup correspondu exactement aux attentes du milieu intellectuel de gauche, ni de ses lecteurs ; il n'a pas, par exemple, développé un discours qui aurait transformé son attachement aux milieux populaires¹⁸ en un engagement politique militant.

¹⁴ Christian Bougeard, *Les parcours et les engagements des Louis Guilloux*, p. 32, dans *Louis Guilloux écrivain*.

¹⁵ *ibid.* p.35.

¹⁶ *ibid.* p. 39.

¹⁷ *ibid.* p. 44.

¹⁸ Sylvie Golvet a récemment étudié la réception de l'œuvre dans sa thèse *Louis Guilloux, l'ambition du romancier, de la Maison du peuple au Sang Noir*. A partir de l'étude du fonds documentaire ouvert aux chercheurs, elle a pu définir « les difficultés du métier d'écrivain : exigences éditoriales, participation indispensable à des réseaux d'amis, apprentissage progressif des techniques d'écriture, nécessité de s'exprimer dans les débats du moment, danger d'être enfermé dans une image de romancier du peuple. Louis Guilloux explore des voies originales de création et propose une réflexion toujours stimulante sur la psychologie humaine, les rapports de l'individu et de la société, la culture. La lecture de ses œuvres gagne à être éclairée par la connaissance croisée des contraintes du métier et des enjeux littéraires et idéologiques de l'entre-deux-guerres. »

Louis Guilloux est parfaitement représentatif d'un groupe non négligeable d'écrivains qui sont tentés de rester « indépendants », malgré leur inclination vers les idées de gauche et leur conviction antifasciste. Benoît Denis définit ainsi cette position :

« Face aux certitudes idéologiques massivement affirmées par la littérature communiste, il n'est pas nécessairement facile de pratiquer un engagement littéraire « libre », c'est à dire indépendant d'une doctrine constituée ou d'un appareil de parti. Cette position médiane entre littérature militante et littérature « dégagée » est pourtant parmi les plus importantes dans les années d'entre-deux-guerres¹⁹. »

« Etre libre » n'est pas aisé lorsque l'on ne naît pas dans le sérail des milieux intellectuels, de gauche ou de droite, nourris de la culture et des codes propres à une intelligentsia parisienne. On n'échappe que difficilement à sa classe d'origine ; Jean-Charles Ambroise l'a nettement montré à propos de Louis Guilloux. Refusant d'accréditer l'image du romancier témoin, il préfère souligner le traumatisme, et même la névrose sociale, qu'entraîne pour un artiste une élévation d'un milieu populaire vers un milieu artistique, forcément pétri de culture dite « bourgeoise » :

« On invoque souvent, à propos de Louis Guilloux, la figure du « témoin » ayant su livrer une image vraie de la classe qui l'a vu naître et concilier dignement appartenance au peuple et réussite littéraire. Cette mythologie quelque peu convenue de « l'écrivain du peuple » resté « fidèle à ses origines », occulte le plus souvent certains phénomènes que les sociologues connaissent bien. Elle tend en particulier à minimiser la dimension potentiellement traumatique de tout trajet social ascendant d'une certaine ampleur. »²⁰

S'appuyant sur des travaux de sociologie récents qui décrivent ces phénomènes d'ascension sociale²¹, Jean-Charles Ambroise montre que l'auteur a ressenti une

¹⁹ Benoît Denis décrit ainsi ces écrivains : « De ce point de vue, pour paraphraser Jules Romains, leur engagement fut vraiment celui des « hommes de bonne volonté » : ils étaient profondément antifascistes, partisans d'un progressisme de large conciliation et du juste milieu, attachés à la défense des valeurs démocratiques et républicaines attaquées de toutes parts. Ils n'étaient pas de grands théoriciens politiques, leurs positions idéologiques manquaient parfois de netteté, mais ils étaient toujours disponibles, suivaient avec attention, l'actualité et intervenaient de façon répétée et constante dans le débats qu'elle suscitait. Il y avait chez eux une réelle générosité qui les amenait à vouloir écrire pour le plus grand nombre, dans le désir secret d'associer les classes populaires au développement de la culture, projet dont Jean Guéhenno s'était fait le porte-parole dans *Caliban parle* (1928). » *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, p. 247-248-249.

²⁰ Jean-Charles Ambroise, *Une trajectoire politique*, in *Louis Guilloux écrivain*, Voir aussi du même auteur, *Une lecture politique de Louis Guilloux*, mémoire de DEA d'études politiques.

²¹ Richard Hoggart, *La culture du pauvre* et Vincent De Gaulejac, *La névrose de classe*.

certaine culpabilité²² par rapport à son milieu d'origine :

« Première trace de culpabilité à l'égard d'un parcours scolaire qui l'éloigne de son milieu d'origine, Guilloux renonce à sa bourse en classe de seconde pour tenter de gagner sa vie par lui-même²³. »

« Provincial timide », dépourvu de diplôme universitaire et « écrivain désargenté », Louis Guilloux a peu d'atouts pour s'affirmer franchement dans les milieux parisiens. Néanmoins, en obtenant une quasi-consécration en 1935 avec la parution du *Sang noir*, il effectue un beau parcours, qui résulte de choix stratégiques habiles :

« Dans ce contexte, Guilloux sait faire des choix décisifs. Il se défie tout d'abord du rôle d'écrivain prolétarien – payant à court terme, coûteux à long terme – que le très iconoclaste Poulaille essaie de lui faire jouer. »²⁴

Louis Guilloux va davantage se rapprocher de l'AEAR, l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires, fondée par le PCF, animée principalement par Vaillant-Couturier²⁵, tout comme d'autres écrivains ayant des origines modestes (Dabit et Guéhenno, par exemple).

Ainsi face au poids des approches idéologiques qui orientaient les commentaires sur ses romans, et surtout face aux tentatives pour le cataloguer comme romancier

²² De son côté, Sylvie Golvet a pu mettre en évidence le décalage ressenti par Louis Guilloux avec son milieu d'origine : « Le père désapprouve tout ce qui ressemble à de l'embourgeoisement et à la promotion d'un individu qui devient privilégié. Mais plus largement, sa désapprobation met Louis Guilloux en porte-à-faux avec tout son groupe d'origine : famille, anciens camarades d'école, amis du père, voisinage... Sa situation devient très pénible. A la rentrée scolaire 1915-1916, il renonce à sa bourse, et devient surveillant d'internat pour continuer le lycée. Il tente de concilier pression familiale et volonté de s'inscrire dans la voie intellectuelle. Il ne veut pas être un privilégié, mais persiste dans ses goûts littéraires et ses fréquentations amicales. [...] Le futur écrivain intériorise la pression paternelle, parce qu'il renonce à sa bourse et travaille pour payer ses études. Mais il la contourne par le choix, d'abord subi puis délibéré, de prendre place dans le monde intellectuel. Quand il abandonne le lycée et ne peut subvenir à ses besoins, il se réfugie chez les Robert afin d'y préparer le baccalauréat. Mais comme il préfère l'écriture de textes littéraires, il échoue à l'examen. Il ne fait donc pas les efforts nécessaires pour bénéficier de ses choix en terme de diplôme. L'intériorisation des valeurs paternelles toucherait ce qui donne les moyens d'une promotion professionnelle (diplômes, affiliation complète à l'institution scolaire, statut de non-travailleur), mais pas les velléités d'écrire et les fréquentations hors du monde social de son origine, et, quand il quitte sa famille, il n'a pas les diplômes pour être potentiellement à égalité avec les écrivains de son époque ni avec ses amis. Il n'a ni métier manuel ni métier intellectuel. » *Louis Guilloux, l'ambition d'un romancier...*, p.66-67.

²³ *ibid.* p.53.

²⁴ *ibid.* p.54.

²⁵ Sur ce point voir Christian Bougeard, *Les parcours et les engagements des Louis Guilloux*, dans *Louis Guilloux écrivain*, p.37.

« populiste », Louis Guilloux s'est efforcé d'échapper aux filets de l'idéologie qui tentaient de le récupérer et, en définitive, qui ne reconnaissait jamais son œuvre comme une authentique création littéraire, nourrie tout autant de la réalité de son époque que de son univers personnel. Sylvet Golvet a donc bien fait de souligner qu'« à l'égard des militantismes politiques de parti, la position de Guilloux est donc bien arrêtée et sa méthode sera celle du retrait²⁶. » Ces différentes approches critiques, aussi orientées qu'elles fussent, ont eu au moins le mérite de fournir des analyses, variées et suggestives, enrichies au fil du temps, puisque, en évoluant, l'œuvre a sans cesse déjoué le piège de ces interprétations partielles et partiales.

²⁶ Sylvie Golvet, Louis Guilloux, *L'ambition d'un romancier...*, p.186.

Les malentendus de la critique

Une critique de sympathie

Le premier malentendu est apparu dès la publication de *La Maison du peuple* car Louis Guilloux fut aussitôt étiqueté comme romancier « populiste », voire « régionaliste ». Cette vision restrictive voyait surtout dans ce premier roman, mais ce fut le cas aussi pour les suivants, la description de la misère et l'évocation de la vie de petits artisans dans une petite ville de province. Dans cette perspective, l'écrivain Louis Guilloux n'était qu'un digne descendant des romanciers naturalistes ou un épigone des romanciers « populistes » dont Eugène Dabit fut le plus illustre représentant, avec Lemonnier qui fut le théoricien de ce mouvement²⁷. Cette approche saluait surtout la capacité de Louis Guilloux à mettre en œuvre, avec une grande habileté, des thèmes « populaires » déjà répertoriés. Les critiques louaient ce que tout lecteur connaissait déjà. C'est ainsi qu'Edouard Prigent, professeur à Saint Briec, a pu écrire :

« Ce qui compte dans l'œuvre de Louis Guilloux, écrivain breton, c'est moins la région qu'une ville, sa ville, Saint Briec.
L'intérêt est de voir s'organiser à partir d'elle et souvent en fonction d'elle une œuvre aux dimensions désormais universelles²⁸ ».

Ce critique, ami de l'auteur, identifie tellement l'œuvre à la vie de son auteur qu'il va jusqu'à assimiler les éléments biographiques à ceux de ses personnages :

« L'enfant va au lycée, il en connaît les misères, cette impression terrible de porte-à-faux, voire de trahison, à laquelle s'exposent tous ceux qui de la rue du Tonneau²⁹ entrent dans l'univers de la culture et des « messieurs Nabucet³⁰ ».

Il est saisissant de remarquer à quel point la fiction a contaminé l'approche critique puisque cette analyse attribuée à Louis Guilloux ce qui appartient au personnage de Loïc dans *Le Pain des rêves* et dans *Le Jeu de patience*, ainsi que dans *Le Sang noir*. Aucune analyse approfondie de l'œuvre ne peut se satisfaire d'une telle approche qui se révèle totalement tautologique, car la vie de l'auteur justifierait l'œuvre qui, à son tour, ne

²⁷ Article cité par Sylvie Golvet, *Louis Guilloux, L'ambition d'un romancier...*, p.138. De son côté, Henry Poulaille, tente également de placer le premier roman de Louis Guilloux dans son mouvement.

²⁸ Edouard Prigent, *Louis Guilloux*, p.11.

²⁹ En réalité, cette rue se nomme rue de Gouët. Le critique, lui aussi natif de Saint Briec, parlant de la vie de Louis Guilloux préfère utiliser les noms de la fiction...

³⁰ Edouard Prigent, *Louis Guilloux*, p.8.

serait que le reflet de la vie de l'auteur. En réalité, l'enracinement de l'œuvre de Louis Guilloux dans une réalité locale ne faisant aucun doute, la seule question qui vaille est donc de savoir pourquoi et comment certains éléments de la réalité, plutôt que d'autres, ont été aimantés par l'œuvre. Comment se fait-il par exemple que le thème de la trahison s'exprime tout au long de l'œuvre par la nécessité qu'éprouvent plusieurs personnages de subir ou d'assumer une parole mensongère ? Comment se fait-il également que l'enfance misérable de Louis Guilloux, « ce gamin de la rue du Tonneau », la rue évoquée par Edouard Prigent, se traduise par une fascination pour les personnages de marginaux³¹ ?

En fait, les souvenirs de l'enfance sont convoqués par la fiction, et non l'inverse : les romans de Louis Guilloux n'obéissent pas simplement à une posture autobiographique. C'est là précisément l'impasse de cette critique de connivence, condamnée elle aussi, à reconnaître dans l'œuvre la réalité qu'elle connaît déjà. L'idée centrale de ce premier critique de l'œuvre, Edouard Prigent, est que la réalité décrite par l'auteur, à partir de son enracinement dans la petite ville de province, fournit les clés pour comprendre l'ensemble du monde³² : l'œuvre apporterait ainsi une grille de lecture universelle à partir d'une réalité locale, qu'il conviendrait de posséder pour connaître la raison ultime de telle scène ou de tel personnage :

« Continuellement en effet, le romancier dépasse cette réalité locale pour se lier à l'universel à partir d'elle. Il nous donne ce faisant, une méthode pour comprendre le monde et participer à sa vie sans quitter la ville et la région mêmes où nous avons choisi ou bien avons été contraints de rester vivre³³. »

Une telle introduction à l'œuvre de Louis Guilloux conduit à ne l'examiner que de l'extérieur. En effet, cette étude se résume à la propédeutique d'une vision humaniste du

³¹ Chaque roman en apporte son lot ; et même quand l'action quitte les rues de la petite ville de province, on trouve à Paris et à Venise ces mêmes marginaux.

³² Grâce à l'exploration minutieuse du fonds Louis Guilloux déposée à la bibliothèque municipale de Saint Brieuc, Sylvie Golvet peut confirmer cette réception de l'œuvre comme un véritable témoignage. Elle s'appuie entre autres sur un article de Jacques Lecarme qu'elle cite et commente : « La Maison du peuple est lu comme un « très précieux témoignage (...) certainement très véridique », au point qu'il y a hésitation sur le genre : « Roman ? Pas tout à fait (...) Essai ? Oui, en ceci que c'est le tableau cursif de la naissance du socialisme dans une ville. ». Le critique se décide pour des « Souvenirs d'enfance, plutôt », et conclut au « témoignage ». Le témoignage véridique n'est pas opposé à la qualité littéraire. Au contraire, il parle de personnages « peints très savamment », et il ne doute pas que la réalité soit aussi simple que la transmet le texte. » Sylvie Golvet, Louis Guilloux, *L'ambition d'un romancier...*, p.135.

³³ Edouard Prigent, *Louis Guilloux*, p.21.

monde :

« Formons en tout cas le souhait que grâce à Louis Guilloux, grâce à une lecture attentive et souvent reprise de son œuvre nous apprenions à mieux connaître notre ville et ses alentours, à les mieux juger, à en mieux déceler la richesse historique et humaine, à en mieux apprécier aussi les lignes de vie et les perspectives de changement³⁴. »

Cette critique de sympathie, si elle permet de percevoir le lien entre les textes et la réalité et favorise ainsi une découverte touristique originale de Saint-Brieuc³⁵, ne propose cependant aucune entrée dans la singularité créatrice de l'œuvre. En revanche, la constance et la fidélité de cette critique de sympathie en révèle le pouvoir de fascination, y compris sur des lecteurs professionnels et chevronnés, souvent journalistes. La confusion qui s'établit entre la réalité et la fiction est un bel hommage rendu à l'auteur qui a su créer une œuvre dont la force première est de faire croire en son monde. C'est évidemment le fondement de toute fiction, mais dans l'art romanesque du XX^e siècle qui a vu se développer la suspicion à l'égard de la fiction, c'est aussi un défi souvent réussi par Louis Guilloux. La réalité fictive des lieux et des personnages reste sans doute le premier atout de cette œuvre qui sait proposer au lecteur un cadre historique et géographique, et plus globalement un ensemble de références qui lui permettent aisément de se projeter dans la fiction. La perspective réaliste, au sens où le réel semble s'assimiler au référent, est manifeste.

Cependant, pas plus qu'une image poétique, une œuvre romanesque ne peut être analysée dans son seul rapport à la réalité. Cette approche ne peut suffire à rendre compte de l'œuvre dans sa singularité. La réalité sert de support, de point d'appui, de prétexte. Les éléments narratifs sont des forces dynamiques qui tissent un texte, loin ou au-delà du réel représenté. Interpréter *La Maison du peuple* comme un récit-témoignage³⁶ constitue une erreur fondamentale qui empêche de voir que la réalité du roman est une réalité fabriquée, qui ne vaut que par le pouvoir de cristallisation de l'imagination de l'auteur, et par son retentissement sur le lecteur.

³⁴ Edouard Prigent, *Louis Guilloux*, p. 36.

³⁵ Yannick Pelletier propose une topographie de la ville de Saint-Brieuc en mettant en rapport l'œuvre et la réalité. *Des ténèbres à l'Espoir, Essai sur l'oeuvre de Louis Guilloux*.

³⁶ Pourtant, si l'on croit le travail minutieux de Sylvie Golvet sur les documents d'époque, c'est ainsi que cette œuvre fut perçue par tous les critiques quelles que soient leur obédience (populiste, prolétarien, extrême-droite, catholiques, etc.) *Louis Guilloux, L'ambition d'un romancier*.... Voir en particulier les pages 134 et suiv.

« Romancier du peuple »

Le deuxième malentendu est né, lui aussi, dès le premier roman, et va poursuivre son auteur, au moins jusqu'à la publication des *Batailles perdues* en 1956. Davantage idéologique que le précédent, ce malentendu fait passer l'auteur de simple témoin à celui de militant. Il consiste à voir en Louis Guilloux un auteur engagé, de gauche, qui défend la cause des ouvriers, et plus largement du « prolétariat ». Enrôlé un peu malgré lui du côté des « compagnons de route » du communisme, et plus généralement de la gauche, Louis Guilloux n'aurait écrit son œuvre que pour défendre cette classe sociale et dénoncer la bourgeoisie oppressive. Certes, bien des aspects de cette œuvre, pris isolément, en dehors d'une vision globale de sa création romanesque, expliquent ce lourd malentendu. Dans ce cas, bien des écrivains des années 1930 doivent être considérés comme des militants, car l'engagement de l'écrivain est un trait de la littérature de cette époque. Dans cette période de montée des idéologies, et des dangers de l'Histoire, les écrivains, peu ou prou, ont été mobilisés par les camps opposés : de Gide à Aragon, de Drieu à Céline, les romanciers ont été lus à travers le prisme de leur engagement politique.

Si l'on en croit Jean-Louis Jacob, Louis Guilloux aurait été le romancier du Front Populaire. Selon lui « il est indéniable, en effet que l'œuvre de Louis Guilloux, d'*Angéline* et de *La Maison du peuple* aux *Batailles perdues*, constitue une contribution fondamentale à l'histoire de la Gauche française – histoire qui fut intensément et parfois douloureusement vécue par l'auteur³⁷. » Cette œuvre la décrirait, tout au long du siècle, dans ses différentes facettes, en particulier en mettant au jour ses contradictions. Elle serait aussi une œuvre de dénonciation de « l'Immonde » né de l'oppression que la société capitaliste répandrait sur la terre entière. Tout ne serait que mensonge et que confusion, en raison même de la situation socio-politique de l'entre-deux-guerres. Le critique, une fois qu'il a asséné ces présupposés, s'attache à montrer dans l'œuvre la vérité de cet immonde à travers le comportement des personnages. C'est ainsi, par exemple, que le docteur Rébal, un personnage de *La Maison du peuple*, en vient à incarner « le fascisme en germe » :

« En dépit de son arrivisme, de ses origines, de son mode de vie bourgeois, peut-être, à ses débuts, le docteur Rébal a-t-il eu des convictions, une vue du

³⁷ Jean-Louis Jacob, *Louis Guilloux, romancier du peuple*, p.37

monde qui l'ont situé à gauche. Rares sont ceux qui, en tout et constamment, savent être fourbes ou pervers³⁸. »

Mais il convient de remarquer que ce personnage est analysé comme une personne : sa vie de « personnage de papier » se poursuit dans la réalité et, ce qui est plus grave, dans l'esprit du critique. Et il en est ainsi de toute l'œuvre de Louis Guilloux qui prend à ses yeux une dimension de témoignage et d'exemplarité qui la hisse au niveau du réel, et même davantage, car elle permet d'analyser ce réel dont elle fait partie. On retrouve donc avec Jean-Louis Jacob, à un niveau décalé, la même approche que la critique de sympathie pratiquée par Edouard Prigent. L'œuvre n'est souvent considérée que comme un reflet d'une réalité qui lui est extérieure.

Dans *Louis Guilloux, romancier du peuple* Jean-Louis Jacob débute son analyse en situant l'œuvre par rapport au naturalisme, aux romanciers russes et aux romanciers américains tels que Dos Passos et Faulkner, et surtout par rapport à Joyce. Ce parti pris initial d'analyse des formes romanesques de cette œuvre, en référence au domaine de la littérature étrangère, semble novateur et porteur de promesses. Mais cette approche comparative est cependant vite délaissée tant l'attrait et l'illusion de vie des personnages sont prégnants. Il faut cependant porter au crédit de Jean-Louis Jacob d'avoir fait preuve de remarquables intuitions : par exemple le rapprochement du *Jeu de patience* avec le simultanésisme de Dos Passos est très suggestif. Il a été également sensible à l'idée de contradiction et de confrontation qui habite cette œuvre, même s'il la réduit à l'affrontement idéologique :

« L'homme, et particulièrement l'intellectuel de gauche, est à la fois animé par une volonté d'action et inhibé par une conscience de la violence et de l'injustice des moyens. Au cours des réunions, des congrès, les idées, les philosophies, les conceptions du monde se heurtent ; le besoin de confrontation paralyse l'action³⁹. »

Il a aussi établi des constats utiles, au risque de contredire sa propre thèse, comme celui de l'indépendance de Louis Guilloux à l'égard de toute école littéraire :

« Cette étonnante diversité des modes d'écritures qui caractérise l'œuvre de Louis Guilloux ne procède à aucun moment de l'adhésion de l'auteur à une école, ou de l'adaptation de principes dégagés par des théoriciens. "J'ai fait ce

³⁸ *Op.cit.*, p. 113.

³⁹ *Op. cit*, p. 25.

que j'avais à faire du mieux que j'ai pu, a-t-il dit, sans trop m'interroger sur les moyens. Et c'est la recherche elle-même qui les fait découvrir⁴⁰. » »

Mais le critique va manquer sa cible. Sur le point de situer cette œuvre dans une perspective d'histoire des formes romanesques et surtout sur le point de la faire apparaître comme une recherche d'écriture qui tire ses moyens de son invention elle-même, ce critique a délaissé cet angle d'analyse initial pour se laisser happer par la force d'incarnation des personnages. Une fois de plus, il faut faire le constat que l'illusion de réalité qu'offre l'œuvre de Louis Guilloux, exerce un pouvoir d'attraction si puissant que les critiques ont tendance à confondre la fiction avec la réalité, ce qui masque la manière dont cette fiction se rend si crédible.

De nombreux lecteurs voient dans certains personnages des contemporains et les considèrent parfois comme des personnes ayant vécu les mêmes événements qu'eux. Ces personnages dont l'illusion de vie est si forte qu'elle les autorise, en sortant de la fiction, à entrer dans la réalité de leurs lecteurs, sont des hommes de gauche dans une époque d'affrontement idéologique fort. Il est évident que les positions politiques personnelles de l'auteur, malgré sa prudence et sa discrétion, ont pu renforcer cette perception. Mais une lecture moins émotive et univoque, et qui s'appuie davantage sur l'ensemble de l'œuvre, lève aussitôt ce malentendu. Comme le souligne Henri Godard, la moitié des œuvres ne peut être rapportée à une cause politique. Peu à peu, au fil de l'avancement du siècle, le mouvement de récupération idéologique de son œuvre diminue. Ce retrait du discours politique au sujet de l'œuvre doit beaucoup au désengagement personnel de Louis Guilloux de l'affrontement idéologique, ainsi qu'à la forme même de ses grands romans du milieu de son œuvre⁴¹. Certes l'histoire de

⁴⁰ Jean-Louis Jacob, *Louis Guilloux, romancier du peuple*, p.16.

⁴¹ Sylvie Golvet, appuyant sa démonstration sur des sources extrêmement précises et solides soutient que *Dossier confidentiel*, et en particulier le personnage de Raymond, expriment totalement la pensée de Louis Guilloux à l'égard des idéologies. Elle écrit en effet : « L'itinéraire de Raymond est un apprentissage du non-engagement, qui se construit progressivement, grâce à sa pratique du retrait critique. Il constate alors le détournement du message initial par ceux qui se réclament d'un exemple fondateur. En posture d'observateur, trouvant peu à peu les moyens de disqualifier la légitimité morale de ceux qui veulent l'engager, il se libère de la pression extérieure. Il désapprouve le monde, sans entrer dans une bataille argumentée contre lui. Son refus d'adhérer se traduit par le même mutisme distant que celui de Laurent, dans la cour du lycée. Il s'applique aux représentants de l'Église qui détournent le message biblique, et finalement aux militants révolutionnaires qui prétendent contester la société entière en s'appuyant sur un exemple qu'ils déforment au gré de leurs caprices. » Sylvie Golvet, *Louis Guilloux, l'ambition d'un romancier...*, p.194.

l'entre-deux-guerres et la deuxième guerre mondiale y sont plus que présentes. Mais le montage kaléidoscopique des épisodes, dans *Le Jeu de patience* et *Les Batailles perdues*, a découragé ces récupérateurs et les a même détournés. La composition littéraire, très élaborée, rend difficile l'utilisation de ces œuvres comme témoignage. De plus, la Gauche y apparaît confuse et même négative. Aujourd'hui que le temps apporte un recul suffisant, une lecture politique de cette œuvre reste sans doute possible à condition cependant, comme cela a été maintes fois le cas, de ne pas la réduire à une analyse sociologique des mentalités⁴².

Cette tentative de récupération de son œuvre par les mouvements de gauche a peut-être détourné l'attention des lecteurs vers un aspect sociologique, somme toute peu original de son œuvre, au détriment de la création romanesque. Certes, son premier succès littéraire avait largement contribué à accréditer sa réputation de « romancier de gauche », mais Louis Guilloux était conscient depuis ce premier roman qu'un malentendu s'était installé entre une partie de ses lecteurs et la nature véritable de sa création⁴³. Une question sans doute cruciale pour lui fut d'imaginer comment il pouvait aller à l'encontre de ce courant de sympathie du public de gauche, tout en préservant la faveur dont tout écrivain débutant a besoin⁴⁴. Comment réfuter ce compagnonnage encombrant alors que beaucoup de ses idées personnelles se tournaient tout de même vers ce courant idéologique⁴⁵ ? Un indice du malaise qu'il ressentait est sa réaction à la

⁴² Louis Guilloux a souligné : « Si j'avais écrit des livres, disons politiques, j'aurais su d'avance ce que je voulais dire. C'est sans intérêt. Il faut que ce soit une aventure, n'est-ce pas, une recherche avec le risque que l'aventure et que la recherche implique. Sinon je ne vois pas le mouvement intérieur qui pourrait nous pousser à écrire. » *Plein-Chant* 11-12, p.16.

⁴³ « Les articles publiés sur La Maison du peuple m'ont (...) souvent, bien amusé. Je tiens pour de véritables « avances » les articles publiés dans *Clarté* et *L'Humanité*, d'une part, et d'autre part, *L'Action française*. Il faudrait donc que je serve ! Je suis décidé à n'en rien faire ». Louis Guilloux à Daniel Halévy, [début octobre 1927], fonds Halévy, B. N. F. Richelieu. Lettre citée par Sylvie Golvet, p.186.

⁴⁴ Sylvie Golvet montre que la figure de Raymond, dans le deuxième roman publié, *Dossier Confidentiel*, manifeste le refus de Louis Guilloux de se laisser « embrigader » : « Louis Guilloux construit donc un personnage-narrateur qui signifie que la ferme volonté de ne pas se laisser embrigader peut être dangereuse. Elle ne doit pas faire commettre l'erreur de s'isoler. Il saura donc prendre conseil et tâchera de ne pas perdre de vue l'essentiel : l'amour. » Sylvie Golvet, *Louis Guilloux, l'ambition d'un romancier...*, p.195.

⁴⁵ Le Bulletin 6 de la Société des Amis de Louis Guilloux « *Confrontations* » contient un article de Jean Charles Amboise qui éclaire les rapports de Louis Guilloux avec Henri Poulaille dans les années 30 et 32. Il montre l'attitude de Louis Guilloux, soucieux de ne pas « appartenir » à un mouvement ou une école, préférant, malgré ses sympathies politiques, sa liberté de pensée et surtout de création. Il publie à la même époque un article dans la revue *Europe* où il affirme : « Que nous importent nos expériences personnelles, que nous importent nos classes ? Ayons,

remarque pertinente de Maurice Schlumberger qui lui avait consacré un article intitulé « Misérabilisme ». Henri Godard analyse cet épisode de la vie de l'auteur⁴⁶ ainsi que sa manière d'accepter une autre réflexion de Bernard Groethuysen : « C'est très bien, n'est ce pas, quand on a lu ça, on a envie d'être pauvre ». Selon Henri Godard, Louis Guilloux aurait été frappé par cette remarque parce qu'elle posait la question de savoir comment un roman peut, à la fois, dénoncer une société qui crée les conditions de la pauvreté et affirmer la grandeur et la dignité de ces pauvres. Cette question semble aujourd'hui dépassée car on sait que la pauvreté n'entre pas en contradiction avec la dignité, et Louis Guilloux a grandement contribué à manifester la grandeur des pauvres. Mais dans le contexte idéologique de lutte des classes de l'entre-deux-guerres puis de la Libération, créer un univers de fiction dans lequel les pauvres semblaient finalement plus heureux que les « bourgeois », faisait réagir nombre de ceux qui voulaient changer la société en s'appuyant sur son injustice et en particulier sur le sort inhumain réservé aux pauvres. En somme, sur ce point Louis Guilloux semblait tomber sous le coup de cette critique politique qu'Alain Robbe-Grillet formulera à sa manière. En effet, il faisait le procès de la « tragédie », qui pour lui est un avatar de l'humanisme dont le but n'est que de proposer une illusion de communion entre l'homme et les choses :

« Partout où il y a une distance, une séparation, un dédoublement, un clivage, il y a une possibilité de les ressentir comme souffrance, puis d'élever cette souffrance à la hauteur d'une sublime nécessité. [...] Il n'est plus question de rechercher quelque remède à notre malheur, du moment qu'elle [la malédiction] vise à nous le faire aimer⁴⁷. »

S'il est vrai que cette analyse convient à une grande partie de l'œuvre de Louis Guilloux, on ne peut que constater aussi que les derniers romans témoignent de la volonté d'échapper à cette notion d'accord ou même de communion entre l'homme et la réalité. En somme, l'œuvre de Louis Guilloux manifesterait au long cours ce que

une bonne fois le courage de nous délivrer de ce pesant fatras de ces pesants mensonges. [...] On exige de nous que nous soyons fidèles. Je demande, au contraire, qu'on soit *infidèles*. Cette fidélité à nos classes, qui est pour nous une tentation, est notre plus dangereux écueil. L'idée même d'une telle fidélité contredit à tout ce que nous voulons être. Il faut un certain courage pour y renoncer, et la hardiesse de se choisir. *Car pour nous, être fidèles, c'est là précisément trahir.* »

⁴⁶ Henri Godard, *Louis Guilloux, romancier de la condition humaine*, p.216.

⁴⁷ Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, p.54 -55.

⁴⁷ Il est intéressant de noter que Camus soulignait cette idée à propos de l'œuvre de Louis Guilloux et que précisément Robbe-Grillet dénonce en analysant « l'étrangeté » de Meursault dans *L'Étranger*. Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, p.56 -57.

Robbe-Grillet appelle de ses vœux. Cependant, la « distance intérieure » qu'il dénonce reste bien dans l'œuvre de Louis Guilloux son apport le plus personnel et le plus émouvant⁴⁸.

On peut penser que Louis Guilloux était très conscient qu'un écrivain fait œuvre d'illusionniste et que le propre d'un roman est de proposer au lecteur un monde fictif qui parle à ses émotions. Il savait pertinemment que la vérité de ses romans n'était pas dans la pauvreté (ses conditions, ses conséquences) mais dans le fait que tout ce monde de misère auquel il donnait vie était la condition nécessaire du déploiement de son écriture romanesque. La grandeur de ces pauvres contribuait en quelque sorte à créer une illusion nécessaire à sa création, véritable utopie d'une autre manière de vivre, de la même façon que le mythe du retour à la nature était nécessaire à l'écriture des premiers romans de Giono. Pour Louis Guilloux, compte tenu de l'évolution des formes romanesques de l'après-guerre, et surtout de sa propre vision du monde à l'époque, des personnages, pauvres mais dignes, dotés de vie intérieure, étaient nécessaires à sa création romanesque. Sans cet univers de misère, Louis Guilloux ne pouvait écrire de fiction. Avec la publication du *Pain des rêves*, ce malaise ne fera que s'accroître. Henri Godard fait remarquer que Louis Guilloux sera contraint de faire réapparaître Loïc⁴⁹, le narrateur du roman, dans *Le Jeu de patience*, et d'évoquer son suicide après avoir écrit un récit de son enfance intitulé *Récit de la Fange*, roman qui aurait été publié par sa compagne désargentée. En faisant fictivement mourir le narrateur de son roman précédent, Louis Guilloux aurait voulu tirer un trait sur l'idée que l'on peut obtenir de la beauté avec de la misère. C'est pourquoi, après qu'il a obtenu le prix Populiste pour *Le Pain des rêves*, Louis Guilloux veut absolument tordre le cou à sa réputation d'écrivain qui idéaliserait la pauvreté⁵⁰. Et il le fait au moment même où le développement de son œuvre atteint avec *Le Jeu de patience* un tel degré qu'elle le met en dehors de cette

⁴⁸ « Louis Guilloux, qui fait un travail important pour mettre à jour les contradictions humaines, aidé dans sa prise de conscience par sa connaissance de Freud, se trouve lui-même placé en contradiction avec le lectorat qui pouvait le soutenir. Fondre ses conceptions dans la trame du roman lui permet de dire ce qu'il pense sans que cela apparaisse explicitement. Il joue sur la caricature, l'ironie, les sous-entendus pour se concilier la bienveillance du lecteur. Il désamorce ainsi les réactions négatives que par son langage clair, Freud essayiste provoque violemment. Louis Guilloux les décrit ainsi dans le prière d'insérer de son roman (*Le Sang noir*, Le Club français du livre, p.499). Sylvie Golvet, Louis Guilloux, *L'ambition d'un romancier...*, p.386.

⁴⁹ C'est Henri Godard qui le souligne et l'analyse longuement, *Louis Guilloux, romancier de la condition humaine*, p.262 et suiv.

⁵⁰ Selon Henri Godard, *Les Batailles perdues* apportent encore des éclaircissements à cette problématique, p. 301 et suiv.

problématique. Cette somme romanesque prouve assez que l'invention de formes narratives constitue désormais sa manière de se situer dans les idéologies ambiantes et que son message ne peut être détaché de l'écriture.

Une autre situation éclaire le malentendu sur lequel s'élaborent les relations entre l'intelligentsia de gauche et Louis Guilloux. En 1935, on espérait pour Louis Guilloux le Prix Goncourt mais il fut attribué à Joseph Peyré. Lors du meeting de soutien à l'auteur du *Sang noir*, les proches de Louis Guilloux organisèrent où un débat public qui réunit entre autres Aragon, Dorgelès, Malraux, Nizan, Cassou. Parmi cet aréopage d'écrivains de gauche, dans une situation où l'on attendait de lui qu'il défende le message de révolte quelque peu libertaire de son héros, et aussi qu'il attaque cette bourgeoisie qui lui avait refusé le prix au profit d'un écrivain « conforme », Louis Guilloux, après quelques phrases convenues sur la révolution, énonce nettement les idées qui éclairent son art romanesque. Et dans des termes qui l'éloignent beaucoup des attentes de l'idéologie de gauche :

« Quand Dickens suit un personnage dans la rue, c'est peut-être pour le pittoresque de ce personnage, pour son costume, pour un tic, parce que Dickens est un grand peintre. Mais avant tout, c'est parce que ce personnage déclenche en lui une série d'images propres à nourrir son obsession. [...]

Le romancier est un obsédé. Son art consiste à traduire son obsession en images. C'est probablement pour cela qu'il écrit. »⁵¹

Comment davantage soumettre la réalité au travail de l'artiste ? Si la réalité joue le rôle de substrat, l'écriture se nourrit des pulsions de l'auteur. Et nous le verrons, chez Louis Guilloux, ses « images » se mettent en mouvement par des personnages qui sont les vecteurs d'un univers imaginaire dont les paroles et les silences constituent les clés. Louis Guilloux fonde désormais sa création, de manière très consciente, sur un processus autonome qui répond à une problématique personnelle qu'on ne saurait réduire à « une idéologie de gauche⁵² ». Ce qu'il sentait obscurément est devenu

⁵¹ Louis Guilloux, *Notes sur le roman*, texte publié dans Europe en 1936 et réédité par cette même revue en mars 1999.

⁵² Le roman, même dans le cas limite du roman à thèses, ne saurait délivrer une signification qu'il suffirait au lecteur de repérer. L'œuvre n'est ni un réservoir d'idées, ni un réservoir d'actions : elle se construit par son écriture, sans chemin préalable, ou alors ce chemin n'est que l'illusion qui masque le vrai processus créatif, car la matière romanesque n'est pas forcément, ou pas seulement, le fruit d'une intention maîtrisée ni même maîtrisable par l'auteur. On ne peut donc pas affirmer que l'œuvre contient un message idéologique fort et repérable. Mais on ne peut pas non plus nier la portée sociologique, idéologique, ou politique d'un roman.

explicite. Désormais, fort du succès retentissant du *Sang noir*, il peut affirmer davantage son souci d'art.

« Conteur breton » et « nouveau romancier ? »

Le troisième malentendu tient justement aux prétendues qualités innées du « conteur ». En constatant la capacité de Louis Guilloux à raconter de courtes histoires très structurées et dont la chute est surprenante, souvent mystérieuse, la critique a fait de lui un écrivain breton descendant d'une authentique tradition de conteur à la veillée. Jongleur de mots et d'imaginaires, l'auteur, par son seul récit oral, fascine son auditoire en ne dédaignant pas d'ouvrir son récit au charme d'un fantastique celtique. Louis Guilloux est indéniablement un conteur, et il a composé de nombreux contes, mais aussi des nouvelles, en partie rassemblés et publiés désormais en un recueil intitulé *Vingt ans ou ma bel âge*. Il possède les capacités d'invention de ces improvisateurs, et il maîtrise l'art du texte bref dont il « farcira » ses grands romans, au point qu'ils ne seront, d'une certaine manière, qu'un ajustement extrêmement savant de courts récits. Cette capacité à écrire des histoires courtes, souvent fortement marquées par une énonciation proche de l'oralité, nourrit l'œuvre de part en part. Les récits les plus longs intégreront de nombreuses séquences narratives, courtes et autonomes. Mais il est avant tout un romancier, auteur de quatorze romans, pour qui la puissance d'incarnation et de transmutation de valeurs au travers de la création de personnages oriente la technique narrative et surtout l'écriture.

On aurait pu penser que l'avènement de l'approche critique structuraliste fût favorable aux développements des études sur cette œuvre dont l'art de la narration a toujours été souligné. Mais il n'en a rien été. Louis Guilloux semble être tombé dans un oubli relatif de la critique⁵³, depuis la publication du *Jeu de patience* jusque peu avant

⁵³ Cette absence d'études critiques peut peut-être s'expliquer. En effet pendant une vingtaine d'années, son œuvre aurait subi un certain rejet dont la cause pourrait être double. D'une part, beaucoup d'approches linguistiques et structurales se sont détournées d'une œuvre dont la thématique socio-politique leur semblait trop lourde et difficile à évacuer dans la perspective de leurs analyses formelles. D'autre part, la complexité des réseaux narratifs mis en place dans *Le Jeu de patience* et la subtilité de la narration dans *La confrontation* ou dans *Coco perdu. Essai de voix* a aussi contribué à décourager des structuralistes dont les outils d'analyse sont plus adaptés à des structures simples et archétypales. En effet, on ne peut réduire un roman de Louis Guilloux à un schéma d'inspiration structuraliste, ni enfermer ses intrigues dans la logique des « possibles narratifs », ni même décrire ses personnages comme des « actants ». C'est pourquoi

sa mort. Les dernières années de sa vie semblent l'avoir replacé quelque peu sous le feu des projecteurs⁵⁴.

Pourtant, dans la mouvance du structuralisme, en mettant en évidence les recherches formelles de ses romans, on a souvent rapproché certains romans de Louis Guilloux des recherches du Nouveau Roman⁵⁵. *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute a paru en 1948 et *Les Gommages* d'Alain Robbe-Grillet en 1953, tandis que *Le Jeu de patience* ou *La Confrontation* sont respectivement de 1948 et 1955. Le rappel de ces dates met en évidence que l'émergence d'œuvres qui se rattachent au Nouveau Roman est exactement contemporaine d'œuvres de Louis Guilloux qui conduisent à une interrogation sur la construction romanesque en explorant de nouvelles possibilités narratives. Sur certains points, Louis Guilloux semble même devancer le Nouveau Roman, notamment dans le jeu de montage, voire de collage, de séquences narratives.

Cependant, malgré cette proximité de recherches, un fossé sépare Louis Guilloux de ces romanciers, au demeurant très divers. Contrairement à Nathalie Sarraute, Michel Butor ou Alain Robbe-Grillet, Louis Guilloux n'a pas véritablement pris part à une réflexion théorique publique sur la création romanesque. Il y était hostile et il prétendait même, paradoxe étonnant pour un romancier, que tout cela l'ennuyait. Les seules réflexions sur « l'art du roman » que nous ayons de lui proviennent de quelques participations à des débats, ou bien sont tirées de remarques éparpillées dans ses carnets. Michèle Touret a dégagé néanmoins combien ses échanges avec Paulhan, notamment autour de l'essai de ce dernier *Les Fleurs de Tarbes*, ont été l'occasion dans des notes non publiées à ce jour et dans des lettres, d'une réflexion approfondie sur l'écriture romanesque⁵⁶. Mais Louis Guilloux n'a pas élaboré de théorie romanesque d'ensemble qui expliquerait ou justifierait son œuvre, ou inversement dont son œuvre serait l'illustration. Par ailleurs, la réputation de romancier du peuple et donc, d'une certaine manière, l'étiquette de romancier « réaliste », dont on sait qu'elle sert de repoussoir aux théoriciens du Nouveau Roman, a éloigné de lui tous les écrivains et critiques qui s'intéressaient justement à la modernité littéraire. Une fois de plus, l'œuvre

cette méthode d'analyse a peu apporté alors même qu'elle aurait pu mettre enfin sur la voie d'une lecture véritable de l'œuvre fondée sur la prise en compte de ses formes narratives.

⁵⁴ Passage à « Apostrophe », émission de Bernard Pivot, INA 1978, (disponible en DVD).

⁵⁵ Une thèse récente insiste sur ce point et donne plusieurs références qui font le même constat. Zareth-Motekhassess Mojgan, *Mauvaise fleur de rhétorique*,....

⁵⁶ Michèle Touret, *Colloque de Cerisy*, 2010, publication à venir.

de Louis Guilloux n'a pu être perçue pour elle-même. On ne peut que s'étonner que des œuvres comme *Le Jeu de patience* ou *Parpagnacco ou la Conjuraton*, ou même *La Confrontation*, n'aient pas été davantage repérées par les zéloteurs de ces nouvelles recherches car ils auraient pu sans doute percevoir dans ces romans des réalisations réussies de ce qu'ils louaient tant ailleurs. Sans doute Louis Guilloux a-t-il été lu, mais malheureusement, il ne fut guère analysé ; par là même son lectorat s'est peu élargi.

Mais l'obstacle le plus grand qui s'élevait entre ces romanciers et Louis Guilloux était la question du statut du personnage. Louis Guilloux, quelle que fût l'évolution de ses choix de composition romanesque, n'a jamais totalement renoncé à créer des personnages, même si ceux-ci, comme dans son dernier roman *Coco perdu. Essai de voix*, se réduisaient à une voix. Or les recherches du Nouveau Roman⁵⁷ avaient lancé un véritable oukase contre le personnage dans la fiction⁵⁸. En réalité, une approche nuancée montrerait que le narrateur de *La Modification* ou bien encore que celui de *L'Emploi du temps* est assez proche de celui du *Jeu de patience* ou de *Parpagnacco ou la Conjuraton*. En effet « la désagrégation de l'intrigue », qui selon Robbe-Grillet ne constitue plus depuis longtemps « l'armature du récit », est à l'œuvre dans les romans de Louis Guilloux. Les analyses de Robbe-Grillet, dégagées de leur formulation parfois un peu provocatrice, trouvent dans certains aspects des romans de Louis Guilloux, surtout à partir du *Sang noir*, des applications convaincantes. La succession des romans depuis *La Maison du peuple* jusqu'à *Coco perdu. Essai de voix* illustre parfaitement l'idée de Robbe-Grillet selon laquelle « chaque romancier, chaque roman doit inventer sa propre forme. Aucune recette ne peut remplacer cette réflexion continue. Le livre crée pour lui seul ses propres règles. Encore le mouvement de l'écriture doit-il souvent conduire à les mettre en péril, en échec peut-être, et à les faire éclater⁵⁹. » De roman en roman, Louis Guilloux cherche une forme nouvelle, venue de sa problématique d'écriture personnelle. C'est d'ailleurs ce qui fait croire, du moins aux lecteurs un peu trop pressés, à la profonde hétérogénéité de l'œuvre.

⁵⁷ « Le Nouveau Roman n'est pas une théorie, c'est une recherche. » Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, p.27.

⁵⁸ « En fait, les créateurs de personnages, au sens traditionnel, ne réussissent plus à nous proposer que des fantoches auxquels eux-mêmes ont cessé de croire. Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu. » Alain Robbe-Grillet, *ibid.* p.28.

⁵⁹ Alain Robbe-Grillet, *ibid.* p.11.

Par ailleurs, si le personnage en tant que tel ne disparaît pas, le héros en tant que tel n'y a pas de place. La société humaine de cette œuvre est composée de personnages, fragiles, faibles, dérisoires et même cruels, mais terriblement humains. Cette donnée correspond parfaitement au refus du Nouveau Roman : « Le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros⁶⁰. » L'œuvre de Louis Guilloux impose rarement des vérités, elle se tient toujours dans une incertitude sur les causes et les conséquences des actes de ses personnages, elle n'impose nulle thèse assénée, nulle vision unifiée. On pourrait sur ce point reprendre pour Louis Guilloux la même formule que Robbe-Grillet emploie à propos de Beckett : « En somme ce n'est pas l'anecdote qui fait défaut, c'est seulement son caractère de certitude, sa tranquillité, son innocence⁶¹. »

Ainsi l'aspect théorique de la question du personnage semblait opposer Louis Guilloux aux ténors de la production romanesque des années 60. Les chapelles littéraires qu'il détestait tant procèdent davantage par relégation que par véritable observation. Il ne pouvait donc pas exprimer son point de vue sous peine que ses romans soient davantage exclus. Malgré son vif intérêt pour les recherches formelles (son œuvre le prouve assez) Louis Guilloux fut donc condamné, une fois de plus, à se taire sur son œuvre afin de ne pas amplifier les malentendus entre lui et son public⁶².

Il est donc curieux que le rapport de Louis Guilloux à la critique, et plus globalement à ses lecteurs, ait toujours reposé sur des malentendus qui l'ont empêché d'assumer pleinement son art en tant que tel. Pour cette raison au moins, il ne pouvait publier de textes théoriques sur sa conception du roman. Certes, selon ses propres

⁶⁰ *ibid.*, p.28.

⁶¹ *ibid.*, p.32.

⁶² Sylvie Golvet analyse longuement les rapports entre Louis Guilloux et différents milieux comme par exemple les milieux chrétiens ou les milieux socialistes. Elle en arrive à la conclusion que Louis Guilloux, en quête de foi, se trouve cependant, une fois de plus, en porte à faux avec « le cadre catholique traditionnel ». Il tente toujours de se dégager des cadres idéologiques dans lesquels, de tous bords, on voudrait l'insérer. Elle écrit : « La voie catholique explorée par Guilloux n'offre de ressources intéressantes ni vers une réflexion libre à partir des Évangiles pour contester les injustices sociales, ni pour l'écrivain à la recherche de débouchés économiques, ni pour l'artiste désireux d'apprendre le métier de romancier. Pour échapper aux pressions et décourager le prosélytisme, il pratique le silence et n'envoie pas les textes promis, aidé dans sa stratégie de retrait par son choix de résider en province. Avec *La Maison du peuple*, il s'est montré indépendant des partis politiques, tout en affirmant sa filiation avec les valeurs socialistes. Il se déclarait proche des socialistes d'avant 1914-18, mais non des communistes des années 1920, auxquels il reproche ne n'agir « que sur l'ordre de leur parti ». Sylvie Golvet, *Louis Guilloux, l'ambition d'un romancier...*, p. 184-185.

affirmations, seule la création l'intéressait, alors que les discours de chapelles littéraires lui répugnaient. Il est cependant évident qu'au-delà de cette posture d'artiste, posture parfaitement légitime, on peut voir se profiler un double malaise qui contraignit Louis Guilloux au silence. D'une part, Louis Guilloux fut souvent conduit à se taire sur son œuvre parce qu'il ne la reconnaissait pas dans le discours de ceux qui prétendaient la comprendre et la défendre. Il avait le sentiment qu'elle était vue, pour les besoins de la cause, à travers un miroir déformant, et qu'elle était appréciée pour ce qu'elle n'était pas vraiment. D'autre part, il dut aussi se contraindre au silence afin de ne pas contredire sur le plan du discours critique les théories du Nouveau Roman alors que, paradoxalement, l'écriture même de ses romans, à partir de la seconde guerre mondiale, aurait pu les illustrer, du moins en partie. Empêché de parler de ses romans, contraint au silence critique, Louis Guilloux n'a eu pour mode d'expression véritable que sa création romanesque. Aussi ne sera-t-il pas étonnant de découvrir dans tous ses romans, la figure d'un écrivain, en proie aux difficultés du monde, contraint à se réfugier dans le silence ou dans la sublimation par l'écriture. Curieusement, cette impossibilité de parler, cette obligation de se taire et de subir, cette recherche d'une parole silencieuse, celle de l'écriture, constitue le fondement de cette œuvre qui trouve une part importante de ses racines dans cette nécessité d'écrire le silence subi tout autant que la nécessité de décrire l'impossible parole. Une œuvre qui tente au fil des années de se frayer un chemin vers le silence salvateur de la création littéraire.

« Romancier de la condition humaine »

Paradoxalement, c'est un quatrième malentendu critique qui a permis à Louis Guilloux de s'assurer une réputation de romancier de premier plan. En effet, nombre d'analystes, jusqu'à une époque récente, ne se sont intéressés qu'au *Sang noir* et éventuellement à un ou deux autres romans (généralement *Le Pain des rêves* et *Le Jeu de patience*). Les autres œuvres ont souvent été qualifiées de « romans de jeunesse » ou même de « romans manqués ». On a parfois souligné le fait que Louis Guilloux perdait avec les derniers romans son inspiration initiale. Bref, il aurait été le romancier d'un seul chef d'œuvre. Du même coup, cette critique a focalisé son attention sur la richesse du *Sang noir* et a fait de ce roman de 1935 un des trois piliers des romans de son époque, au côté de *La Condition humaine* parue en 1933 et de *Voyage au bout de la nuit*, en 1934, ce que souligne Henri Godard : « Une même perspective prise sur l'homme réunit les romans de Céline, de Malraux et de Guilloux dans un dialogue à

trois qui est l'une des originalités du roman français du XX^e siècle⁶³. » La figure de Cripure a concentré toutes les critiques : toutes ont souligné l'impact de ce personnage sur le lecteur, au point qu'il est presque devenu, à la suite d'Emma Bovary en son temps, une personne dont on analyse le comportement, la philosophie, et plus généralement le rapport au monde. Cripure est devenu l'emblème d'une figure de l'intellectuel quelque peu libertaire dans un monde en proie aux idéologies qui écrasent l'individualisme.

Le mérite revient à Yannick Pelletier d'avoir proposé la première lecture globale de l'œuvre. Dans les années précédant la mort de l'auteur, il avait pu le rencontrer et recueillir le regard du romancier sur son œuvre. Il publia dès 1975 la première thèse⁶⁴ qui embrassait l'ensemble de l'œuvre connue alors. Natif de Saint-Brieuc, Yannick Pelletier a su montrer l'ancrage de l'ensemble de l'œuvre, à quelques rares exceptions près, dans la réalité de la ville, dans sa topographie, dans son histoire, et dans ses habitants. Grâce à ce travail d'une extrême précision, le lecteur peut prendre conscience de la manière dont la dimension mythique trouve sa source dans une réalité sociale et géographique un terreau culturel fécond. Louis Guilloux y a trouvé la matière de sa création, si riche à ses yeux qu'il l'a peu renouvelée, puisant de roman en roman toujours aux mêmes sources. Mais Yannick Pelletier montre également d'emblée à quel point cette réalité n'est qu'un point d'appui nécessaire au développement du mythe personnel de l'auteur :

« Saint-Brieuc est le cadre dans lequel s'inscrit la destinée de la plupart des personnages de Louis Guilloux. Mais la ville n'est pas que cela. Il existe un dépassement du thème, qui conduit au symbole.

Utiliser le Saint-Brieuc réel comportait un risque : celui de n'écrire qu'une œuvre régionale, pittoresque. Mais Louis Guilloux n'entendait pas se placer dans la lignée d'un Pierre Loti ou d'un Charles Le Goffic. Dès lors il opère une transfiguration du Saint-Brieuc réel qu'il décrit. Les deux symboles opposés que représente la cathédrale, d'une part, l'église Saint-Yves d'autre part, sont dus à l'imagination du romancier plus qu'à la réalité, quand bien même celle-ci y a sa part. »⁶⁵

Ce passage au plan symbolique amène Yannick Pelletier à interroger l'œuvre sur deux pistes complémentaires : d'une part celle de l'inconscient de l'auteur et d'autre part sur

⁶³ Henri Godard, *Louis Guilloux, romancier de la condition humaine*, p.21.

⁶⁴ Pelletier Yannick, *Thèmes et symboles dans l'œuvre romanesque de Louis Guilloux*, 1979. Le texte a été repris sous le titre *Des Ténébres à l'Espoir*, 1999.

⁶⁵ Yannick Pelletier, p.37.

la portée des symboles mis en œuvre. Au-delà de l'ensemble des thèmes constants et forts tout au long de l'œuvre (la ville, la condition humaine, l'amour, la mort, la mer et la lumière), cette thèse pressent l'importance du silence dans l'univers mental de l'auteur. Selon Yannick Pelletier, c'est dans la Cathédrale, qui est sans doute le point focal de l'œuvre, que se perçoit au mieux cette force du silence comme déclencheur d'écriture (c'est Yannick Pelletier qui cite) :

« Enfin la cathédrale apparaît comme un havre de silence, de paix, « comme le silence de la cathédrale était beau ! Je compris ce jour-là, qu'une église était avant tout silence... » Elle offre un recours contre le bruit qui est « le plus vieil ennemi des hommes » et l'empêche d'être⁶⁶. »

Yannick Pelletier diagnostique une maladie de l'être, comme une faille ontologique qui serait à la source de l'œuvre :

« C'est par cette faille que le sentiment du vide s'introduit dans la conscience et envahit l'esprit. [...] C'est dans *Les Batailles perdues* que Louis Guilloux explicite le mieux l'irruption de ce sentiment de vide dans la conscience prise alors d'un vertige existentiel si puissant qu'il a une répercussion sur le plan somatique⁶⁷. »

Ce sentiment de vide qui serait présent, de façon constante dans l'œuvre de Louis Guilloux, aurait pour origine un immense sentiment de culpabilité de l'auteur, sentiment construit à partir de multiples faits. C'est ainsi que Yannick Pelletier souligne que « de nombreux personnages sont hantés par le remords, la honte venue d'une faute [...]»⁶⁸. A l'aide d'un témoignage précis de Louis Guilloux, Yannick Pelletier peut confirmer que pour l'auteur « l'on écrit pour cacher », il rapporte aussi « qu'au cours de conversations l'auteur citait fréquemment cette phrase du frère du peintre [Van Gogh] à son frère Théo : « il y a quelque chose en moi, qu'est-ce que c'est⁶⁹ ? ».

Par une étude thématique qui porte sur l'ensemble de l'œuvre, et particulièrement sur les romans les moins lus et étudiés (ils ont longtemps été indisponibles en librairie), Yannick Pelletier ouvre la voie à une étude de l'œuvre qui, bien que s'appuyant sur le monde référentiel de l'auteur, tente de trouver, dans l'inconscient de l'auteur, la pulsion fondamentale qui l'a poussé à écrire. Ce serait un vaste sentiment de culpabilité, de vide intérieur, une sorte de porte à faux permanent. La

⁶⁶ Ibid., p.8.

⁶⁷ Ibid., p.9.

⁶⁸ Ibid., p.29.

⁶⁹ Ibid., p.119.

plupart de ses personnages sont habités de telles fissures et développent en eux des sentiments de culpabilité. Seuls havres de paix, et véritables alternatives à ces moments de torture existent des échappées dans le silence et dans la fraternité. Ainsi une lecture globale et bien documentée de l'œuvre, ainsi que l'échange personnel avec Louis Guilloux, ont permis à Yannick Pelletier d'ouvrir la voie à une critique analytique en posant trois points fondamentaux. En premier lieu, cette œuvre, plus que toute autre, en raison de son amplitude et de son hétérogénéité apparente, nécessite une approche globale. En second lieu, Yannick Pelletier a montré que le témoignage de Louis Guilloux sur la réalité sociale de sa ville et de son époque n'est que le point d'appui de sa quête personnelle, tout intérieure, où les forces de son inconscient cherchent à s'exprimer à travers la création romanesque. Enfin, cette première thèse, rédigée avant même la mort de Louis Guilloux, en une intuition remarquable, place d'emblée le silence au cœur de la problématique de l'œuvre. Cependant, curieusement, jusqu'à la célébration du centenaire de la naissance de l'auteur, les pistes ouvertes par Yannick Pelletier ont été peu exploitées.

Dans la période la plus récente, peu avant la célébration du centenaire de la naissance de l'auteur, et surtout à cette occasion⁷⁰, les critiques ont tenté de sortir cette œuvre de la place mineure qui lui était accordée jusque là, en raison même des préjugés qui l'ont cataloguée, et de proposer à son sujet un discours analytique dénué de préjugés. Dans l'ensemble, ces publications ont insisté sur « l'humanisme » de Louis Guilloux, lui donnant toute sa place parmi les romanciers des années 30 dont Malraux, Giono, Céline restent, entre autres, les figures emblématiques.

Nous devons à Henri Godard d'avoir replacé Louis Guilloux dans son époque et d'avoir su dégager la spécificité de « sa voix discrète ». En effet le reconnaître comme « romancier de la condition humaine »⁷¹ c'est définitivement le sortir du régionalisme et du populisme, et mettre fin à son catalogage en tant qu'écrivain du peuple et militant. En insistant sur « le sentiment existentiel de notre condition » ainsi que « sur le sentiment de ce qu'est et devrait être la place de l'individu dans la société », Henri Godard situe globalement l'approche de cette œuvre sur le plan du message, ou, si l'on

⁷⁰ Sur le plan éditorial, la célébration du centenaire a permis également la réédition d'un roman épuisé *Hyménée* ainsi que l'édition de contes et nouvelles dispersés dans différentes revues au fil des années *Vingt ans ou ma bel âge*, ainsi que de l'édition d'un roman inachevé publié jusque là en quatre livraisons, et devenu inaccessible *Labyrinthe*.

⁷¹ Henri Godard, *Louis Guilloux, romancier de la condition humaine*.

veut, sur celui du questionnement historique et métaphysique de Louis Guilloux, ce qui permet de le rapprocher de Malraux. Car si le critique note « l'art subtil et varié de Louis Guilloux de rendre la parole humaine et son infinie transmission », il subordonne néanmoins la recherche formelle du romancier au thème fondamental qui oriente, selon lui, l'ensemble de l'œuvre :

« L'unité la plus profonde de l'œuvre romanesque de Louis Guilloux est à chercher dans cette poursuite⁷² de toutes les formes que peut prendre cet appel à autrui, des plus quotidiennes aux plus particulières. »

Cette lecture offre le très grand mérite d'aborder l'œuvre dans sa globalité considérant enfin qu'elle forme un tout cohérent et présupposant qu'il existe une inspiration qui en rendrait compte dans son ensemble. Henri Godard a cerné avec précision cet apport si personnel de Louis Guilloux dans la littérature de son temps qui, consciente du tragique de l'histoire et de la condition humaine, cherche un sens dans ce qui apparaît comme un chaos. Selon le critique, Louis Guilloux cherche ce sens dans la vie quotidienne des plus humbles et porte une attention et une écoute particulière à l'autre. Henri Godard montre que cette sensibilité court tout au long de l'œuvre, et qu'une lecture attentive du *Sang noir* permet un regard rétrospectif sur les récits d'enfance, ainsi qu'un éclairage nouveau sur les récits de « fin de vie ». Louis Guilloux lui apparaît comme un témoin, « au ton retenu », de la douleur de l'homme car « l'invention des personnages, des situations, des histoires, est à la poursuite de ces fêlures propres à rendre l'être à un étonnement qui est en réalité fondamental, mais qui reste presque toujours enfoui⁷³. »

Selon Henri Godard, cette profonde unité de l'œuvre n'exclut pas le constant renouvellement des formes. « Cette œuvre frappe par sa diversité. Guilloux n'est pas de ces romanciers, tels Céline ou Malraux précisément, qui sont identiques à eux-mêmes dans chacun de leurs livres. Il est plutôt de ceux qui cherchent chaque fois, sinon à surprendre les lecteurs de l'œuvre précédente, du moins à se renouveler⁷⁴. » La diversité et la succession des romans tiendraient au choix que ferait Guilloux de la durée de la fiction. « On peut à partir de là tenter de ressaisir la logique de la production

⁷² Ibid., p.27.

⁷³ Ibid., p.15.

⁷⁴ Ibid., p.28.

romanesque de Guilloux en fonction des variations dont il joue dans la durée des histoires qu'il raconte⁷⁵. »

Henri Godard a su souligner à quel point l'œuvre de Louis Guilloux était singulière sur deux points fondamentaux. D'une part, pour peu que le regard embrasse l'ensemble de l'œuvre, on peut y découvrir une recherche constante de nouvelles formes romanesques alors même que la visée de l'écriture, appuyée sur une vision de l'homme nettement déterminée, reste inchangée tout au long de l'œuvre. D'autre part, parmi les romanciers de son époque partageant la même vision de la condition humaine, Louis Guilloux a su faire entendre sa propre voix : « les personnages de Louis Guilloux ont leur manière à eux de lutter contre le sentiment d'irréductible énigme qu'ils tirent de leur confrontation à eux-mêmes. Ils ne cherchent de secours ni dans l'action violente ni dans la sensation qui vient du monde, mais dans la relation avec autrui⁷⁶. »

Henri Godard insiste sur le lien, chez Louis Guilloux, entre sa perception de l'homme qui repose sur la saisie immédiate de sa souffrance (Camus l'a qualifié de « romancier de la douleur ») et l'écriture de ses romans : « Il met ses dons de romancier né à faire surgir pour les restituer au lecteur ces moments de toute vie où un homme en vient à tenter de penser cette vie même, à se demander quel sens elle a, elle et la vie en général⁷⁷. » Il affirme, à propos du rapport entre fiction et autobiographie chez Louis Guilloux, la primauté du romanesque pour Louis Guilloux sur tout message, témoignage ou expérience qui pourrait être conçus préalablement à l'écriture du roman : « Jusque dans un récit autobiographique, c'est la part de romanesque virtuel que contenait son expérience qui intéresse Guilloux, plus que la singularité de son moi. Aussi bien les deux récits d'enfance⁷⁸ avaient-ils auparavant fait la preuve des atouts que possède la fiction, fût-ce sous sa forme minimale d'autofiction, pour l'élaboration de certaines expériences fondamentales.⁷⁹ »

Ainsi selon le critique, l'écriture de Louis Guilloux se dégage d'une appréhension personnelle de la réalité, et en tire une situation virtuellement romanesque qui oriente la fiction. La poussée de l'écriture romanesque semble tout aussi importante

⁷⁵ Ibid., p.31.

⁷⁶ Ibid., p.24.

⁷⁷ Ibid., p.14.

⁷⁸ Il s'agit de *La Maison du Peuple* et du *Pain des rêves*.

⁷⁹ Henri Godard, *Louis Guilloux, romancier de la condition humaine*, p.246.

qu'une volonté de représenter une réalité observée. De fait, le témoignage ne serait qu'un déclencheur et non un objectif en-soi. Il peut ainsi transparaître ou « émerger » de l'écriture, sans que celle-ci en ait eu l'intention préalable. Le texte *devient* témoignage pour le lecteur alors que la réalité n'était pour l'auteur qu'une source romanesque.

En fait, chez Louis Guilloux, et sans doute chez d'autres, comme Malraux, on ne peut pas dissocier la manière personnelle d'écrire une fiction de la donnée fondamentale pour lui qu'est la figure d'un personnage de la douleur, de la fêlure, en proie au tragique de l'histoire et à la souffrance de la condition humaine. Après Proust et le Gide des *Faux-monnayeurs*, et tant d'autres explorateurs des possibilités du roman, dans les années 30, cette vision du monde tragique, exprimée de façon singulière chez Louis Guilloux, n'est peut être que la conséquence ultime de l'impossibilité de créer des personnages qui puissent s'inscrire dans une fiction de manière crédible. Le seul recours possible afin de sauvegarder l'illusion romanesque semble être celui de faire appel à la caution de l'Histoire, que le personnage l'aborde en héros, comme chez Malraux ou en homme ordinaire comme chez Louis Guilloux⁸⁰.

Poussant plus loin la logique que presentent Henri Godard à propos de Louis Guilloux, sans la développer totalement, nous faisons l'hypothèse que le thème de « la condition humaine » et du « personnage de la fêlure » sont les avatars nécessaires dans l'évolution des motifs romanesques. Peut-être dans l'entre les deux guerres, peut-on penser qu'ils correspondent à l'attente des lecteurs en matière de contrat de lecture d'un roman, et plus particulièrement pour les lecteurs de l'œuvre de Louis Guilloux. Comment écrire afin que la fiction romanesque fonctionne et que le lecteur se projette dans le roman ? Dans les années 30, bien des romanciers répondent à cette question en construisant leurs récits autour de personnages en proie aux vicissitudes de l'Histoire et qui, placés au cœur, ou dans les marges, d'événements historiques tragiques, se posent la question métaphysique de la condition de l'homme.

Des personnages de paroles

Comme le souligne Henri Godard, pour Louis Guilloux, il ne peut être question de se priver des ressources traditionnelles du roman. La question centrale du

⁸⁰ Henri Godard établit un parallèle qui oppose les deux romanciers tout en manifestant la proximité de leur conception de l'homme, *ibid.* p.23-24.

romanesque au début du XX^e siècle porte sur le statut du personnage. Après avoir lu Dostoïevski, et plus généralement le « domaine russe », mais aussi Proust et Faulkner, comment pourrait-on créer des personnages à la manière de Balzac⁸¹, de Flaubert ou même de Zola ? Un personnage tel que celui de Cripure ou bien encore tel que celui du narrateur anonyme du *Jeu de patience* ne peut être cerné dans sa psychologie comme peut l'être le Père Goriot ou Etienne de *Germinal*. Ces derniers obéissent à un déterminisme narratif quasi absolu qui les rapproche davantage du « type » au caractère nettement défini.

Rien de tel chez Louis Guilloux. La caractérisation de ses personnages porte avec elle comme une sorte de principe d'incertitude qui les prédispose au questionnement du lecteur. Aucune voix narrative omnisciente⁸² ne nous livre définitivement les tenants et aboutissants de leurs pensées et de leurs actes. Un personnage, chez Louis Guilloux, n'existe vraiment que s'il chemine dans la pensée intérieure du lecteur au-delà même de sa fonctionnalité narrative : il devient ainsi une extension de sa propre conscience et de ses interrogations. Tout au long de l'œuvre, les choix successifs de voix narrative chercheront à privilégier le lien étroit entre le lecteur et la pensée intime du personnage.

En effet, chez Louis Guilloux, la découverte progressive du sens tragique de l'histoire remet en question, d'œuvre en œuvre, toute certitude et tout déterminisme social ou psychologique de ses personnages. Seuls des personnages en devenir⁸³, en questionnement, pris dans leurs doutes et leurs incertitudes ont quelque chance d'éveiller la curiosité du lecteur et d'être crédibles, à condition toutefois que leur créateur ne se montre pas trop derrière eux. Louis Guilloux s'efforce donc de créer des personnages dotés de vie intérieure, des personnages inquiets et en évolution⁸⁴. Pour lui,

⁸¹ Henri Godard souligne à maintes reprises l'admiration, voire la fascination que Louis Guilloux avait pour ces deux romanciers.

⁸² L'énonciation dominante de l'auteur est celle d'un narrateur à la première personne qui est donc réduit à avoir des autres personnages une perception externe. Mais, Louis Guilloux délaisse très souvent ce mode énonciatif trop strict, ce « behaviourisme » qu'il a pu découvrir chez les romanciers américains, au profit de focalisations internes. C'est d'ailleurs le mode d'énonciation dominant dans *Le Sang noir* qui est toutefois rédigé à la troisième personne. Cette question centrale de l'énonciation sera longuement reprise plus loin.

⁸³ Ce qui n'est évidemment pas le cas de personnages caricaturaux, dignes de Molière, tels que Babinot ou Nabucet dans *Le Sang noir*. Voir l'étude de ces personnages dans la seconde partie.

⁸⁴ Nous pensons que le personnage est un vecteur de l'imaginaire qui agglomère des éléments constitutifs des schèmes à l'œuvre dans les trois pôles de l'écriture que nous avons définis en

la crédibilité de sa fiction et le succès de sa création sont à ce prix. L'évolution au cours de l'œuvre sur cette question de la nature du personnage débouche dans les deux derniers romans sur l'idée qu'un personnage n'est plus qu'une conscience, un discours, une voix en proie à ses tourments intérieurs. C'est bien de ce type de personnage en crise dont parle Henri Godard lorsqu'il écrit :

« L'invention des personnages, des situations, des histoires est à la poursuite de ces fêlures propres à rendre l'être à un étonnement qui est en réalité fondamental, mais qui reste presque toujours enfoui sous la routine et l'anesthésie de la vie au jour le jour. »⁸⁵

Ce type s'impose peu à peu dans l'œuvre de Louis Guilloux : aux militants carrés⁸⁶ et déterminés de *La Maison du peuple* succèdent des personnages hantés par le doute : Cripure ou encore le narrateur du *Jeu de patience*, Cantoni et Frantz des *Batailles perdues* et surtout Coco du dernier roman *Coco perdu. Essai de voix*. Tous sont habités de « fêlure » et même de « déchirure ». De fait, ce motif littéraire trouve les situations narratives les plus propices à son développement dans la thématique de la condition humaine, aux prises avec l'Histoire saisie dans la vie ordinaire, ou bien encore avec l'histoire quotidienne de l'autre.

Cependant des personnages plus « réalistes » ou « naturalistes », et en nombre ils sont majoritaires, cohabitent avec ces personnages plus « subjectifs ». C'est pourquoi il faut élargir l'analyse de l'ensemble de l'œuvre de Louis Guilloux au-delà de l'étude de ces personnages fondés sur des crises intérieures existentielles. En effet, à côté d'un personnage tel que Cripure, on trouve nombre de personnages extravertis à l'image de Babinot ou de Nabucet. Dans l'univers de Louis Guilloux, les personnages inquiets sont en permanence confrontés à d'autres, beaucoup plus monolithiques, qui ne varieront jamais dans la vérité qu'ils incarnent. La comédie humaine que dessine Louis Guilloux se joue avec des personnages de stature et de statut différents. Beaucoup semblent tirés

introduction : se taire, parler, écrire. D'un point de vue théorique, notre conception du personnage s'appuie largement sur les travaux de Philippe Hamon *Pour un statut sémiologique du personnage*, dans *Poétique du récit*, ainsi que sur le livre de Vincent Jouve *L'effet-personnage dans le roman*. Sur la notion de « vie intérieure », nous devons beaucoup à Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*.

⁸⁵ Henri Godard, *Louis Guilloux, romancier de la condition humaine*, p.15.

⁸⁶ Le personnage principal du roman, le père du narrateur s'appelle François « Quéré ».

d'un roman du XIX^e siècle, tandis que d'autres bénéficient d'une vie intérieure qui doit peut-être un peu à Proust, et sans doute beaucoup à Dostoïevski.

On ne peut donc pas enfermer l'œuvre de Louis Guilloux dans la création de personnages sensibles à la condition humaine : en tant que romancier, il a rencontré la nécessité romanesque de créer des personnages dotés d'une vie intérieure qui entrent en réaction avec d'autres personnages, davantage déterminés et enfermés dans des types, parfois à la limite de la caricature. Ainsi, la confrontation de la souplesse des uns à la raideur des autres autorise tant de scènes d'opposition, d'incompréhension, de refus qu'il sera possible d'écrire « cette fêlure » dont chacun pressent qu'elle est le ferment de l'œuvre. Cette opposition entre les personnages « déterminés » et les personnages « incertains » n'apparaît en définitive que comme une des formes de l'opposition majeure qui traverse l'œuvre de part en part : les bavards monolithiques sont nécessaires aux silencieux inquiets afin que de la parole oppressante puisse naître un silence de refus.

Le véritable enjeu de l'œuvre

Si l'on veut mieux cerner en quoi l'écriture de la brisure du silence par la parole constitue un élément fondamental de la poétique romanesque qui sous-tend l'ensemble de l'œuvre, il faut renoncer, au moins provisoirement, à considérer Louis Guilloux et son œuvre dans une vision de l'homme et de sa condition. C'est à ce prix que l'analyse de cette œuvre peut-être renouvelée.

Cette problématique de la condition humaine et les motifs qui en découlent se développent à partir d'une perception initiale du silence, que célèbrent, tout au long de l'œuvre, des moments d'accord, véritables moments de paix et d'harmonie. Henri Godard l'a parfaitement perçu, puisqu'en conclusion de son essai il souligne que dans *Le Sang noir* « Le simple souvenir d'une page de prose qui porte le langage au meilleur de lui-même a suffi à réaliser cet accord ordinaire vainement poursuivi, avec soi-même, avec le monde, avec autrui⁸⁷. » L'œuvre part en quête de cette célébration de ce silence perdu. Mais sans cesse le bruit du monde, et particulièrement les paroles, viennent le troubler. Louis Guilloux a soumis ses romans à l'expression de ces multiples paroles, paroles de militants, d'idéologues, paroles de haines, de détresse ou de douleur. Son œuvre se fait cathédrale de paroles cherchant toujours à dénoncer la parole mensongère, tout autant qu'à trouver, dans chaque parole, la vérité humaine de celui qui la profère. Henri Godard évoque à maintes reprises « la justesse de ton qui peut être le principe d'un art. »⁸⁸ Quelle que soit sa forme, directe, indirecte, en dialogue ou en monologue, et souvent même tissée en un plurivocalisme subtil, la parole devient la matière essentielle qui, brisant la nostalgie du silence premier, déroule incessamment le fil des interactions humaines. La visée ultime de ces paroles est bien d'atteindre, au bout de toute chose, à travers toute situation, et jusqu'à l'ultime fin de l'œuvre, une voix intime, une voix partagée dans le silence complice, une voix qui réconcilie enfin ce silence initial et primordial avec la possibilité de partager un échange. La source de l'œuvre se trouve sans doute dans cette blessure initiale qu'il s'agit de vider de son abcès de paroles virulentes. C'est là la condition d'un silence partagé, ou si l'on veut d'une parole d'échange, dans laquelle le silence complice importe davantage que les mots eux-mêmes. La fameuse phrase de Céline, détournée et transformée par Louis Guilloux

⁸⁷ Henri Godard, *Louis Guilloux, romancier de la condition humaine*, ibid. p.391.

⁸⁸ ibid., p.391.

« le malheur ce n'est pas qu'on meurt, mais qu'on meurt volé » prend tout son sens : pour Louis Guilloux on meurt volé de cet accord primitif et silencieux avec le monde.

Henri Godard a nettement affirmé cette importance de la parole dans l'œuvre de Louis Guilloux : « Tout l'art presque invisible de Guilloux est dans cette passion de la parole humaine. » Cependant il nous semble que jusque là aucune approche critique n'ait vraiment dégagé ce qui fait l'axe même de cette œuvre : la nécessaire confrontation du silence et de la parole. C'est pourquoi il convient de décrire les silences tout autant que les paroles et de mettre au jour que la quête d'unité entre silence et parole se révèle le véritable vecteur de l'ensemble de l'œuvre.

« Romancier de la condition humaine », « témoin de son temps », de l'Histoire tout autant que de la vie des petites gens, Louis Guilloux est aussi un romancier pour qui toute phrase écrite, toute situation romanesque engagent tout son être dans le tourment de ses blessures personnelles. Son écriture, même lorsqu'elle semble prendre la forme d'un témoignage, porte la trace d'une subjectivité en proie à ses propres tourments et qui cherche dans les pulsions de l'écriture une réponse à ses doutes, à ses angoisses. Il n'est pas de roman qui ne manifeste cette fascination de l'auteur pour ce silence initial perdu, sans cesse détruit par la dialectique infernale du silence subi et de la parole dévastatrice. Aussi n'est-il pas surprenant que cette œuvre manifeste au plus haut point ce dilemme entre parole et silence. Doit-on se réfugier dans le silence ? Quelle force accorder à la parole⁸⁹ ? C'est pourquoi c'est au point d'articulation entre la difficulté, voire même l'impossibilité, de parler *de son temps* et la nécessité, pour l'auteur, d'écrire *dans ce temps* que se situe une voie d'accès à la poétique romanesque

⁸⁹ Ces orientations contradictoires, vers la solitude et le silence ou vers les autres et leurs paroles, ont bien été repérées dans des lettres de Louis Guilloux par Sylvie Golvet qui écrit : « Dans cette solitude, il oscille entre deux attitudes. Fin décembre 1930, il en voit l'aspect positif : « Désormais, il est peu probable que je retourne à la « vie mondaine ». Je me fais (...) à ma solitude, et je trouve, qu'en fin de compte, il n'y a pas de meilleure situation pour l'homme. La solitude évite bien des erreurs (...) ». Quelques mois plus tard, elle est vécue comme un isolement insupportable, une mise à l'écart. *Compagnons* n'a pas eu beaucoup d'audience. Il a besoin qu'on parle de lui : « Autour de moi, c'est le silence complet. Si ce silence n'est pas bientôt rompu, je n'aurai plus qu'à poser ma chique. (...) ce silence, cette indifférence m'étouffent ». Il demande à ses amis d'attirer l'attention sur ses livres : Jean Guéhenno, Jean Blanzat, André Malraux accepteront de faire des articles. Les relations amicales lui sont indispensables, il doit trouver le moyen de les ménager et de les multiplier. » Louis Guilloux à Jean Guéhenno, 21 décembre 1930, fonds Jean Guéhenno, B. N. F. Richelieu et Louis Guilloux à Jean Guéhenno, 8 mai 1931, fonds Jean Guéhenno, B. N. F. Richelieu. *Louis Guilloux, L'ambition d'un romancier...*, p.239.

de l'œuvre de Louis Guilloux. Agir et parler, mais aussi se taire pour ne pas démentir, écrire une œuvre pour enfin dépasser cette alternative, tels furent les chemins que Louis Guilloux a empruntés successivement. Et toujours perçoit-on en ligne de mire de cette écriture la création de ces moments de silences partagés, véritables havres de paix et d'accord⁹⁰ avec soi et le monde, où tant de silences subis, humiliants et imposés, tant de paroles vaines, cruelles, immondes sont enfin relégués comme des erreurs secondaires de la société humaine.

Cette œuvre semble sourdre de la nécessité de mesurer et de peser toutes les paroles, de les opposer, de les rapprocher, de les différencier, et de les mettre en balance avec tous les silences, silences de refus, de replis ou de révolte. Ou bien, au contraire, elle ne s'écrit qu'afin de créer quelques rares silences de paix et de création. C'est de là qu'elle tire son énergie : mettre en texte, par son écriture, par sa construction narrative et par ses personnages, cette dialectique du silence et de la parole. Cette force est la manière de voir, de penser, d'être au monde de Louis Guilloux, elle est la pulsion initiale de son œuvre.

Comme tout écrivain dont l'œuvre se déploie sur un nombre élevé d'années, Louis Guilloux a renouvelé profondément les formes narratives qu'il mettait en jeu, en fonction des thématiques personnelles et historiques qu'il abordait. Les différences formelles entre le premier et le dernier roman sont plus qu'importantes. *La Maison du peuple*, récit elliptique quelque peu schématique, retrace un petit événement de politique municipale, vécu et narré par un enfant tandis que *Le Jeu de patience*, somme de plus de 800 pages, réunit une chronique d'une ville sur près d'un demi-siècle et des mémoires établis par un narrateur. Ce renouvellement des constructions romanesques est net si on les considère, par exemple, sous l'angle de l'amplitude temporelle des trois romans du milieu de l'œuvre : *Le Sang noir* se déroule sur une journée, *Le Jeu de patience* sur 50 ans et *Les Batailles perdues* sur deux ans. Des temporalités si variées sont forcément accompagnées de techniques d'écriture différentes. Cette transformation continue des

⁹⁰ Le mot « accord » semble bien le plus apte à exprimer ces moments, où le personnage se perçoit en harmonie avec lui-même et le monde, sans avoir besoin d'aucune parole. C'est ainsi que Henri Godard les définit : « [les hommes] Ils ont même connu ici ou là dans leur existence, si peu que ce soit, de ces instants bénis où le temps n'existait plus ; où le langage n'était plus nécessaire pour atteindre à la transparence des esprits et des cœurs ; où, si pourtant on y recourait, ce langage se faisait de lui-même chant ; où chacun, le temps d'un éclair, se sentait en accord avec lui-même, avec autrui et avec le monde, empli de la plénitude de son être, souverain et libre. » Henri Godard, *Louis Guilloux, romancier de la condition humaine*, p.40.

formes romanesques doit être mise en relation avec la recherche incessante d'une forme narrative en adéquation avec la quête si particulière de cette écriture : trouver au-delà du silence subi et de la parole empoisonnée, une parole silencieuse. Le point d'aboutissement de cette quête semble être synthétisé et exprimé dans le titre de l'ultime roman : *Coco perdu. Essai de voix*.

Ainsi, le développement de cette œuvre obéit sans doute à une nécessité intérieure de la vie de l'auteur. Chaque roman emprunte des voies nouvelles, inexplorées par les précédents, afin d'exprimer, par la fiction, cet univers imaginaire, toujours fondé sur la tension entre parole et silence, mais toujours parcouru différemment. Nous verrons que cet imaginaire si personnel s'organise selon les lois d'une poétique de l'Imaginaire⁹¹ dont ce ferment est le dynamisme créatif fondamental.

La tension entre la parole et le silence

L'œuvre de Louis Guilloux, comme toute œuvre, trouve sa source au cœur de la psyché de l'auteur. Il en fut bien conscient et son obsession réside dans le désir de surmonter des contradictions fondamentales qui l'habitaient⁹². Issu du milieu des humbles, il voulut toujours être aux côtés des naufragés de l'histoire du XX^e siècle, alors même que son évolution intellectuelle le conduisait à un scepticisme politique grandissant : s'engager dans cette époque ou renoncer à agir, parler pour dénoncer des injustices ou se taire pour ne se consacrer qu'à son œuvre. D'un côté le silence, l'aspiration intérieure à la paix face au bruit du monde, et en particulier celui des guerres, le désir de quiétude créatrice dans le calme de son cabinet de travail, la sérénité du penseur⁹³. De l'autre, la nécessité de la parole, l'appel de l'engagement

⁹¹ Jean Burgos, *Pour une poétique de l'Imaginaire*.

⁹² Zareh-Motekhassess Mojgan fait le même diagnostic : « Se sentant sans doute séparé de sa vérité, de son essence, c'est à travers son écriture sur le monde éloigné de l'enfance que Guilloux tente de dégager son moi secret, de trouver ainsi une résolution au paradoxe qui le tirait constamment entre deux mondes : celui de l'écrivain connu qu'il était à cette époque et celui de l'enfant pauvre qu'il avait été ; un déchirement qui lui donnait un sentiment permanent de culpabilité vis-à-vis de ses origines modestes. Cette volonté de l'auteur d'atteindre sa propre vérité à travers l'œuvre, son aveu intime pour son lecteur, sa détermination de lui délivrer ses secrets, donne au lecteur une sorte de confiance et de sympathie, et devient alors un élément important dans la réception de l'auteur. » *Mauvaise fleur de rhétorique...*, p.66.

⁹³ Louis Guilloux écrit à Jean Guéhenno (lettre citée par Sylvie Golvet) : « Désormais, il est peu probable que je retourne à la « vie mondaine ». Je me fais (...) à ma solitude, et je trouve, qu'en fin de compte, il n'y a pas de meilleure situation pour l'homme. La solitude évite bien des

auprès des plus démunis, la perception des tourments éternels de l'homme. Louis Guilloux fut nostalgique d'un passé mythique, celui des légendes et de l'enfance, où le bonheur découle d'une entente immédiate entre les hommes. Mais il fut aussi tourmenté par le présent, et surtout par l'Histoire tragique qui les sépare et les broie. Louis Guilloux balance entre ces sensibilités⁹⁴. Yves Jaigu voit la source de l'œuvre dans une cohabitation difficile entre des forces obscures et d'autres lumineuses :

« Sa vie comme son œuvre sont le lieu de cohabitation de ces deux regards sans repos l'un près de l'autre, celui qui voit le mal et le débusque, celui qui devine la lumière salvatrice et la désigne et dont le dur côté à côté fut en lui, le lieu de celle d'un faux réalisme d'amertume, la source d'un génie de la compassion qui lui fut propre. »⁹⁵

Cette conception quasi métaphysique des contradictions convergeant vers une recherche de la lumière, jamais fixée, alors que les ténèbres se répandent de toutes parts, n'est qu'une traduction particulière de ce que l'ensemble des critiques a toujours souligné : la présence dans l'œuvre de forces du Mal⁹⁶ auxquelles tentent de s'opposer, le plus souvent en vain, des forces du bien. Ces contradictions, peu originales dans ce siècle si tragique, ont rencontré en Louis Guilloux des échos singuliers. Son imaginaire s'organise spontanément autour de cet affrontement. Il a été particulièrement sensible à ce malaise existentiel, à cette nuit intérieure, qui donne à la vie un avant goût de la mort. Partout dans l'œuvre, la condition humaine prend la forme d'un silence empli de douleur, d'une impossibilité d'être tant le malheur rôde et envahit le monde⁹⁷. Albert

erreurs (...)» 21 décembre 1930, fonds Jean Guéhenno, B. N. F. Richelieu. *Louis Guilloux, l'ambition d'un romancier...*, p.239.

⁹⁴ Ces deux aspects de la sensibilité de Louis Guilloux sont nettement perceptibles dans les deux Chroniques du narrateur du *Jeu de patience* : "la Chronique du temps Passé" qui narre les événements des années immédiates avant la première guerre mondiale, toujours dans une atmosphère de douce nostalgie où l'on perçoit le bonheur du souvenir du narrateur et "La Chronique du Temps Présent" qui relate les années difficiles de la montée des périls et de la guerre. Le pessimisme, qui n'exclut pas la volonté d'agir, en colore le récit.

⁹⁵ Yves Jaigu, *Lumière de Louis Guilloux*, Europe, mars 1999.

⁹⁶ Cette notion du mal apparaît lors du colloque « Le Mal absolu », de novembre 1994, mais aussi dans la thèse de Yannick Pelletier, *Des ténèbres à l'Espoir*, ainsi que dans l'ouvrage de Jean-Louis Jacob, *Louis Guilloux, romancier du peuple*, où l'auteur voit en Louis Guilloux un « romancier du peuple » en lutte contre les forces de « l'Immonde ».

⁹⁷ Mojgan Zareh-Motekhassess, *Mauvaise fleur de rhétorique ...*, p.348-349. écrit : « De multiples dualités et contradictions l'habitent pendant toute sa vie et se reflètent dans tous ses écrits. Passé et présent, rêve et réalité, optimisme et pessimisme, « le moine » et « le laïque » se font, pour ainsi dire, guerre en lui et son dilemme l'accompagnera jusqu'au bout. En réalité, Guilloux est un déraciné, tant dans l'espace que dans le temps, qui n'a jamais entièrement coupé ses racines. En ne devenant pas un artisan comme son père et en se consacrant à la littérature,

Camus a rendu hommage à Louis Guilloux et a exprimé sa dette littéraire envers lui. Il a souligné que « Guilloux songe presque toujours à la douleur chez les autres et c'est pourquoi il est, avant tout, le romancier de la douleur. »⁹⁸

Aucun roman de Louis Guilloux ne peut être réduit, sans risque de l'appauvrir, comme cela a été souvent le cas, à un simple témoignage sur son auteur ou sur son époque, pas plus qu'à un jeu formel obéissant à des lois qui lui seraient extérieures. Si l'on renonce aux catégories stéréotypées⁹⁹ par lesquelles on a cru désigner tel ou tel roman, il est possible d'ouvrir une voie vers une prise en compte globale de l'œuvre, à la fois dans son étendue et dans sa poétique romanesque spécifique. En effet, des principes actifs de la création de cette œuvre se dégagent à condition de prendre en compte l'œuvre dans son ensemble et surtout dans sa diversité (un nombre élevé de romans publiés sur une période de plus de cinquante années). Selon nous, l'erreur de méthode commune à toutes les approches critiques proposées jusque-là réside dans le fait qu'elles n'ont pas tenté de dégager réellement la pulsion initiale, et fondamentale, qui habite le romancier tout au long de l'œuvre, et que l'on peut retrouver dans l'écriture de chaque roman.

En effet, chaque roman met en œuvre des tentatives de réponses à la question essentielle qui obsède l'auteur et qui peut se formuler de diverses manières : comment réconcilier les forces de la parole et du silence ? Comment parvenir à un silence d'échange ? Comment retrouver le silence de l'harmonie initiale ? Cette œuvre, riche de quatorze romans, se construit dans et par la manifestation de cette tension intérieure qui lui est propre, toujours semblable et toujours renouvelée. Par l'écriture, chaque roman élabore une réponse nouvelle à l'obsession originelle de l'auteur, réponse que l'on peut considérer comme une véritable thérapie au malaise intérieur. Mais chaque tentative tient compte des précédentes, soit pour s'en détourner, soit au contraire pour l'explorer

Louis Guilloux « s'embourgeoise ». Il fut ainsi constamment confronté à la question du double, partagé entre l'enfance et l'âge adulte, entre ces deux mondes si différents qu'il aimait différemment, tourmenté par un sentiment permanent de trahison : trahison de ses origines, de son père, de sa classe sociale. »

⁹⁸ Albert Camus, préface à *La Maison du peuple*.

⁹⁹ Comme par exemple « écrivain populiste », « écrivain régionaliste », « écrivain engagé, de gauche », « romancier traditionnel », « Louis Guilloux témoin de son temps », « romancier de la condition humaine ».

davantage¹⁰⁰. C'est pourquoi, plus que d'autres (dont les techniques romanesques sont plus constantes), cette œuvre nécessite de retrouver le cheminement et la logique profonde de cette écriture qui recherche sans cesse la délivrance de cette tension intérieure.

Ainsi sur un axe central, véritable ligne de crête, ou ligne d'écriture, l'œuvre conjugue d'une part l'attention à l'humain, dont les manifestations les plus évidentes pour un romancier sont justement les paroles et les silences, et d'autre part les recherches sur les possibilités de constructions narratives : création de personnages, invention de situations, choix de modes énonciatifs. Chaque roman constitue un terrain exploratoire de cette tension originelle, ce qui permet de comprendre le déploiement de l'œuvre dans sa très grande diversité. En effet, face à cette double contrainte que constituent la nécessité de se taire et l'impossibilité de parler, Louis Guilloux a élaboré des réponses renouvelées : chaque roman constitue une tentative de résolution de ces contradictions, qui ne sont que la partie émergée des forces profondes révélatrices des tensions intérieures qui hantent l'auteur. Leur expression par l'écriture romanesque devient ainsi la condition même de leur résolution et de l'apaisement.

La trahison originelle

Les amis de Louis Guilloux, son biographe et les critiques les plus avertis soulignent l'influence de Georges Palante¹⁰¹ sur la personnalité encore jeune de Louis Guilloux. Ce professeur de philosophie a publié depuis le début du siècle plusieurs ouvrages et tient une chronique de philosophie au *Mercure de France*. En 1917, alors que le lycéen exerce la fonction de surveillant d'internat au lycée de Saint-Brieuc, à l'occasion du prêt d'un livre, (le dernier tome de *Christophe* de Romain Rolland), Louis Guilloux fait connaissance de Georges Palante. Malgré la différence d'âge (Louis Guilloux avait alors 18 ans et le professeur 55ans), une amitié va naître : elle se nourrira pendant cinq ans d'échanges intellectuels lors d'interminables conversations à l'occasion de promenades à la campagne en bord de mer où réside le professeur pendant

¹⁰⁰ Il est évident que *Le Sang noir* est le fruit de toutes les tentatives narratives précédentes. De même, *Le Jeu de patience* « absorbe » l'ensemble des romans précédents en redéployant des éléments narratifs contenus notamment dans *La Maison du Peuple*, dans *Le Sang noir* et dans *Le Pain des rêves*.

¹⁰¹ Georges Palante est né en 1862 et se suicide en août 1925. On peut découvrir la vie et la pensée de Georges Palante par le livre de Michel Onfray, *Physiologie de Georges Palante*.

les vacances scolaires. C'est à cette époque que le jeune Louis Guilloux s'éloigne de la vie scolaire, vole de ses propres ailes et tente de s'installer à Paris. Par trois fois il prend pied dans la capitale, vivant de petits travaux, et surtout s'efforce de placer quelques-uns de ses contes dans des journaux. La troisième fois sera la bonne car il trouvera enfin un travail suivi qui lui assure un minimum vital. De plus, cette activité lui convient : il est journaliste à *L'Intransigeant* et s'occupe de la rubrique internationale où il lit la presse anglaise afin d'alimenter le journal en nouvelles internationales.

Dès que l'occasion lui est donnée, Louis Guilloux rentre à Saint-Brieuc où il retrouve l'amitié de Georges Palante¹⁰². Cependant, au moment même où le jeune auteur connaît un début de reconnaissance, en octobre 1921, une brouille radicale va intervenir entre lui et le professeur de philosophie. En effet Louis Guilloux a rédigé et publié une nouvelle écrite d'après des confidences de Georges Palante et qui concerne la vie du lycée de Saint-Brieuc. Imprudent, Louis Guilloux a indiqué les noms et authentifié les faits rapportés par son ami¹⁰³. Celui-ci vit cette insouciance de Louis Guilloux comme une trahison et lui écrit brutalement un « Restons-en là ! » qui scelle leur rupture définitive. Louis Guilloux ne reverra jamais le professeur devenu quelque peu misanthrope et dépressif. Profondément atteint par une polémique avec Jules de Gaultier¹⁰⁴, polémique qui était presque allée jusqu'au duel, Georges Palante se suicide en 1925. Ce drame constitue le noyau narratif du *Sang noir*. Les faits sont cruels pour Louis Guilloux, d'autant plus que l'arme du suicide est précisément un revolver qu'il avait offert à celui qu'il considérait comme son maître. Tous les témoignages confirment qu'il en gardera une blessure profonde, faite de culpabilité et de remords, de n'avoir pas su entretenir cette amitié, et donc de n'avoir pas été là pour aider son ami lors de sa plongée progressive dans la dépression¹⁰⁵.

¹⁰² Peut-être peut-on ici remarquer que Louis Guilloux, qui était d'une santé fragile, et légèrement handicapé, de son bras gauche, avait en commun avec Palante cette réalité d'un corps handicapé. Cette perception d'un corps malheureux est au centre de la conception de Cripure.

¹⁰³ On peut trouver tous les détails relatifs à cette brouille entre Louis Guilloux et Palante dans la thèse de Sylvie Golvet, p. 105-106, 108-109. Voir aussi dans *L'Herbe d'oubli I*, note 1 de la p. 341, et p. 414 à 416, le texte intégral de la lettre de Palante. (Référence donnée par Sylvie Golvet).

¹⁰⁴ Voir Michel Onfray, *Physiologie de Georges Palante*, p.77 et suiv.

¹⁰⁵ « A ce moment, il s'est brouillé déjà avec beaucoup de ses amis. La brouille ne tardera pas à survenir entre nous. Elle surviendra avec une rapidité à laquelle je ne m'attendais pas : un

Nous formulons l'hypothèse que cette relation heureuse puis tragique avec Georges Palante a pu constituer un facteur déclencheur de l'œuvre. Non seulement leur amitié fut entièrement placée sous le signe de la vie intellectuelle et de l'accord des sensibilités, mais il faut savoir aussi que Louis Guilloux a beaucoup écrit et travaillé à partir de la pensée et de la personnalité de Georges Palante. En effet, au plus fort de leur relation, au printemps 1919, Louis Guilloux, âgé de vingt ans, projette d'écrire un livre sur la philosophie de celui qui est devenu son ami et maître à penser. Il lit l'ensemble de ses ouvrages et les situe dans leur contexte philosophique. La pensée interroge « l'antinomie de l'individu et de la société¹⁰⁶ » dans laquelle une vision pessimiste, nettement marquée par la philosophie de Schopenhauer, remet en cause la place d'un individu dans la société. Georges Palante souligne l'emprisonnement que représente la fonction sociale ainsi que le poids du regard de la société sur la personnalité réelle de chaque individu. C'est là un thème majeur du *Sang noir*, mais aussi de l'ensemble de l'œuvre de Louis Guilloux. Peut-être la pensée de Georges Palante a-t-elle fourni, dans le domaine philosophique et plus particulièrement sociologique, le cadre de pensée qui ne le quittera plus¹⁰⁷ ? Ou bien encore on peut se demander si Louis Guilloux n'a pas trouvé dans la personnalité de Georges Palante comme un double, habité par les mêmes inquiétudes¹⁰⁸ ? Coïncidence, hasard des rencontres et des affinités ? Peu importe. En effet, on peut observer dans cette philosophie les lignes de force qui vont sous-tendre l'œuvre de l'écrivain¹⁰⁹. Louis Guilloux se glisse avec d'autant plus de facilités dans les idées de Georges Palante qu'elles sont déjà siennes. Un mois après la mort de son ami, il se rend sur sa tombe puis rédige durant l'automne un vibrant hommage à son maître et

échange de deux lettres y suffira. Mais ici, je désire garder le silence. » Louis Guilloux cité par Michel Onfray, *Physiologie de Georges Palante*, p.77.

¹⁰⁶ C'est le titre de la thèse écrite par Georges Palante et refusée par La Sorbonne pour cause d'idées non-conformes à la sociologie « officielle » de l'époque.

¹⁰⁷ Evoquant la mémoire de son ami, Louis Guilloux souligne : « Il a joué un tel rôle dans ma vie, sa rencontre a été pour moi un événement si considérable, et j'ai si longtemps porté sa marque, que je ne puis, quand je me porte à ces années où nous étions liés, imaginer ma personnalité distincte de la sienne. » *Souvenirs sur G. Palante*, p.18.

¹⁰⁸ On ne peut être que frappé par une certaine « proximité » entre les deux personnalités tels que les biographes nous les présentent.

¹⁰⁹ Michel Onfray souligne ainsi l'impact de la philosophie de Nietzsche sur Palante : « Sa liberté [le philosophe] se résume d'ailleurs à cette pauvreté métaphysique : consentir à son destin, accueillir toute épiphanie, recueillir ce qui veut bien s'annoncer et s'énoncer » (ibid. p. 16). Il apparaît que l'œuvre de Louis Guilloux s'efforcera sans cesse d'accueillir des épiphanies, à annoncer ce qui s'énonce. En effet l'œuvre tourmentée ménage sans cesse des plages d'écriture où une paix, une nouvelle naissance semble possible.

ami, *Souvenirs sur G. Palante*, qui sera publié en mars 1926. Outre le récit des faits concernant leur amitié, prise dans le regard rétrospectif de Louis Guilloux, on peut découvrir dans ce premier texte publié, à l'exception de courts textes de fiction ou d'articles de journaliste parus dans les quotidiens, l'écriture de Louis Guilloux, comme à l'état pur, dans l'affirmation des forces qui vont la hanter tout au long de l'œuvre. Comme si cette écriture ne pouvait jaillir originellement qu'à propos d'un homme qui soit son semblable. Parler de Georges Palante revenait ainsi dès l'origine à s'écrire.

Dès les premières lignes, Louis Guilloux place le suicide de Georges Palante sous le signe du refus d'une oppression¹¹⁰. À travers ces souvenirs se dessine une personnalité marquée par le refus d'un monde de compromis, empli des bruits et des paroles du monde, la révolte qui va jusqu'à une forme de combat par le retrait, l'éloignement :

« Je l'aimais pour la franchise passionnée de son esprit, pour sa sensibilité douloureuse, pour tout ce que je sentais en lui de frémissant et d'héroïque. »
Souvenirs sur G. Palante, 24.

Dans la conception que s'en fait Louis Guilloux, ce combat « héroïque » prend la forme du dénuement et du repliement, ce qui n'exclut pas la dénonciation du mensonge et de l'hypocrisie sociale :

« Cet amour de la pauvreté était une des formes, peut-être obscure à lui-même, de son amour de l'indépendance. Mais j'imagine que, si ce n'était pas en toute innocence qu'il avait baptisé son chien Tartufe, cet amour de la pauvreté pouvait bien cacher une arrière-pensée. »
Souvenirs sur G. Palante, 30.

¹¹⁰ « Georges Palante s'est tué le 5 août 1925 d'une balle de revolver à la tempe droite. Cette rupture tragique avec un monde il où n'avait guère eu qu'à souffrir, semblait nous imposer silence. » (*Souvenirs sur G. Palante*, p.17). Le geste ultime de son ami, son goût de l'éloignement tout autant que leurs sentiments réciproques impliquent le silence : « Ce qui, à certains eût semblé une raison immédiate de parler, a d'abord été pour moi un obstacle. Qui a connu Palante sait combien l'amitié chez lui était "secrète". Parler d'un ami comme celui-là, si étrange par certains côtés, c'est risquer à chaque instant de le blesser et de la trahir. Il méprisait le bruit inutile, et vivait dans une solitude qu'il avait fini par rendre complète. Au moment de sa mort, nous étions séparés depuis trois ans. » (*Souvenirs sur G. Palante*, p.17-18). Leur communion se fait non pas à un simple niveau de partage des mêmes goûts ou des mêmes idées, mais plus profondément au point où le mode de relation au monde, sous tendu par les pulsions profondes et inconscientes, communiquent entre elles par un autre langage dont les paroles ne sont que le signe de surface : « Le charme de ces soirées tenait, dans doute, à notre liberté égale, mais il était bien moins dans nos propos que derrière nos propos, dans le fait que chacune de nos paroles n'était qu'un signe de notre accord, de notre amitié. » *Souvenirs sur G. Palante*, p.38-39.

Alors que l'œuvre entière de Louis Guilloux éclaire désormais ces propos de jeunesse, on peut mesurer combien ce que le jeune écrivain gardait en mémoire lui correspondait profondément. La connivence de pensées et l'accord des âmes, malgré la différence d'âge et de formation, se faisaient aussi sentir dans la sensibilité envers la nature :

« De ces promenades sur Brézillet, j'ai retenu le goût d'un air grand et pur, d'un silence que ne contrariaient pas les battoirs des lavandières, et le sentiment que ce pays était si bien fait pour moi, si bien ma demeure, qu'il y avait entre nous une sorte d'accord caché, de pacte d'amour auquel je ne pourrais jamais mentir sans être malheureux. »
Souvenirs sur G. Palante, 37.

Louis Guilloux lui-même s'interrogeant sur l'axiome de la pensée de Georges Palante, qui postule un conflit entre un moi social et un moi intime, en vient à affirmer son intuition de l'unité de toute personnalité. Réflexion somme toute banale, qui met cependant en évidence que, derrière « les souvenirs sur Georges Palante », c'est davantage la personnalité de Louis Guilloux qu'il faut déchiffrer¹¹¹.

On peut en effet appliquer sans difficulté à Louis Guilloux les propos qu'il tient lui-même sur Georges Palante. Son œuvre découle du combat qu'il mène avec lui-même, elle est le récit de son aventure personnelle¹¹². *Hommage sur Georges Palante* évoque essentiellement la vie intérieure de Louis Guilloux. Il a dessiné dans ces souvenirs les contours de son propre imaginaire, et souligné les forces qui l'habitaient, qui se heurtaient en lui, jusqu'au point de former une source originelle d'une puissance telle qu'elle mettait en mouvement le besoin de les exprimer. La rencontre avec Georges Palante, et surtout la remémoration écrite des moments partagés, a probablement permis

¹¹¹ « Ce point de constance, dont nous n'aurions pu nous écarter sans cesser de nous aimer, c'était une manière de sentir et des vues que nous croyions communes, et qui l'étaient en grande partie, surtout sur la vie sociale et sur ses rapports avec nous-mêmes. Du moins, ces deux termes nous paraissaient-ils distincts, ou, comme il disait, antinomiques.

Je ne fais plus aujourd'hui cette distinction. Je pense que l'expression des rapports d'un homme avec la vie sociale n'est autre chose que l'expression des rapports avec lui-même. C'est sous cet aspect que je veux voir la philosophie de Georges Palante, qui n'est que l'histoire de la lutte de Palante avec lui-même, ou, pour reprendre un mot de Nietzsche, qu'il admirait beaucoup, dont il parlait comme un libérateur, le "récit d'une aventure personnelle." » *Souvenirs sur G. Palante*, p.42.

¹¹² M. Onfray souligne (op.cit. p.48 et suiv.) que Georges Palante fonde ses pensées qu'il publie en de nombreux articles pour *Le Mercure de France* sur ses propres expériences de vie et sur la dénonciation de toutes les formes prises par le « vouloir-vivre social » : mensonges des groupes sociaux dominants, vie mortifère de la « ville de l'arrière », bureaucratie du lycée, impasse du mariage et de la paternité. Tous ces thèmes sont au premier plan dans l'oeuvre de Louis Guilloux.

à Louis Guilloux de mettre en jeu ces pulsions qu'il eut la chance de lire, comme à livre ouvert, chez son alter ego. Là réside sans doute la source de ce voyage intérieur que représente l'écriture de son œuvre¹¹³.

Il est troublant de constater que la brouille entre Georges Palante et Louis Guilloux intervint au moment même où ce dernier connaissait ses premiers succès d'écrivain. De surcroît, elle ne connaît pour origine que l'imprudence de Louis Guilloux à publier à tout prix, à faire pour ainsi dire « feu de tout bois », en s'appropriant des confidences de son ami faites sous le sceau du secret et de la confiance. Mais pour Louis Guilloux, la nécessité d'écrire et le besoin de reconnaissance sociale de sa qualité d'écrivain, étaient tels qu'ils ont justifié, sans doute inconsciemment, cette maladresse. En effet, selon toutes les apparences, Louis Guilloux a presque toujours été habité par un sentiment de trahison familiale.

Seul fils d'un solide artisan, militant engagé à gauche, il fut un enfant chétif. De plus, une maladie, sans doute mal soignée à l'époque, le priva partiellement de l'usage de son bras gauche. Sa santé délicate et son handicap lui interdirent de s'inscrire dans le sillage professionnel de son père. Elevé avec ses deux sœurs par une mère probablement très aimante, Louis Guilloux a développé une vive sensibilité, bien différente de celle couramment observée chez les jeunes garçons issus du monde ouvrier de cette époque. C'est pourquoi on l'incita à « pousser » les études et c'est ainsi qu'il entra au lycée en tant qu'élève boursier. L'intégration avec des camarades de classe sociale différente se fit mal. D'ailleurs, il en fut de même de la découverte de « la culture bourgeoise » et de l'esprit de propagande qui avait envahi une grande partie de l'institution scolaire à la veille de la Grande Guerre.

Mais ce sentiment de trahison se prolonge dans l'idée qu'il trahit son milieu social d'origine. L'entrée dans un univers de culture scolaire a constitué aux yeux de

¹¹³ Louis Guilloux a connu la psychanalyse très tôt par Palante qui a été un des premiers à l'introduire en France. Sylvie Golvet sans sa thèse, *Louis Guilloux, l'ambition du romancier...*, (p. 376 et suiv.) étudie avec précision l'irruption de la psychanalyse dans l'univers intellectuel de Louis Guilloux à travers notamment l'influence de Palante. Louis Guilloux va même jusqu'à écrire un article, en 1922, à l'occasion de la parution en français de *l'Introduction à la psychanalyse*. Elle souligne aussi la position ambivalente, et qui va évoluer dans le temps, de Louis Guilloux face à la « psychologie des profondeurs ». Il en connaissait et mesurait les ressorts au point d'affirmer : « Si l'on savait tout ça, il n'y aurait plus rien à faire. Si j'allais voir un psychanalyste, je ne saurais plus rien à écrire... Cela détruirait le ferment ». *Plein Chant*, 11-12, p.22.

Louis Guilloux une trahison de son origine, en particulier vis-à-vis de son père avec lequel il parlait peu. Ce dernier était sans doute très tourné vers une vie sociale extérieure à la famille. À la maison, il se montrait taciturne. Louis Guilloux a eu le sentiment de se couper de lui. Ils ne se ressemblaient guère et leurs relations furent toujours maladroitement. On peut imaginer que la relation avec Georges Palante illustre pleinement cette trahison en installant la figure d'un père spirituel à la place d'un père militant. Les *Souvenirs sur G. Palante*, par la douceur, et même par l'amour qu'ils manifestent, montrent bien l'importance affective que le philosophe avait pris dans le cœur du jeune homme.

Louis Guilloux s'est souvent expliqué sur ce sentiment qu'il partage avec d'autres écrivains de sa génération issus de milieux modestes comme lui¹¹⁴. Seule une réussite sociale exemplaire pouvait le justifier auprès des siens. Louis Guilloux devait absolument devenir un écrivain reconnu¹¹⁵, vivre de sa plume en toute autonomie, afin de justifier a posteriori son choix de vie¹¹⁶. Paradoxalement, c'est donc à un deuxième affranchissement de l'image du père que procède Louis Guilloux quand il trahit Georges Palante, mais ce faisant, il débute en littérature, et justifie sa première « trahison sociale ».

¹¹⁴ Jean Guéhenno s'est reconnu en Louis Guilloux, la preuve en est donnée par la lettre que ce dernier a recopiée dans ses carnets, lettre qu'il lui a adressée à la suite de la parution de *La Maison du peuple* : « Je ne saurais vous dire à quel point de telles pages étaient émouvantes, et c'est vraiment un hasard étrange qui m'envoie ce récit de mon enfance. J'ai bien dit mon enfance. [...] Alors comprenez-vous qu'il m'est impossible de juger ce livre-là comme un autre livre. Il me semble écouter quelqu'un témoigner pour moi, et je ne pense qu'à remercier. Ce que je puis faire c'est garantir l'absolue probité du témoignage, l'extraordinaire vérité du récit. » *Carnets I* 43.

¹¹⁵ Seule une réussite de Louis Guilloux dans la carrière d'écrivain pouvait justifier, à ses propres yeux et aux yeux de siens, et surtout de son père, cette désertion de sa classe sociale initiale. Alors qu'il avait acquis difficilement son indépendance financière en devenant maître d'internat dans son propre lycée, afin de ne plus dépendre des bourses d'état ou de ses parents, Louis Guilloux devait désormais prouver qu'il pouvait réussir dans et par l'écriture. La complicité avec Georges Palante le mit sur la voie, d'autant plus que le philosophe fut son premier vrai lecteur et qu'il l'a beaucoup encouragé. Georges Palante, lui, avait assez bien réussi, dans le domaine des idées qui était le sien. Il servit donc de modèle.

¹¹⁶ « Le père désapprouve tout ce qui ressemble à de l'embourgeoisement et à la promotion d'un individu qui devient privilégié. Mais plus largement, sa désapprobation met Louis Guilloux en porte-à-faux avec tout son groupe d'origine : famille, anciens camarades d'école, amis du père, voisinage... » Sylvie Golvet, *Louis Guilloux, l'ambition d'un romancier...*, p.25.

D'avoir assimilé la pensée de son maître a également permis à Louis Guilloux de percevoir intuitivement l'orientation générale de l'imaginaire qui le sous-tendait¹¹⁷ et dont il se sent très proche. Il semble que leurs personnalités recherchent l'échec, la défaite et le rejet car ces formes d'autodestructions autorisent parallèlement la recherche du refuge et de la protection. Telles sont les lignes de forces obsessionnelles qu'ils ont en commun et qui semblent structurer leurs imaginaires.

Louis Guilloux n'en restera pas à cette perception intuitive. Poursuivant par la création littéraire son dialogue avec l'imaginaire de Georges Palante, et donc explorant de fait son propre imaginaire, il va déployer sur le plan de la création romanesque d'autres forces qui les hantaient tous deux. Son œuvre, mise en mouvement dans la nécessité d'explorer jusqu'au bout ses tensions intérieures, le ramène, plus de neuf ans plus tard, en 1935, vers Georges Palante qui sert de modèle à Cripure dans *Le Sang noir*. Si Louis Guilloux n'en a pas fini avec lui, c'est qu'il lui permet une sorte de projection de lui-même. Il le conduit par paliers successifs, étudiant d'abord les idées, puis pressentant les obsessions de l'imaginaire, vers une expression artistique, sans doute salvatrice. *Le Sang noir* constitue l'aboutissement de ce besoin d'expression de cet imaginaire qui ne se développe que dans « l'antagonisme » selon le mot de Georges Palante.

Georges Palante a servi de révélateur à ces forces car il est apparu comme un médiateur¹¹⁸ entre l'inconscient de l'auteur et la vie réelle. En tant que père spirituel aimant, Georges Palante a autorisé Louis Guilloux à s'affranchir définitivement de son milieu. La rupture avec Georges Palante, que sa misanthropie et son intransigeance à l'égard de son jeune ami lui imposèrent, ainsi que le retentissement psychologique de son suicide, ont conduit Louis Guilloux à franchir une deuxième barrière¹¹⁹ : il a découvert que c'était par la reconquête de son propre imaginaire qu'il pourrait

¹¹⁷ Georges Palante avait fait allusion à ses rêves : « pour moi, si je considère ma vie onirique [...] j'y retrouve des rêves de jardin... » (cité par M. Onfray, op.cit. p.46). Louis Guilloux attribue à plusieurs de ses personnages de tels « rêves de jardin », notamment à Véfa, dans *Les Batailles perdues*. Plus qu'un hommage, c'est une marque de sensibilité commune.

¹¹⁸ Louis Guilloux a affirmé : « Entre Palante et moi, il y a Cripure » *Plein Chant*, n°11-12, p.23.

¹¹⁹ « Rompre la parole », « franchir une barrière », « écrire » correspondent parfaitement à l'imaginaire de Louis Guilloux et l'on ne peut que constater que l'imaginaire en œuvre dans les actes de la vie de Georges Palante et dans celle de Louis Guilloux, comme, par exemple, leurs vies, à la frontière de la vie sociale et du repli sur eux-mêmes, trouvent naturellement leur prolongement dans l'orientation de l'œuvre de l'auteur.

s'accomplir. Non seulement, en devenant écrivain, il a su donner un sens à sa vie sociale, mais il a pu également exprimer le terrible jeu des forces qui le hantaient et qui l'auraient sans doute plongé dans une névrose profonde, si elles n'avaient pas trouvé ce débouché de l'écriture.

La poétique de l'imaginaire de Louis Guilloux

Les notions de « pôles » et de « schèmes »

Suivre les avatars de la figure de Georges Palante dans la vie et l'œuvre de Louis Guilloux a permis de mettre en évidence cette dynamique de l'imaginaire : désireux de parler, mais s'imposant de se taire, Louis Guilloux reporte sur l'écriture son besoin de s'exprimer¹²⁰. Trois désirs, ou trois volontés, semblent donc orienter la vie intérieure de Louis Guilloux : exprimer une parole vraie, être obligé de se taire face à des paroles dominatrices et mensongères, dépasser ce conflit par l'expression écrite. Le dynamisme de ces trois forces, en proie à leurs tensions constitue la configuration psychique fondatrice.

Nous formulons donc l'hypothèse que ce schéma ternaire « se taire, parler, écrire », qui s'enracine au plus profond de la vie inconsciente de l'auteur, rend nécessaire et oriente son œuvre. Chacune des ces trois forces issues de l'inconscient de l'auteur, et qui l'obsède, sous-tend et oriente la création romanesque, afin de se déployer en une écriture qui l'exprime totalement. L'expression de cette force libère l'auteur des pulsions profondes qui le hantent. Ecrire devient en effet le mode d'exploration de ses images fondatrices, toujours renouvelées et orientées par l'expression des schèmes qui la structurent et la nourrissent.

Une présentation critique très complète de ce concept est proposée par Jean Burgos. De Kant à Gilbert Durand en passant par Gaston Bachelard, Jean Burgos

¹²⁰ Mojgan Zareh-Motekhassess a bien relevé cette contradiction propre à l'auteur entre « dire » et « parler » qu'elle résume dans l'heureuse expression de « bavard laconique » : « L'œuvre de ce bavard laconique, oscillant entre le désir de se livrer et une grande timidité qui le paralyse, écartelé entre le devoir de dire et la terreur de se confier, est à cet égard paradoxale et contradictoire. L'écrivain ne parvenant pas à concilier ces deux nécessités, l'œuvre existe, intense, variée, mais pleine de réticence et de retenue. Camus se plaît à noter cette remarque de Guilloux dans ses *Carnets* : « Finalement, on n'écrit pas pour dire, mais pour ne rien dire. » C'est aussi une idée très nietzschéenne que Guilloux semble s'approprier : « N'écrit-on pas des livres, justement, pour dissimuler ce qu'on cache au fond [...] L'œuvre devrait cependant receler des secrets, s'il est vrai, comme l'affirme Guilloux, que « [...] tout artiste porte en lui un secret que la création a pour but de lui révéler ». Guilloux tient par ailleurs le secret pour la base même de sa création artistique. » « Le secret c'est la vie même. Tout ce qui va contre le secret attende aux sources les plus fines de la vie. Autant le mensonge me répugne, autant je chéris le secret, sans lequel il n'y a point de vie, point d'amour, point d'art. Pour toutes ces raisons je tiens la pudeur pour la première des vertus ». *Mauvaise fleur de rhétorique...*, p.244-245.

analyse avec précision les avatars conceptuels de ce terme. Il finit par adopter une définition de « poéticien » :

« Tels sont les schèmes, indissociables de l'image comme des mécanismes fonctionnels du langage, mais qui ne possèdent pas la matérialité de l'image et ne se réduisent pas davantage aux seuls processus linguistiques. De ce point de vue, les schèmes, au sens où nous les entendons, sont bien d'abord des représentations intermédiaires, ainsi que le voulait Kant qui leur accorde un rôle indispensable de jonction entre l'intelligible et le sensible, homogène au concept comme à l'image. » *Pour une poétique de l'imaginaire*, p.116

Pour notre part, nous entendons par « schème » une force issue de l'inconscient de l'auteur et qui oriente son écriture en attirant à elle des images, des rythmes et des sonorités. Le schème apparaît dès lors comme une notion dynamique, qui loin de ne se fixer que sur un nombre restreint d'images, permet à l'inconscient de s'exprimer plus globalement en développant un imaginaire personnel. C'est ainsi que nous parlerons de « schèmes du refuge » ou « de la conquête ». Toute image, tout champ lexical, tout matériau langagier, peut être mis en perspective dans un schème qui apparaît comme une force située à mi-chemin de l'inconscient de l'auteur et de la réalité qui l'entourne. Cette zone intermédiaire que l'ensemble des schèmes construit, nous le nommons « imaginaire ». Ces forces s'organisent en effet en réseaux de schèmes convergents qui prolifèrent et imposent les choix dans tous les domaines de la création romanesque que distingue toute poétique du roman¹²¹ : narration, personnages, énonciation. L'ensemble de ces moyens est irradié par chacune de ces forces. C'est ainsi que se constituent trois pôles attractifs qui loin de s'opposer radicalement, s'attirent, se stimulent, tout en se différenciant. Il faut les concevoir comme des champs dynamiques qui subordonnent toute la création romanesque à la mise en œuvre de l'expression de ce besoin vital d'exprimer ce schéma fondateur « se taire, parler, écrire ».

Nous appellerons donc « pôles » (pôle du silence, pôle de la parole, pôle de l'écriture) l'ensemble des forces dynamiques de l'écriture qui oriente l'écriture de Louis Guilloux vers l'expression d'une de ses trois pulsions profondes. Ces pôles ne sont pas des champs délimités et clos (de simples réservoirs d'images, de personnages ou de situations), où l'écriture viendrait piocher des matériaux et des procédés littéraires. Au contraire, ils doivent être compris comme des vecteurs dynamiques : ils attirent

¹²¹ Vincent Jouve, *La poétique du roman*.

l'écriture en la soumettant à un jeu de forces constructrices où s'entrelacent les moyens de créations romanesques (schémas narratifs, personnages, écriture). Nous avons bien souvent recours aux expressions composées de verbe à l'infinitif (« pôle se taire », « pôle parler », pôle écrire ») afin de souligner que ces pôles constituent des processus dynamiques qui créent leur propre écriture ainsi que leurs propres réseaux narratifs.

Le schéma fondateur : « se taire, parler, écrire »

Le concept d'écriture attire à lui tous les sens, et donc tous les malentendus. À l'instar d'Henri Godard qui, à l'occasion de son étude de la langue de Céline¹²², a mis en perspective l'analyse qu'en faisait Roland Barthes, nous devons définir ce concept d'écriture tel que nous l'employons dans le cadre de cette étude.

Roland Barthes définit dans *Le degré zéro de l'écriture* les termes « langue », « style » et « écriture ». Pour lui « la langue est un corps de prescriptions et d'habitudes, commun à tous les écrivains d'une époque¹²³. » En effet, Louis Guilloux utilise la langue de son temps, comme tant d'autres écrivains tels que Montherlant ou Mauriac, ou bien encore Gide. A l'inverse d'un Céline qui fait de son maniement une arme de contestation du réel, Louis Guilloux ne heurte pas de front la langue de son époque¹²⁴, au contraire il utilise avec discrétion et maîtrise la langue en usage dans la littérature romanesque de son temps¹²⁵. S'il est indéniable qu'il existe un style de Louis Guilloux, celui-ci repose davantage sur une forme de classicisme virtuose, qui privilégie un respect de l'usage, du mot exact, de la syntaxe claire, et surtout d'une efficacité par rapport à sa propre pulsion créatrice. Au premier abord, le style de Louis Guilloux peut

¹²² Godard Henri, *Poétique de Céline*.

¹²³ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, seuil, p.14.

¹²⁴ L'œuvre de Louis Guilloux a suscité peu d'études qui s'attachent à cerner son style. On peut noter toutefois l'étude de Catherine Vigneau-Rouannec *Le langage populaire : figure de l'échec chez Guilloux*, parue dans les actes du colloque de Cerisy, p.55 à 77.

¹²⁵ Certes, par définition, il existe un écart entre sa propre pratique stylistique et un usage courant de la langue dans les romans que l'on peut lire dans les années 30. Il faut laisser aux experts, linguistes ou stylisticiens, le soin d'étudier avec précision l'usage particulier que Louis Guilloux fait de la langue. Mais on ne peut que constater qu'il n'y a pas chez lui cette préoccupation de collectionneur de langues qui transforme l'écrivain en entomologiste des français de son époque. Louis Guilloux n'est pas Céline, et sa pratique de la langue française le conduit davantage à un respect du code qu'à une déconstruction de la langue. Dans le domaine de la syntaxe, on pourrait souligner son souci de la phrase maîtrisée, le plus souvent logiquement articulée. Dans notre seconde partie, nous nous interrogerons sur la présence dans l'écriture de Louis Guilloux de nombreuses hypotaxes qui lui permettent de riches développements rythmiques.

paraître transparent, et même limpide tant les mots et les tournures semblent en accord avec le sujet. Sa sensibilité à la langue orale¹²⁶ débouche sur des tentatives, presque toujours prudentes, pour rendre « le parler populaire » de ses personnages. Cependant, Louis Guilloux ne fait preuve ni d'innovation ni de persévérance dans ses essais de « langue populaire orale » qui se trouvent essentiellement dans *Angéline*, dans *Le Sang noir* et à un moindre degré dans *La Maison du peuple*. Tout cela ne le retient pas outre mesure¹²⁷.

En des pages d'une grande finesse d'analyse, Roland Barthes distingue la langue du style, qui serait proprement littéraire :

« La langue est donc en deçà de la Littérature. Le style est presque au-delà : des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art. Ainsi sous le nom de style se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence. Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention, il est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée¹²⁸. »

On ne peut que renvoyer à ces pages qui décrivent la relation que l'auteur entretient avec l'écriture¹²⁹ et qui, à travers les définitions du style et de l'écriture, nous permettent dans le cadre de ce travail de proposer une définition opératoire de l'écriture de Louis Guilloux qui recouvre l'usage personnel et intime de la langue qu'il pratique. Comme nous tentons de dégager une poétique de l'imaginaire romanesque de Louis Guilloux,

¹²⁶ Nous étudions l'oralité de l'écriture dans la seconde partie.

¹²⁷ Seuls les personnages qui s'expriment en langue populaire introduisent un style oralisé. Le style dans ce cas se subordonne à la caractérisation de personnages peu instruits et victimes de l'ordre social. C'est précisément la conclusion frappante de l'étude de Catherine Vigneau-Rouayenc puisqu'elle souligne que chez Louis Guilloux le langage populaire a une fonction idéologique : « Ce parler est preuve d'oppression ». « Le langage populaire est donc l'échec dans la mesure où il apparaît dans certains romans comme le langage des victimes. » Il est aussi « le lieu métaphorique de transgressions qui sont des échecs ». Ce langage populaire, signe d'un échec, obéit à une poussée des forces du pôle de la parole qui se révéleront être marquées par des schèmes de l'échec.

¹²⁸ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p.12.

¹²⁹ Barthes distingue nettement langue, style et écriture : « Langue et style sont des forces aveugles ; l'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets ; l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire. » Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p.14.

écriture et style ne sauraient être nettement opposés, puisque le territoire de l'imaginaire se délimite à la frontière de la part consciente et inconsciente de la vie de l'auteur. S'il est des éléments de l'écriture qui sont subordonnés à une intention historique et qui s'inscrivent dans une visée collective, il en est d'autres qui émergent davantage de l'irruption des forces inconscientes. Sans doute ne faut-il pas sous-estimer la dimension consciente et maîtrisée des choix opérés à tout moment de la création romanesque. Mais il ne faut pas non plus négliger la force des poussées de l'écriture qui, guidées par les obsessions profondes de l'auteur et par des automatismes dus à la pratique constante de cette création artistique, viennent se conjuguer dans l'acte même d'écrire.

Chez Louis Guilloux, le véritable enjeu de l'usage de la langue est de la subordonner à la double injonction de ce style si maîtrisé et de la dynamique de l'imaginaire qui se déploie. C'est à ce point que nous situons son écriture. Dans la trame de la langue, elle apporte son flot d'images, de notations, de structures qui émanent d'un des pôles de l'imaginaire tels que nous les avons définis. Tout en s'appuyant sur l'usage personnel et raisonné que Louis Guilloux fait de la langue, l'écriture est un geste qui trouve sa source dans les forces obscures de l'inconscient de l'auteur. Elle chemine à travers les codes et les choix de constructions romanesques, sans doute plus conscients et maîtrisés¹³⁰. L'écriture reste cependant le résultat de ces poussées de l'imaginaire, structurées autour de schèmes, qui subordonnent tout le texte à la mise en place d'images¹³¹ et de passages textuels particulièrement denses qui requièrent tous les moyens de création littéraire.

Comme nous l'avons souligné, la pratique créatrice de Louis Guilloux se développe essentiellement à partir de textes courts qui ne sont pas conditionnés par une

¹³⁰ « Quand il s'agit d'un objet à faire, la chose est connue d'avance. Le modèle existe. Et dès lors qu'il s'agit d'une chose connue d'avance, le premier acte vers cette chose n'a pas plus de valeur de surprise que le dernier. Il n'y en a même point du tout. Mais s'il s'agit d'une création de l'imagination, c'est tout le contraire. » *Jeux de patience ou jeu de hasard*, dans *Les Nouvelles littéraires*, n° 1190, du 22 juin 1950, p.1 et p.6. Article cité par Sylvie Golvet, *Louis Guilloux, l'ambition d'un romancier...*, p.98.

¹³¹ « Un livre doit vous surprendre. Le mien me surprit. Je pensais à autre chose, il y a deux ans, peu de temps avant de me mettre à écrire, quand des images de mon enfance me revinrent à l'esprit. Elles jouèrent avec moi, disparurent, revinrent. Je ne saisisais pas leur sens. Au cours d'une conversation avec un ami, le livre m'apparut brusquement dans son entier et dans sa forme. Je me fis donner, dans un café, de quoi écrire. Le premier chapitre du livre naquit. Avais-je un but ? Mon émotion était trop forte, j'étais trop heureux pour penser à aucun but. » Louis Guilloux, *À propos de La Maison du peuple*, cité par Sylvie Golvet, *ibid.*, p.80.

construction narrative d'ensemble, et qui par conséquent permettent davantage à la spontanéité de se donner libre cours. L'écriture « immédiate » est placée davantage sous les injonctions de l'imaginaire que les efforts de composition qui relèvent d'une expérience, d'une maîtrise, et d'une intention consciente. Dans les textes tels que nous les lisons, distinguer la part de la poussée des forces inconscientes de celle de la maîtrise de l'écrivain semble impossible. Dans le cadre de notre étude, nous ne pouvons qu'appréhender le texte retenu par l'auteur pour l'édition, sans avoir eu le loisir d'examiner les manuscrits et les brouillons de l'auteur. Nous ne doutons pas qu'une telle étude fondée sur une méthode de génétique textuelle, permettrait d'aller plus loin dans l'analyse délicate du rapport entre l'écriture et la construction narrative. Toutefois, en nous efforçant de retrouver la dynamique de l'écriture dans les textes publiés, nous nous efforcerons de montrer qu'elle se développe le plus souvent de son propre élan.

Nous voudrions, autant que possible, et surtout dans un premier temps, ne pas trop ramener le texte que nous lisons au nom de Louis Guilloux ou à son terme équivalent, « l'auteur ». En effet, l'analyse de cette œuvre a trop souffert des raccourcis constamment effectués entre lui et ce que font et disent ses personnages. Selon nous, se référer sans cesse à l'auteur repose trop sur l'idée que l'œuvre est le fruit de la volonté consciente de l'auteur. Nous sommes persuadés au contraire que cette œuvre, née de fragments souvent très courts, donne à lire en profondeur l'imaginaire de l'auteur. Nous préférons souligner dans le texte la dynamique créative, qui s'exprime au plus petit niveau, dans les poussées rythmiques et sonores, dans les champs lexicaux, dans la syntaxe et dans le cheminement du texte, sans que l'on puisse distinguer aisément la part de maîtrise de l'écrivain ou de spontanéité de son écriture.

Cette écriture semble souvent orientée par une sorte de « vision textuelle » créant, à travers le vécu de personnages, des « moments » qui transcendent le quotidien, des moments hors du temps et loin du bruit des paroles, dans le silence du retrait ou dans celui de la création. Selon nous, ces passages constituent vraisemblablement les véritables points d'origine des séquences créatives : ces passages constitueraient des acmés textuelles que nous nommons « moments d'accord ». Les trois pôles de cet imaginaire ont en commun ce désir d'écriture « épiphanique ». Nous empruntons ce

concept à Dominique Rabaté¹³² qui décèle « l'émergence d'un statut nouveau de l'instant dans le roman occidental depuis plus d'un siècle ». Cette nécessité d'inscrire dans un texte ces instants qu'il appelle « épiphanies » expliquerait en partie l'évolution des formes narratives. Chez Louis Guilloux, ces moments privilégiés sont des moments d'accord entre les personnages, des moments de communion fraternelle, parfois de fusion amoureuse, des moments d'harmonie intime, dans un sentiment de paix intérieure, moments où silence et paroles ne semblent faire plus qu'un, le plus souvent au sein de la nature. Dans ces moments s'impose en effet un silence de communion entre les personnages. Le récit crée des conditions de l'harmonie en plaçant systématiquement certains éléments thématiques apaisants : nature paisible, lieux rassurants, fluidité des émotions, partage des sentiments. Ces moments fugitifs et rares semblent échapper à l'illusion et au mensonge. Ils manifestent la possibilité d'un silence heureux même si celui-ci ne peut être qu'intermittent. Ainsi, s'il est vrai que chacun des pôles de la poétique de l'imaginaire de Louis Guilloux met en œuvre une écriture particulière, chacun de ces pôles, par ses propres voies, et dans la convergence de ses propres schèmes, tente de créer de tels passages où règne l'accord originel, toujours synonyme de silence.

Il est une dernière difficulté terminologique qu'il faut lever. Nous entendons souvent par « écriture romanesque » l'ensemble des moyens de création romanesque : l'écriture proprement dite, la création de personnages, les modalités de la narration. Un risque de confusion subsiste. En effet, « l'écriture » peut-être entendue comme dynamisme initial, issu des forces de l'imaginaire, et qui, dans le geste même de l'écrire, ou dans le rythme de la saisie, s'inscrit sur la page ou sur l'écran. D'autre part, nous employons aussi l'expression « écriture romanesque » qui suppose une vision plus globale, sans doute plus raisonnée, des moyens à mettre en œuvre pour aboutir à un récit cohérent. Nous pourrions lui substituer le concept de « composition romanesque » mais nous ne voulons pas courir le risque de perdre de vue la dimension d'invention relativement spontanée que nous souhaitons mettre en évidence. Un roman, tout comme un poème, s'écrit tout autant dans l'injonction aux forces de l'imaginaire que dans l'élaboration savante. Selon nous, ce qui est premier chez Louis Guilloux, c'est l'avènement de l'écriture impulsée par le dynamisme des forces de l'imaginaire, qui

¹³² Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix, Epiphanies romanesques (Flaubert, Joyce, Tabucchi)*, p.145 et suiv.

entraîne dans son mouvement l'ensemble de la « composition romanesque ». Que savons-nous des critères qui ont présidé à l'assemblage des fragments ? Dans quelle mesure l'inscription des forces de l'imaginaire dans ces fragments a-t-elle guidé leur assemblage ? Et la prétendue maîtrise de l'assemblage, ce que l'on peut appeler la « composition », ou bien encore la « structure », n'est-elle pas elle-même orientée par l'expression des obsessions fondamentales de l'auteur. ? Il nous semble impossible de renoncer à la conception dynamique de l'écriture qui s'exprime dans le microcosme de la créativité. En adoptant le mot « écriture » pour qualifier la réalisation de la trame de langage ainsi que pour celle de la trame narrative, « l'écriture romanesque », nous soulignons la prééminence, du moins chronologiquement, des forces spontanées de l'imaginaire sur la part de maîtrise dans la création. L'écriture semble s'imposer au romancier à tous les niveaux, et en premier lieu, toutes les autres activités nécessaires à la création lui étant subordonnées. Nous pensons notamment à l'observation de la réalité, à l'élaboration d'une intrigue ou à la « construction » d'un personnage.

Ainsi le schéma fondateur, organisé autour de trois pôles de l'imaginaire, « se taire, parler, écrire », où lignes de forces et schèmes prolifèrent, sous-tend cette écriture romanesque dont le point d'aboutissement, la visée, mais aussi le point de départ seraient la saisie d'épiphanies textuelles.

Une affirmation en trois étapes

Les trois forces que nous distinguons se font jour progressivement dans l'œuvre et nous pouvons distinguer trois étapes dans l'affirmation de cette écriture. Quelle que soit l'approche de l'œuvre, ce regroupement des romans en trois cycles est constant chez les critiques. Ainsi, après avoir pris *Le Sang noir*, « microcosme et anamorphose de l'œuvre », comme point d'entrée dans l'œuvre, Henri Godard distingue « les récits d'enfance », « les grandes chroniques », « les bilans de vie ». Bien que notre approche soit de nature différente, nous utilisons ce regroupement. Pour nous, le premier cycle est celui du silence imposé, le second celui de la parole illusoire et le troisième celui de l'écriture. Si *Le Sang noir* apparaît comme un point central de l'œuvre, c'est qu'il se trouve au point d'intersection des deux pôles "se taire" et "parler" et qu'il amorce une écriture du pôle "écrire".

En effet, dans les premiers romans et jusqu'au *Sang noir*, c'est d'abord le pôle « se taire » qui domine dans les textes où s'impose une écriture de la rupture et du

contraste. Dans ce premier moment de l'œuvre, le pôle « parler » joue essentiellement le rôle d'antagonisme nécessaire à l'écriture du silence. À partir du *Sang noir*, ce second pôle acquiert progressivement une autonomie, et génère une écriture de la continuité et de la mise à distance. Enfin, dépassant le schéma binaire d'affrontement dialectique entre « se taire » et « parler », le troisième pôle « écrire » met en œuvre, essentiellement dans les derniers romans, des textes où se développe une écriture qui intègre nettement rupture et continuité.

Ainsi l'observation du déploiement de l'œuvre permet d'approcher les réponses que Louis Guilloux a élaborées face à cette contrainte que constituaient pour lui la nécessité de se taire et l'impossibilité de parler. Chaque roman apporte une tentative de résolution spécifique à cette contradiction, qui n'est que la partie émergée des forces profondes qui le hantent. Les tensions intérieures que suscite l'antagonisme de ces forces deviennent ainsi la condition même de leur résolution par la seule exploration dynamique de son imaginaire.

La ligne de force, née de la dénonciation du mensonge social¹³³, est constituée de la rupture, du retrait et du refus. La pauvreté implique le repliement et le refuge dans le dénuement. Cette forme de combat fait une véritable arme de l'oppression sociale et de l'impossibilité de prendre la parole, ou tout simplement de l'impossibilité de mettre en œuvre une parole qui ne soit pas mensonge dans un monde « nauséabond ». Cette force se construit à partir de tensions entre l'attaque et le repli, entre la brisure et la continuité, entre le refus total et la nécessité de continuer, entre la négation du temps et son acceptation résignée.

De *La Maison du peuple* au *Sang noir* toute l'exploration de l'imaginaire par l'écriture se construit à partir de cette force en butte à une force opposée, mais non symétrique, celle de l'acceptation et de la nécessité de continuer, de garder du lien, d'habiter ce temps, malgré tout. Cette force est celle du parler, du dire ; elle pousse à entrer en relation, à communiquer pour construire une maison du peuple, un foyer

¹³³ Zareth-Motekhassess Mojgan affirme « que l'engagement de l'œuvre au profit de la vérité comporte aussi la mise à nu du mensonge. » Elle ajoute que « influencé par Pascal, il [Louis Guilloux] peint le Mal dont l'époque est imprégnée, dans un monde de violence, d'injustice et de fanatisme politique. Le mensonge, très présent également, se révèle à la naissance même de sa création romanesque. Il est à la base de *La Maison du peuple*, qui relate l'attitude mensongère d'un carriériste politique. » *Mauvaise fleur de rhétorique...*, p.59-60.

familial, une maison pour loger sa tante, ses frères ou son grand-père¹³⁴, elle incite à mener un combat syndical pour défendre les plus démunis. Tous les premiers romans relèvent d'une écriture marquée par l'obligation de se taire mais intègre nécessairement une deuxième force, celle de parler, et qui se déploiera plus largement, mais surtout plus négativement, dans les romans publiés au centre de l'œuvre. La parole seule permet cette tension indispensable à l'expression de la première force. Dans *Le Sang noir*, les deux forces, se taire et parler, semblent parvenir à l'équilibre, non pas sur un plan statique, mais au contraire dans une tension exacerbée.

Cripure incarne à lui seul cette dialectique des deux forces contradictoires. Bien au-delà d'une transposition¹³⁵ d'un personnage réel dans une œuvre de fiction la création de ce personnage, et plus généralement l'écriture de ce roman, a poussé l'écrivain à explorer la tension entre le silence et la parole. Dans ce roman, c'est tout un mode d'organisation des forces qui orientent son imaginaire que Louis Guilloux va découvrir en synthétisant et en intensifiant ce que les premiers romans n'avaient qu'effleuré.

Le silence imposé garde toute sa place dans ce roman du milieu de l'œuvre. En densifiant l'écriture explorée et assumée progressivement dans les cinq romans précédents, la création du personnage de Cripure¹³⁶ réclame des contrastes de plus en plus marqués entre le silence et la parole. Au point que, pour la première fois dans l'œuvre, des forces relevant de la parole acquièrent leur autonomie et donnent naissance à des textes où la parole n'est pas réduite à la simple fonction de provocation à l'écriture

¹³⁴ C'est un des thèmes de *Dossier confidentiel*.

¹³⁵ Alors que Louis Guilloux se trouve confronté à une petite polémique dont le monde littéraire a le secret, tel Flaubert à propos d'Emma Bovary, mais de manière plus nuancée, il dut affirmer à propos des rapports entre Georges Palante, Cripure et lui-même : « Comment eussent-ils pu comprendre que cette peau de bique je l'avais revêtue moi-même, que ce « personnage » ce n'était pas lui, mais nous, lui et moi ? » *L'Herbe d'oubli*.

¹³⁶ Les études consacrées au seul personnage de Cripure abondent. Il a attiré et concentré sur lui des approches très diverses dans leurs méthodes mais qui toutes convergent vers cette notion de « contradictions ». Ainsi « parlant de ce personnage comme s'il était un homme réel, vivant » Anne Clancier affirme que « Cripure est un homme à la fois généreux et égoïste, plein de bons sentiments sur le plan intellectuel mais plein de haine dans sa vie journalière. » Elle en vient à montrer que Cripure souffre d'une « névrose de destinée » qui, selon Freud qu'elle cite, « désigne une forme d'existence caractérisée par le retour périodique d'enchaînements identiques d'événements, généralement malheureux, enchaînements auxquels le sujet paraît être soumis comme à une fatalité extérieure alors qu'il convient, selon la psychanalyse d'en chercher les ressorts dans l'inconscient et spécifiquement dans la compulsion de répétition. » L'écriture, poussée par les forces intérieures névrotiques, si l'on suit la psychanalyste, déploie les duplications de l'échec qui prend la forme d'une parole refusée.

du silence. C'est ainsi que des personnages comme Nabucet ou Babinot permettent à cette parole de se développer en nappes mensongères et illusoires. La reprise incessante, le ressassement et les enchâssements relèvent à l'évidence de la parole où rien ne cesse jamais, et où rien ne se rompt ni ne se brise. Une forme de continuité se met en place dans une construction circulaire, ou plutôt en spirale, dans laquelle, tout écho, tout renvoi fait progresser dans un mouvement qui permet à la fois les oppositions et les ruptures nécessaires au silence imposé, tout en créant la continuité inhérente à la parole.

Anne Clancier souligne enfin le rapprochement manifeste et conscient de la part de Louis Guilloux¹³⁷ entre Cripure et Baudelaire¹³⁸. Or, c'est justement à partir de l'analyse des rapports de Baudelaire avec ses poèmes que Charles Mauron, s'appuyant sur des travaux de René Laforgue, a montré que le moi social du poète recherchait l'échec qui seul permettait la réussite de l'artiste. *Le Sang noir*, par l'exacerbation de la dialectique des deux pôles exprimés jusque là dans l'œuvre, amorce ce dépassement. En effet, la domination du pôle « se taire » fait que dans chaque roman les figures et les thèmes de l'échec l'emportent. Aucun roman ne s'achève sur une perspective positive¹³⁹, mais jamais la défaite et la rupture ne sont aussi brutales que dans *Le Sang noir*. Cripure incarne une série de révoltes qui l'ont mené dans une impasse. La grande concentration des éléments, tant sur le plan narratif que sur le plan des schèmes et des images, fait que ce roman pousse à l'extrême la possibilité d'écrire le silence dans un texte où les paroles prennent toute leur place.

¹³⁷ Elle note aussi que Louis Guilloux a pu avoir connaissance de ces travaux. Louis Guilloux n'a jamais nié la force de l'inconscient, mais il se refusait à s'y aventurer car il pressentait la force d'explication des motifs inconscients qui gouvernent un individu et une oeuvre mais qui n'en rendent pas compte non plus.

¹³⁸ Elle rappelle en effet que dans la pièce *Cripure* écrite à partir du *Sang Noir*, la sirène du bateau dont Cripure entend l'appel s'appelle « l'Albatros » et que le poème du même nom n'est pas sans évoquer le personnage de Cripure qui claudique parmi les humains. René Laforgue, *L'échec de Baudelaire*, 1927.

¹³⁹ La construction de la Maison du peuple tournait court avec la déclaration de la guerre : ce qui aurait pu apparaître comme une victoire des ouvriers s'effondre en une page. *Dossier Confidentiel*, roman dont le climat a souvent été perçu comme proche de nombres de romans de Dostoïevski, s'achève par un emprisonnement, un procès et la découverte d'un cahier personnel du personnage principal qui laisse penser à la folie. Dans *Hyménée* Maurice Lacroix se résigne à une vie qu'il n'a pas vraiment souhaitée, après une profonde crise personnelle, tandis que, dans *Angéline*, la mort du père et la soudaine méchanceté de la mère, la dispersion des frères conduisent la jeune fille à la solitude, même si elle se marie in extremis. Ces premiers romans développent des schèmes de l'échec, de la rupture, du repliement, de la chute et de la sanction. La mort et l'oppression s'y développent dans des univers étouffants.

Mais *Le Sang noir* marque la fin de la prééminence du silence subi que la personnalité misanthropique de Georges Palante avait préfigurée. À partir du *Pain des rêves*, la continuité l'emporte sur la rupture, il s'agit de créer un autre monde, utopique, rêvé, manipulé et reconstruit par la parole et l'illusion, plutôt que de transformer celui-ci par un combat idéologique ou par une résistance impossible. Les images de l'adaptation, de l'aménagement, du progrès dans le refuge et dans la fuite prennent le dessus.

Ce mouvement de rééquilibrage de l'écriture du silence vers la parole ne peut se réaliser que par l'apparition d'une nouvelle et troisième force, quasi invisible dans l'œuvre jusque là, qui est celle de la nécessité d'écrire. Il n'est pas un de ses romans qui n'évoque cet acte. C'est à partir du *Sang noir* que l'inscription du thème apparaît nettement. Nabucet et Babinot donnent dans la parole et l'écriture de propagande, tandis que le surveillant pacifiste, Francis de Monfort, tente par des poèmes quelque peu surréalistes, d'inciter au pacifisme. Cripure, tout comme son modèle dans la vie réelle, a écrit et publié plusieurs ouvrages, et il travaille à un nouveau livre de notes *la Chrestomathie*. Peu avant son suicide, Cripure découvre que ses chiens ont « bouloché » ses papiers. De cette façon, *Le Sang noir* met en scène un échec de l'écriture qui ne parvient pas à dominer le chaos que la dialectique de la parole et du silence impose au roman. On peut souligner que *Le Sang noir*, en plaçant sur un plan d'équilibre antagoniste les deux forces qui habitaient jusque là la poétique de cette œuvre, introduit de fait la nécessité de l'écriture comme condition d'évasion hors de l'enfermement du silence subi et des paroles imposées. Chez Louis Guilloux, seul ce versant de l'imaginaire permet de subsumer l'affrontement de la parole et du silence et d'appriivoiser ce combat contre le temps qui prenait alternativement la forme de la rupture ou du refuge. Ce thème de l'acte d'écrire s'affirme progressivement à travers des situations narratives, des personnages, des modes d'énonciation et une écriture spécifique au point que chaque roman devient un roman de l'écriture. Par l'œuvre littéraire, on peut défier le temps, le reconstruire à l'infini, afin de ruser avec lui, grâce au « jeu de patience » de l'écriture.

Le silence subi

On l'a rappelé, pour Camus, Louis Guilloux fut le « romancier de la douleur ». La douleur se replie dans le silence : avant même que de pouvoir s'exprimer, elle s'enroule sur elle-même, se coupe de tout mouvement, de tout passé ou présent, de toute

illusion sur le Futur. Elle se tait et se fige. En prolongement de l'auteur de *L'Etranger*, ce silence premier peut être qualifié de « silence douloureux ». Il est fondateur, au sens où il semble constituer le point d'appui de toute la création romanesque de Louis Guilloux¹⁴⁰. Dans cette œuvre, l'homme est embarqué malgré lui dans une douleur pétrifiante que seules quelques lueurs d'espoir semblent percer. C'est pourquoi, situé à ce point de rencontre entre l'expérience personnelle de l'auteur et sa saisie de l'histoire, ce silence doit être dit, écrit, afin de témoigner et de survivre, car il est nécessaire d'écrire pour sortir de la douleur. C'est sans doute de cette saisie existentielle première que naît la poétique de Louis Guilloux. Il n'est pas une de ses œuvres, pas une page de ses carnets, qui ne trouve sa source dans cette expérience fondamentale d'un silence pétri de dérégulation, d'abandon, de rejet, de retrait et de stérilité créatrice¹⁴¹ auxquels l'œuvre oppose ces moments d'accord, ces « épiphanies textuelles ».

Certes, comme semblent le suggérer les relations complexes de Louis Guilloux avec son père d'une part, et avec Georges Palante d'autre part, il appartient à la psychanalyse d'interroger l'œuvre, à défaut de l'homme, pour dénouer l'écheveau des motivations inconscientes qui constituent le fondement de l'obsession de l'auteur. Mais l'homme a besoin de l'écrivain pour transformer ses obsessions en œuvre, nourrir de ses

¹⁴⁰ Le silence hante littéralement Louis Guilloux : « *l'homme cultivé est celui qui a la sagesse de ne pas essayer de se survivre* », c'est « l'homme qui sait se taire ». Louis Guilloux à Jean Guéhenno, 4 mars 1931, fonds Jean Guéhenno, B. N. F. Richelieu. Lettre citée par Sylvie Golvet, *Louis Guilloux, l'ambition d'un romancier*, p.323.

¹⁴¹ Un court texte inédit présenté en annexe de la thèse de Sylvie Golvet, *Louis Guilloux, l'ambition d'un romancier*, p.460, ne peut que renforcer cette idée. Nous citons quelques lignes de ce texte de trois pages :

« – Bien, dit le père... Bien, Ah, quelle boîte !...

Personne ne lui répondit. Il se croisa les bras.

– Vous êtes tous, dit-il... contre moi... Mais attendez. Attendez... Nous verrons bien...

Jeanne, à son tour, repoussa son assiette.

– Je ne peux plus, dit-elle.

Mais la mère s'approcha de Jeanne :

– Mange, mange...

Et plus bas, elle lui souffla :

– Ne dis rien... Tais-toi...

Mais Jeanne ne pouvait plus se taire.

– Toujours se taire, s'écria-t-elle, toujours subir...

Et cette fois, elle sanglotait.

– Je ne veux pas... Je ne veux plus...

– Jeanne, Jeanne ! suppliait la mère.

Le père s'était déjà retourné. »

Extrait de *Julien* (inédit) (sans date, sans titre, titre forgé pour le catalogage), fonds Louis Guilloux, B.M. de Saint-Brieuc, cote LGO Inédits 15.01.05).

silences contraints une écriture qui, seule, est enfin source de paix. Ce silence répand comme un immense vide intérieur, un vide fait du sentiment de retrait, de rupture, « d'étrangeté » pourrait dire Camus, qui engendre, à force de malaise, une aspiration au mouvement, à la recherche de l'issue¹⁴². Le silence constitue le premier pôle de l'imaginaire de Louis Guilloux.

La parole mensongère et libératrice

Sortir du silence n'est pas chose aisée. Dans cette œuvre, cette échappée prend le plus souvent la forme d'une évasion hors de l'atelier, du bureau, ou plus naturellement, de la prison. Les romans sont emplis de ces scènes d'enfermement, et d'évocations de ces lieux stériles d'où l'on s'échappe avec peine. Louis Guilloux a tenté d'écrire un grand roman qu'il aurait appelé « *La Délivrance* »¹⁴³. Mais l'œuvre est restée inachevée et l'auteur n'en a publié que la première partie qui aurait dû s'intituler « *L'évasion* » et qui finalement a paru sous le titre *Labyrinthe*. Cette grande nouvelle, appartenant à la seconde partie de l'œuvre, recèle peut-être la clé de la poétique de Louis Guilloux : il faut s'évader du silence douloureux, errer et s'aventurer progressivement dans le monde des hommes fait essentiellement de paroles, afin de trouver peut-être, derrière la bonne porte, ouverte on ne sait par quel hasard, l'espoir d'aimer la vie. A partir de ce malaise quasi ontologique, l'écriture de Louis Guilloux se déploie en flots de paroles destinés à combler ce vide initial comme si elle ressentait, mais il s'agit bien sûr de ce que ressent son auteur, la nécessité d'explorer toutes les voies du labyrinthe de la parole.

Tout au long de l'œuvre, des personnages en proie aux pires difficultés sociales ou psychologiques, marchent ou errent, dans des lieux inconnus, indifférents, parfois hostiles. Cette déambulation sert le plus souvent de structure narrative, mais manifeste

¹⁴² « Le roman l'a aidé à exprimer, exorciser et éloigner une part douloureuse de lui-même, qu'il voulait éclairer. A tous points de vue, il réalise que « *le roman permet plus que l'autobiographie* ». Remarque écrite par Guilloux dans les notes de travail pour le projet de « *récit autobiographique* » qui se serait appelé *Les Jeunes années* ou *Vingt ans ma belle âge* » (Fonds Guilloux, LGO Notes 01.01, folios 50 à 57). De plus, Sylvie Golvet attire l'attention des critiques sur un court texte « *Sur l'offense* » ainsi que sur des lettres de Louis Guilloux qui livreraient une réflexion douloureuse sur les offenses subies par Louis Guilloux et sur son incapacité au bonheur. Elle souligne que « cette incapacité l'intrigue et le fait souffrir, c'est pourquoi il a besoin de passer par l'écriture, qui serait une recherche d'éclaircissement, même s'il s'agit d'une véritable « torture ». » Sylvie Golvet, *Louis Guilloux, l'ambition d'un romancier...*, p.206 et p.208.

¹⁴³ L'histoire de la publication tardive de ce texte est présentée dans la postface rédigée par Yvonne Besson. On y apprend notamment que ce texte fut rédigé en 1950 et 1951.

aussi symboliquement la conception que l'auteur se fait de l'homme. Plongé dans un silence personnel négatif, dominé par la force du silence subi, Louis Guilloux projette son malaise intérieur sur nombre de personnages « douloureux » contraints à la rupture, au rejet et au refuge, ou à l'errance. L'écriture se plie à cette tension incessante entre la perception d'un moment de malaise, empli de silence (dont les conditions d'apparition sont produites par des situations narratives choisies à dessein), et le flot de paroles dominatrices qui créent ce malaise. Parfois des paroles de fuite apparaissent provisoirement comme une voie possible pour échapper à l'oppression. Le roman se construit sur ces alternances de silences opprimés et de paroles agressives, faisant succéder au malheur existentiel un espoir de bonheur. L'incipit du premier roman de Louis Guilloux constitue une parfaite illustration de ce principe :

« Après les malheurs du début, mes parents vinrent loger dans trois petites mansardes, à l'autre bout de la ville. Par bonheur, ces mansardes étaient pleines de lumière. » *La Maison du peuple*, 23.

Les paroles dont les hommes s'entourent sous prétexte d'agir ne sont qu'agression et, en se taisant, ils livrent l'ultime combat. Cet univers de silence subi est sans cesse confronté à la force antagoniste de la parole qui taraude l'écriture de Louis Guilloux. Certes la parole est mensongère, certes elle est agression, néanmoins, par elle, ses personnages peuvent s'organiser, construire des refuges, ou tout au moins tenter de la tourner en dérision, en dénonçant sa mascarade, sa vanité et sa nocivité. Parler implique donc de cheminer dans ce labyrinthe de la parole afin de l'explorer. On peut surtout la dénoncer par une mise à distance ironique. C'est à ce projet que contribue l'écriture en explorant les virtualités langagières des personnages ainsi que les possibilités narratives qui en découlent, au hasard de l'errance ou du croisement des chemins, au fil de l'écriture.

Louis Guilloux a écrit à propos de Maine de Biran une remarque qu'on pourrait lui appliquer :

« Un des aspects les plus saisissants de son travail tient à cette contradiction intérieure, à ce goût de la recherche pure qui veut la retraite et la solitude, et que contrarie cette obligation qu'il donne d'occuper une fonction et de jouer un rôle. »¹⁴⁴

En effet, par le truchement de ses personnages, l'écrivain tente d'échapper à

¹⁴⁴ Louis Guilloux, *L'esprit de vérité*, réédité dans Europe, mars 1999.

l'enfermement dans sa « contradiction intérieure » et se projette dans le monde de l'action qui repose sur le jeu incessant des paroles. Raconter n'est plus qu'un prétexte pour faire parler. Le temps romanesque échappe le plus souvent à la linéarité chronologique et causale ; le récit, au gré des hasards créatifs, s'ouvre sur d'autres récits appartenant à des époques différentes ; tous les faits et actions des personnages sont soumis à l'orientation de l'écriture vers les paroles.

Dans les romans de Louis Guilloux, en se projetant dans une action dont la dimension est sociale et collective, la parole permet d'échapper momentanément à l'anxiété ou à la misère. Par elle, l'individu échappe à son enfermement. En famille on forme un projet de vie autour de la construction du couple, comme dans *Hyménée*, ou bien encore on élève des enfants, comme dans *Angéline*, on rêve de construire une maison pour héberger sa pauvre tante, véritable mère de substitution, comme dans *Dossier confidentiel*. Avec le syndicat, on entreprend la construction de la Maison du peuple, on organise des actions en faveur des chômeurs, on héberge les réfugiés espagnols. L'énumération serait sans fin : tous ces projets s'avèreront bien illusoire, surtout dans les premières œuvres. La parole, si elle est le plus souvent oppressive, constitue néanmoins l'espoir d'opposer au vide un noyau de certitude et de solidité qui permet de se confronter au présent, de résister aux difficultés de la misère ou de l'Histoire et de se projeter dans un avenir radieux, ou dans un passé idéalisé. La parole cherche les portes du labyrinthe romanesque afin de trouver une issue, souvent illusoire.

C'est ainsi que de roman en roman, de nombreux types de paroles sont déployés. De la parole intime à la parole historique, en passant par la parole familiale, sociale, publique, collective, les personnages informent, échangent, confrontent, racontent. Les marges de la parole, à savoir les cris et les chants, sont également explorées. Des structures narratives « labyrinthiques » soumises aux aléas du témoignage, aux caprices de la mémoire du narrateur, aux ellipses temporelles, permettent à ces personnages d'épuiser tous les possibles de la parole. En effet ce labyrinthe¹⁴⁵ génère à l'envi des micro-récits, tous insérés dans la nasse du projet narratif global, lui-même fait de

¹⁴⁵ André Siganos, dans *Le Minotaure et son mythe*, étudie la résurgence du mythe du Labyrinthe dans les œuvres littéraires. Tant par le mot que par le type de structure qu'elle implique, le labyrinthe est une figure cardinale de l'œuvre de Louis Guilloux. André Siganos donne sa propre définition du mythe littéraire : « Le mythe littéraire, comme le mythe littérisé, est un récit fermement structuré, symboliquement déterminé, d'inspiration métaphysique (voire sacrée) reprenant le syntagme de base d'un ou plusieurs texte fondateurs. »

cheminements et de portes, vraies ou fausses, que l'on pousse, micro-récits eux-mêmes pris dans un lacs d'enchâssements. L'apogée de cette technique sera atteinte avec *Le Jeu de patience* qui se déploie en de nombreuses strates narratives. Tous les récits, du début à la fin de cette cathédrale romanesque, reposent sur des montages de fragments de paroles qui se font échos. Ainsi ce flot capté au fil de l'errance des personnages dans le labyrinthe narratif porte en lui l'espoir de repousser ce silence douloureux. Il s'agit de se délivrer du Mal Absolu, que nous avons évoqué plus haut.

Cependant, cet espoir de « délivrance » se révélera illusoire. On n'échappe pas au « sang noir » et Louis Guilloux n'a jamais écrit la suite positive promise à la publication de son chef d'œuvre¹⁴⁶. C'est que l'Histoire du XX^e siècle lui a ôté bien de ses illusions. Le silence douloureux ne peut se nier ou s'oublier et il demeure inscrit au cœur de tous les romans. Les paroles ne sont que mensonges, illusions, idéologie, légendes, mythes ou utopies. Ce labyrinthe se transforme peu à peu en cauchemar et les récits ressassent sans cesse les mêmes drames, les mêmes douleurs. Toutes les formes de dialogue sont vouées à l'échec. Dialogues d'information, d'échange, de combat, tous conduisent à une rupture de la communication. Dans cette œuvre, les plus grands bavards sont peut-être les personnages les plus tragiques ou les plus idéologues. La parole ne permet que quelques échappées utopiques vers le Futur, ou bien vers le rêve ou le souvenir nostalgique d'un prétendu âge d'or. L'incompréhension et le mensonge règnent. À force de dénonciation de cette escroquerie de la parole mensongère, l'écriture aurait pu se répéter inlassablement, s'enliser puis se tarir.

Le silence retrouvé de l'écriture

L'œuvre de Louis Guilloux a échappé à ce naufrage car elle ne repose pas seulement sur la dialectique du silence douloureux et de la parole illusoire. Elle s'enrichit aussi de l'écriture même de ce labyrinthe de paroles qui devient la métaphore de la création romanesque elle-même. Les figures de l'écrivain abondent depuis le jeune narrateur de *La Maison du peuple* qui, en raison de son infirmité, ne pourra devenir ouvrier, mais qui deviendra un employé auquel on installe un bureau dans la nouvelle maison, jusqu'aux différents chroniqueurs du *Jeu de patience*. Dans tous les romans de Louis Guilloux, on écrit, on note, on transforme de la parole en écriture. Cette mise en

¹⁴⁶ *Le Sang noir* devait être suivi d'un roman dont le personnage aurait été Lucien Bourcier, héros positif qui croit à un avenir politique collectif.

de l'écriture devient un motif littéraire. Dissimulé derrière ses multiples narrateurs, qui le plus souvent disent « je », l'auteur les utilise comme autant de moyens de passer de la vacuité à la plénitude, d'un ici vers un ailleurs. Les textes de la fin de l'œuvre apparaissent alors comme des possibilités de rebonds. Cette tension entre l'ici-maintenant, quasi stérile, vers l'ailleurs-autrefois, si riche des paroles des hommes, permet à l'auteur de se jouer du malaise existentiel.

En effet, l'écriture génère de tels jeux que la joie qui en découle surmonte les contingences mortifères de la vie. Créer par l'écriture un espace romanesque en proie à la glaciation du malaise, par l'intermédiaire, par exemple, d'un narrateur déprimé réfugié dans sa mansarde, par un jour d'hiver, pendant l'Occupation, va permettre, au fil des astuces de la narration (telles que des rencontres, des visites, des documents perdus, oubliés, puis soudain retrouvés) de composer des récits qui s'enchaînent davantage par un vagabondage poétique que par une logique narrative causale stricte.

Telle est l'écriture du *Jeu de patience*. La composition des grandes œuvres de la maturité s'enivre de ces jeux narratifs en rupture avec la composition traditionnelle des romans. La création romanesque fondée sur la fragmentation nécessaire à une telle écriture est déjà présente dès les premiers romans sous la forme du « collage de scènes ». Cette esthétique d'une narration « kaléidoscopique » découle de cette dialectique du silence douloureux et de la parole qui recouvre tout. De ces jeux d'écriture naissent également, comme dans chaque pôle de cette écriture, quelques passages où sont décrits des moments de bonheur, ces « moments d'accords », où la parole dissonante se tait.

L'œuvre de Louis Guilloux se situe donc entre deux silences que la déambulation dans le labyrinthe de la parole tente de relier et surtout de transformer. La poétique de Louis Guilloux opère une transformation du « sang noir » en « pain des rêves » par le jeu même et le vertige de la narration. Elle s'apparente à un voyage dangereux car le désespoir, la stérilité, l'enlèvement, la claudication menacent le voyageur-narrateur dont Cripure restera la figure emblématique. Mais l'écriture réussit à transformer ces silences désespérés en joie de la création romanesque. À force de dénoncer la parole et toutes les vaines idéologies qu'elle colporte, l'écrivain a progressivement accédé au bonheur de créer avec rien, ou presque, en racontant à propos de rien, sans rien dénoncer : créer avec le seul bonheur de laisser s'engendrer l'écriture selon les principes de sa propre création poétique. L'avancée dans l'œuvre

n'apparaît en définitive que comme la découverte et l'enrichissement progressif de cette capacité à produire du texte par la seule saisie de son schéma fondateur confronté aux paroles du monde, et dans la perspective d'écrire ces moments d'accord, ces silences enfin réconciliés. Chemin faisant, c'est l'écriture qui apparaît comme le vrai havre de paix, le plus sûr et le plus constant. Le troisième pôle de l'imaginaire de Louis Guilloux fut le plus salvateur et le plus original de cette œuvre.

Un imaginaire en expansion

Sans doute devons-nous l'œuvre de Louis Guilloux à ce qu'il ne pouvait connaître, ni dans sa vie, ni dans l'horreur de l'Histoire, ce silence heureux dont il rêve et qu'il ne saisit que très rarement. Plongé dans un pessimisme radical, il semble qu'il ait trouvé la clé de son cachot dans l'écriture de la dialectique du silence douloureux et de cette parole mensongère qui débouche sur le silence heureux de la création¹⁴⁷. Pris à ce jeu, l'écrivain semble s'être détaché du monde et avoir donné dans ses dernières œuvres des textes surprenants, encore mal compris, et qui pourtant portent à la quintessence¹⁴⁸ cette possibilité de l'écriture de se jouer de tous les malheurs et de toutes les illusions. C'est pourquoi les dernières lignes du dernier roman *Coco perdu. Essai de voix*, publié peu avant sa mort, et dans lesquelles l'image de la « boîte » pourrait constituer une métaphore idéale de son œuvre, voire de son inconscient, sont si émouvantes. Louis Guilloux aurait enfin vidé sa boîte et découvert la légèreté, ultime délivrance de la lourdeur du mal. Il pouvait donc « tirer sa révérence » :

« J'ai pris la boîte dans les mains et je l'ai soulevée. Comme elle était légère ! J'ai soulevé le couvercle mais... fallait pourtant bien s'y attendre ! Vide, parbleu, la boîte... Vide ! Légère ! J'ai quand même rabattu le couvercle avant de la reposer sur la table, et j'ai tourné la clé. »
Coco perdu. Essai de voix, 119.

L'œuvre de Louis Guilloux apparaît ainsi comme un univers en expansion¹⁴⁹ qui à partir d'un noyau initial, qui met en fusion parole et silence, génère toutes sortes de

¹⁴⁷ « J'ai surtout écrit ce livre pour me libérer » Louis Guilloux, Mars 1927, Brouillons des *Carnets*, 1927, cité par Sylvie Golvet. Il s'agit de *La Maison du peuple*.

¹⁴⁸ Voir le livre de Henri Godard, *Une grande génération*.

¹⁴⁹ Le nombre des pages des romans est un indice clair de l'évolution de l'œuvre : travaillée par une seule écriture dominante jusqu'au *Sang Noir*, les romans sont assez courts (et ne sont même parfois que de longues nouvelles). Puis viennent trois gros romans qui combinent deux puis trois écritures : les romans sont épais. Ensuite, exception faite de *Batailles Perdues* qui constitue une anomalie dans le développement de l'œuvre, les romans s'amenuisent, pour ne devenir dans

réactions en chaînes qui déploient la tension initiale du schéma fondateur «se taire, parler, écrire» dans l'ensemble de l'activité créatrice de l'auteur, activité créatrice qui apparaît ainsi selon l'heureuse formule de Sylvie Golvet comme «une exploration tâtonnante.»¹⁵⁰ On retrouve ce schéma à l'œuvre aussi bien dans la construction narrative que dans la création des personnages : c'est par la pulsion de l'écriture que se mettent en place tous ces éléments constitutifs du roman. Conformément à la nature tripartite du schéma fondateur, c'est à trois écritures différentes que le lecteur se trouve confronté. L'écriture du silence ne peut se confondre avec l'écriture de la parole, fût-elle mensongère, encore moins avec celle de l'écriture de l'écriture elle-même. Nous voudrions dégager les forces qui commandent à cette poétique en observant, dans chaque pôle, l'écriture romanesque qui élabore des personnages aptes à relayer de nombreux schèmes de cet imaginaire. Écriture, personnages et modes narratifs sont étroitement liés et nous nous efforcerons de montrer, dans chacun des pôles, l'interdépendance de ces éléments.

le dernier roman, *Coco perdu, essai de voix*, véritable chef d'œuvre de cette écriture réflexive, une véritable épure.

¹⁵⁰ Sylvie Golvet, *Louis Guilloux, l'ambition d'un romancier...*, p. 447.

PARTIE I : LE SILENCE

Dans l'univers romanesque de Louis Guilloux, l'évocation de tout ce qui touche à l'humain est premier : ainsi la description de la ville, de ses maisons ou de ses boutiques, la narration de l'activité humaine, du travail des artisans et le récit d'épisodes de guerre, prennent le pas sur l'évocation de la nature et de la paix. Le mouvement l'emporte le plus souvent sur le recueillement. De même, la parole domine l'œuvre et rejette à la marge ces moments où les hommes, seuls ou à deux, partagent une émotion intense dans un silence d'accord. C'est pourquoi dans cette œuvre tourmentée, fondée sur la création d'un univers social et familial, où les hommes entrent sans cesse en relation les uns avec les autres, avec beaucoup de difficultés et d'échecs, les passages textuels où apparaissent des moments d'accord¹⁵¹ sont de véritables havres de paix. Ces éclairs constituent comme de courtes illuminations perçant, sur deux plans différents, le bruit du monde et la trame narrative. Ils se lisent comme de brefs fragments qui sont autant de pauses insérées entre des scènes où les hommes sans cesse se parlent et s'opposent.

Il n'y a évidemment pas de parole sans silence. Mais dans l'œuvre de Louis Guilloux, il n'y a pas non plus de silence qui ne soit perturbé par des paroles. En effet, il semble que pour son écriture ne puisse jaillir que si la fiction entraîne le texte vers

¹⁵¹ Parlant des personnages de Louis Guilloux, Henri Godard dans son livre *Louis Guilloux, romancier de la condition humaine* (p. 403) souligne ce rôle de l'accord : « Ils ont même connu ici ou là dans leur existence, si peu que ce soit, des instants bénis où le temps n'existait plus ; où le langage n'était plus nécessaire pour atteindre à la transparence des esprits et des cœurs ; où, si pourtant on y recourait, ce langage se faisait de lui-même chant ; où chacun le temps d'un éclair, se sentait en accord avec lui-même, avec autrui et avec le monde, empli enfin de la plénitude de son être, souverain et libre. La barre une fois pour toute s'est trouvée fixée à cette hauteur. »

l'expression conjointe de la parole et du silence. Un roman ne prend véritablement son essor que lorsque du discours affleure dans l'écriture, et s'inscrit dans le récit par l'intermédiaire de personnages qui peuvent le porter. Or les personnages principaux de l'œuvre de Louis Guilloux, ceux qui sans nul doute lui tiennent le plus à cœur, sont ceux pour qui le silence importe le plus, parce qu'il leur apparaît comme une nécessité, un temps avant ou après les mots, ou même entre les mots.

Le silence prend dans cette œuvre une valeur ambivalente, dont la signification est mal aisée à dégager. Il semble parfois un idéal en ce qu'il exprime un moment de plénitude. Le personnage qui le vit ressent alors un sentiment de communion, c'est « un moment d'accord » qui obéit tout au long de l'œuvre à une poétique nettement repérable. D'autres fois, le silence peut être aussi le signe d'un refus de l'oppression de la parole dominante, un refuge où l'on s'isole des bruits du monde.

En réalité, il convient de distinguer deux types de silence. Tout d'abord un silence « absolu » qui est porteur de sens par lui-même. Ces passages qui évoquent le silence pour lui-même, en dehors d'un contexte d'oppression par la parole, sont rares dans les romans de Louis Guilloux. Le silence peut être considéré comme la forme ultime de la communion d'un personnage avec son environnement, avec lui-même, ou même avec les autres. La quête de ce silence là oriente l'écriture de Louis Guilloux, même si le prix à payer pour l'atteindre est la mise en œuvre de toutes les paroles du monde, de tous les conflits et de toutes les oppressions.

Nous montrerons que l'accord peut prendre des formes variées. Communion, échange, fraternité, compassion : les mots sont nombreux pour qualifier ces scènes, relativement rares et brèves, et dénuées d'action, où le texte met en place quelque personnage qui éprouve un sentiment d'harmonie, sans avoir besoin de s'exprimer pour manifester cette union. L'écriture romanesque de Louis Guilloux cherche à créer ces moments intenses en émotions et en sentiments que les personnages éprouvent dans le moment présent ou, plus souvent, en se remémorant des temps passés, vécus ou imaginés. Ces moments constituent l'utopie de l'œuvre, sa fascination et son moteur.

L'autre silence, plus « relatif », se définit par son interaction avec le bruit et avec la parole apparaît comme le moyen d'expression des pauvres soumis à la loi de la parole des plus forts. Il y a des silences « qui en disent long » car ils signifient à eux-seuls la négation d'un discours oppressant et mensonger. Parfois le silence semble une parole

non formulée, hésitante, ou déjà épuisée. Bien loin de s'opposer symétriquement à la parole, et de n'en être que la forme en creux, ce silence possède sa propre écriture, faite de retrait et de ruptures.

Ainsi, à l'exception des rares moments d'accord, le silence manifeste le refus d'une oppression. Il sera donc nécessaire de nous interroger sur le rapport entre la parole et le silence. Comment l'un et l'autre peuvent-ils cohabiter ? On pourra ensuite observer que les premiers romans, fortement marqués par les silences de refus, mettent en scène des personnages principaux conduits à se réfugier dans le silence. Tous quêtent des moments d'accord, comme le fera Cripure. Cripure constitue le type parfait du personnage oscillant entre une parole oppressante et un silence de refus. En lui, le combat fait rage entre ces deux instances. C'est pourquoi il cherche désespérément à échapper à cette dialectique infernale par la quête d'accord où tout son être trouve la paix. *Le Sang noir* constitue bien le point d'aboutissement de cet univers du silence oppressé et, paradoxalement, s'ouvre à l'écriture d'une parole dominatrice et mensongère.

Enfin, nous établirons que les textes de tous les moments d'accord sont engendrés par des motifs d'écriture obéissant à une logique semblable tout au long de l'œuvre. En effet, décrire un personnage « en accord » ne peut se faire que si un certain nombre d'éléments textuels sont présents. Ils sont constants et surtout en nombre très limité. Parfois les conditions semblent réunies pour un tel moment, partagé et silencieux, mais finalement l'accord ne se réalise pas. C'est que l'équilibre entre tous les éléments d'un accord est toujours fragile et que la seule absence d'un élément fondamental peut empêcher sa réalisation malgré des conditions propices.

Le silence d'accord

La mise en place de passages de moments d'accord, si essentiels et fondateurs, ne semble pouvoir s'accomplir que par l'apparition préalable dans le texte de la notation d'un contraste négatif, entre un silence menacé par le bruit du monde ou par des paroles agressives. En effet, l'écriture de Louis Guilloux semble sourdre de la nécessité de mesurer et de peser toutes les paroles, de les opposer, de les rapprocher, de les différencier, et de les mettre en balance avec tous les silences, silences de refus, de replis ou de révolte. Lancée à la poursuite de l'extinction de cet affrontement, peut-être ne donne-t-elle corps au texte qu'afin de créer quelques rares silences de paix au sein du tumulte.

Prenons un exemple d'un tel passage, d'autant plus probant qu'il est lié à un des personnages les plus bavards et hauts en couleur de l'œuvre. En effet, l'étonnante cousine Zabelle, si volubile et extravertie, est tourmentée par un amour secret pour Ernst Kende. Les émotions qui l'envahissent connaissent chez elle un profond retentissement :

« Mais en même temps qu'elle redoutait la solitude où elle refusait de perdre pied, la parole humaine quand elle ne s'appliquait pas à des choses précises, quand elle ne s'employait pas à donner des ordres, lui causait une souffrance violente et bizarre, voisine de l'exaspération. Elle ne pouvait plus supporter les discours. Le chuintement de la comtesse de Lancieux, la voix aigre de Clémence Mordelet, l'accent méridional de Bacchiochi lui portaient sur les nerfs autant que les choses mêmes qu'ils disaient. [...] Mais vouloir les faire taire était une vanité égale à celles qu'ils montraient en parlant. Pas d'issue. Rien à faire. Consentir, si c'était possible. Aller dans le sens, seul espoir de se sauver peut-être, si cela en valait encore la peine, attendre une heure calme de l'après-midi, où elle pourrait s'asseoir au chevet d'un blessé et lui prendre la main. » *Le Jeu de patience*, 617.

D'une certaine manière, cet amour nouveau et absolu amène la cousine Zabelle à se séparer du monde. Le silence lui apporte les seuls moments d'apaisement. Placé dans cette situation narrative, ce personnage est disponible pour assumer une caractéristique de ces moments de silence de paix, de silence qui marque un accord avec soi-même et avec le monde : le sentiment de la profonde fraternité entre les hommes. Dans cette œuvre, un changement d'état émotionnel ou de manière d'être, ou bien encore une opposition au monde, se marque toujours par un silence.

Poétique de l'accord : le rôle de l'analogie

Les passages qui décrivent un moment d'accord s'élaborent le plus souvent à partir d'une double analogie : analogie entre la subjectivité d'un personnage avec la nature silencieuse d'une part, analogie entre différents éléments nécessaires à l'accord d'autre part (l'eau, l'air, la solitude, etc.). Dans tous les cas, le silence en constitue toujours le point culminant de ces évocations. Ces textes, rares et courts, nécessitent une trame narrative qui place ces personnages dans une situation favorisant l'expression de leur subjectivité. Ils expriment sans doute une obsession essentielle de l'auteur dont la constance même du processus d'écriture est la preuve : de roman en roman, quels que soient les personnages et les situations, c'est toujours dans les mêmes termes et selon le même mode d'écriture que ces moments sont construits. Les passages où les émotions et les souvenirs semblent s'intensifier impliquent divers motifs d'écriture qui entrent en vibration.

Les conditions nécessaires

Le silence est indispensable

Cette possibilité que se donne l'auteur d'orienter sa fiction vers un tel moment de communion, moment sans doute vécu ou revécu par l'auteur dans l'acte même de l'écriture, en vue de le partager avec le lecteur, implique nécessairement une notation du silence. En effet lui seul permet de créer des scènes dans lesquelles un personnage est décrit au travers d'un sentiment de communion avec lui-même, ou avec un ou plusieurs autres personnages, ou encore avec la nature.

L'écriture souligne l'entrée en résonance de la sensibilité d'un personnage, par ses sensations ou par ses souvenirs, avec ce qu'il ressent dans l'instant ou avec un moment du passé. Lorsque l'accord se fait avec l'instant présent, le texte décrit un personnage qui ressent un sentiment de bien-être et de paix intérieure dont l'éclosion prend sa source dans une communion avec des éléments de la nature. Mais si l'accord se fait avec le passé, le texte se construit à partir de souvenirs et de rêveries, et même parfois de rêves. Il intègre aussi, le plus souvent, des éléments de la nature (l'air, les nuages, l'eau, la terre, etc.) qui constituent bien, avec le silence, le second élément fondamental de la création de ces passages.

On peut s'interroger sur la raison de la nécessité de l'inscription dans le texte du silence ou d'un équivalent sémantique pour créer ces moments d'accord. Prenons un

exemple dans *Les Batailles perdues*. Lady Glarner se souvient de son enfance pauvre. Lors d'un moment de paix intérieure, vécu au présent, elle « entre en accord », par le souvenir, mais aussi grâce à une atmosphère favorable créée par la nature :

« En attendant l'heure du dîner, Lady Glarner, au salon se reposait, en songeant qu'elle irait peut-être, le lendemain, faire visite à un certain moine. [...] L'air sentait déjà le printemps, elle pouvait laisser la fenêtre ouverte et regarder tomber le soir. C'était un grand repos, presque du bonheur, la paix au milieu de toutes ces choses tendres qu'elle aimait depuis si longtemps. [...] Porté par le vent, un appel lui parvint, venant de la vieille mesure. Alors, elle se souvint : aujourd'hui, dans la mesure, il y avait une petite fille qui portait comme elle le nom de Maria. C'était la mère qui appelait comme autrefois sa propre mère... »
Les Batailles perdues, 207-208.

Dans ce passage, l'accès au souvenir se fait parce que le personnage entend la voix de la mère qui appelle son enfant¹⁵². Le personnage est disponible : il se repose dans la solitude et « la paix », c'est à dire dans le silence, car la nature lui a préalablement apporté le repos. Ces liaisons entre le vécu du personnage et son passé, ou avec des éléments de la nature, le dotent d'une vie intérieure. Les moments d'accord nécessitent donc la présence dans le texte d'éléments narratifs ou thématiques favorables : retraite, solitude, bien-être physique ou sentiment de paix intérieure, bref, toutes notations s'approchant de la notion de silence.

Cependant, le silence ne constitue pas l'unique ressort pour que les personnages accèdent à ces moments d'accord : il n'est qu'une condition nécessaire qui permet au personnage de prendre du recul par rapport à une situation, et ainsi d'effectuer un retour sur soi justifiant une pause dans le récit. Mais cette nécessité n'est jamais suffisante. Il faut aussi que cet arrêt de l'action se double d'une forme de refus : le silence apparaît alors comme le moyen d'échapper à l'emprise des paroles mensongères. Il manifeste alors cette disposition intérieure des personnages, faite d'écart et de rejet. Ernst Kende, réfugié autrichien, ami de longue date du narrateur, souligne auprès de son ami les méfaits du nazisme. Puis il élargit son propos¹⁵³ :

¹⁵² Grâce à une coïncidence romanesque, la petite fille s'appelle Maria, tout comme Lady Glarner. D'une certaine manière, elle avait créé les conditions de cette remémoration, en rachetant la vieille mesure de ses parents et en l'attribuant à une famille pauvre. De plus, elle a décidé de partir revoir les lieux de son enfance dès le lendemain de cette scène ; cette décision prédispose aux souvenirs.

¹⁵³ Il établit d'ailleurs peu après un rapprochement entre lui et Cripure, en qui il voit un « étranger » qui ressent de la distance entre lui et le monde qu'il ne peut pas combler par de la parole : « Oui, me dit-il. Il [Cripure] se promenait comme moi, à l'écart... J'allais parfois de son

« Devant de telles expériences, il n’y avait plus à se mentir. Mais le malheur de l’époque était bien qu’elle était l’époque du mensonge de soi et aux autres ce qui déjà était plus grave, mais de soi à soi. Et peut-être finirait-on par ne plus s’y retrouver. “ Il faudrait un temps d’arrêt. Les hommes devraient se donner quelques années de...silence, pour reconsidérer toute chose, dans la bienveillance. ” » [...] *Le Jeu de patience*, 506.

Ainsi, le silence permet l’accord parce qu’il s’oppose au bruit du monde et particulièrement à la parole. Le mot lui-même apparaît le plus souvent à côté de celui de « solitude ». Symétriquement, dans les mêmes passages, les bruits et les « mensonges » sont souvent évoqués ensemble, et dénoncés par le texte.

Si le silence est indispensable c’est parce qu’il établit une communion entre l’homme et la nature mais aussi parce qu’il permet un passage entre deux temps, le présent et le passé. Lorsque le texte présente un personnage déçu par le présent, il le décrit alors souvent en train de se tourner vers l’expression du passé, non pas considéré comme un refuge où comme un âge d’or, mais comme un moyen de donner au moment présent une densité qu’il n’a pas. Il s’agit donc bien d’un rapport d’équivalence entre deux temps : toute variation dans l’équilibre entre les deux termes temporels entraîne l’impossibilité de créer cet accord. Si l’un des pôles, le passé ou le présent est trop pauvre, ou trop riche, la fusion de deux temps ne se fait pas. Le silence crée une analogie d’atmosphère qui va faciliter l’entrée en résonance de ces moments différents.

Cette perception d’une identité d’atmosphère dans des moments appartenant à des temps différents est la source la plus fréquente et la plus riche de la densité émotive. Un long passage du *Jeu de patience* constitue une sorte d’insertion d’une nouvelle autonome dans le roman : il s’agit de l’histoire de Momone. La perception par le narrateur du silence qui envahit la ville pendant la pause de midi, alors même qu’il

côté - j’avais le sentiment qu’il n’était pas moins prisonnier que moi... ou pas moins étranger. » Cripure : l’homme acculé. A un certain degré de retraite en soi-même, il avait perdu tout pouvoir de s’exprimer et c’était sans doute pourquoi il avait dû recourir au suicide. » *Le jeu de patience*, p.506.

déjeune avec sa nièce Jeanine, l'amène par analogie à se remémorer cette même pause, plus ancienne, du temps de l'enfance de Momone, vers le début du siècle¹⁵⁴ :

« Je ne sais pas très bien pourquoi la pensée de Momonne m'est revenue en tête, dis-je à Jeanine pour commencer ; et c'était une sorte de mensonge, car si je ne savais pas très bien pourquoi, je n'ignorais en tout cas pas et j'aurais pu lui dire que Momonne était revenue, tout comme Félix Marmignon, et Ernst Kende. Mais je poursuivis en disant : je n'y vois pour l'instant d'autre raison que l'heure de la journée où nous sommes et le silence qui nous entoure. C'est le silence de la désertion. Mais dans un quart d'heure au plus tard, chacun sera de nouveau à son poste [...] Je n'ai pas besoin d'insister sur ce qu'est ce silence du début de l'après-midi en hiver, puisque c'est la saison où nous sommes et que l'heure est celle dont je parle. Tu y es en plein. Et il te faudra un peu d'effort pour te représenter ce silence à cette même heure de la journée, durant la saison d'été [...]. » *Le Jeu de patience*, 68-69.

L'écriture de tels passages est rendue possible par la notation d'une analogie déclenchée à partir d'une notation du silence qui se substitue à l'enchaînement causal de scènes.¹ C'est déjà le cas dans l'exemple précédent où Ernest Kende, à partir d'une situation concrète (les deux personnages prennent conscience du poids que va constituer l'occupation allemande) élève sa méditation au plan philosophique. D'une manière plus anecdotique, on peut se souvenir que Cripure profite de la période des oraux du bac pour fréquenter assidûment un bordel où il connaît des moments de bonheur :

« Il écrivait à l'avance à la patronne pour qu'on lui refît une chambre et passait là trois ou quatre jours dans la compagnie des filles qui elles au moins avaient, n'est-ce pas, sur les autres femmes et en général sur l'humanité soi-disant civilisée un avantage primordial : celui d'être absolument vraies. Il couchait peu avec elles. Ce qu'il aimait c'était l'atmosphère, l'odeur du bordel, le rapport fraternel avec des femmes qui savaient ne pas se moquer de lui, ne pas avoir pitié non plus. Nulle part comme à l'Alcazar il ne trouvait le repos. C'était pour lui comme une sorte de Java à portée de la main. Une rupture avec leur ordre. » (*Le Sang noir*, p.142.)

La présence dans ce passage du mot « fraternel », en italique, montre bien que la situation narrative attendue « un homme au bordel » est complètement renversée : c'est

¹⁵⁴ C'est un des récits les plus continus et, sans doute, un des plus émouvants du roman. Ce passage d'une trentaine de pages, placé au seuil du *Jeu de patience*, constitue une recherche manifeste du narrateur pour retrouver le temps dans sa continuité. En effet, Momone qui était enfant au moment du début du récit est devenue une vieille personne à la fin. Elle incarne la présence de l'existence humaine malgré la fuite du temps et les immenses difficultés du siècle. En racontant ce récit, le narrateur, l'oncle de Jeanine, vit un accord avec lui-même et avec la ville, donc avec tous les êtres humains dont il se sent proche. C'est une manière pour lui d'entrer en résonance et de commémorer. Or ce récit, si significatif de la quête du narrateur, est justement déclenché par la perception du silence.

sa capacité à créer un moment d'accord qui est retenue. En effet le personnage, lassé de la vie quotidienne d'un professeur de philosophie en province, se détache chaque année de cette vie contrainte pour connaître des moments hors du temps. Le texte évoque un moment de communion où l'on attendrait l'expression du retentissement psychologique d'un acte physique sur un personnage. C'est ainsi que Cripure qui n'aurait dû vivre qu'une relation sexuelle vit une relation fraternelle. Cette situation est en quelque sorte redoublée. En effet le séjour au bordel apparaît dans le roman comme une préfiguration de la période de vacances d'été qui sont effectivement pour Cripure une période d'accord avec la nature tandis que l'école est considérée comme le lieu par excellence de la comédie, de la parole et du mensonge : « Combien de semaines avant les vacances ? Avant que d'aller se rouler dans le sable et chasser le courlis, il faudrait en faire des pas et des pas et débiter des mensonges ! Et pour couronner l'ouvrage s'envoyer la corvée du bachot, faire passer leur examen à ces petits messieurs, pauvres gosses volés, dupés scandaleusement. Il se prêterait à la comédie, toujours complice. » *Le Sang noir*, p.141.

Des rapprochements, autres que temporels, favorisent ce phénomène d'enrichissement des moments : analogie de lieu ou de situation, de personnages, etc. L'écriture de ce silence d'accord se fait donc à partir de réseaux d'analogies qui mettent en œuvre un nombre limité d'éléments entrant en résonance, et qui semblent trouver un équilibre. Les motifs de l'analogie peuvent être variés mais tous ne pourront se manifester que dans le silence.

Ainsi l'évocation de ces moments d'accord est capable d'infléchir en profondeur l'écriture de Louis Guilloux. Le récit marque une pause et parfois l'enchaînement causal des actions semble même dévié de son cours au profit de d'un moment d'accord, à condition que la trame textuelle en mette en place les éléments nécessaires : silence ou solitude, bien-être et nature évoquée dans sa fluidité. Dans *Dossier confidentiel*, Raymond vient d'apprendre la mort de son camarade de lycée. Où l'on attendrait la tristesse, on lit une forme de bonheur qui correspond à un moment d'accord :

« De cette journées, je me rappelle jusqu'aux détails les plus furtifs. Tout m'y frappa, la douceur du ciel qui se lavait de ses brumes sous le printemps, le goût d'un vent mou, plein d'espace et de liberté, le bruit de mes pas sur les pavés des rues, [...] le visage silencieux de l'oncle au déjeuner, grave, détendu, comme s'il avait, pour une fois, goûté un moment de repos. Tout m'est encore présent, jusqu'à une sensation d'aisance dans mon corps, le sentiment d'un bonheur et la façon dont je me répétais : " je ne dirai rien à personne, je connais

seul le secret de cette mort et sa portée, je sais, seul, à quoi elle m'engage..." »
Dossier confidentiel, 48.

De toute évidence, la construction narrative n'obéit pas à la mise en place d'une psychologie traditionnelle. Ils éprouvent des sentiments ou des émotions qui ne sont pas directement dictés par le retentissement d'actions. Au contraire, ils disposent d'une disponibilité intérieure les portant à considérer l'ensemble des comportements humains (leurs actions, mais aussi leurs paroles) comme une tromperie, un mensonge, ou même une hypocrisie sociale. C'est pourquoi le texte s'oriente plutôt vers la notation de leurs perceptions d'éléments étrangers à la sphère sociale, notamment grâce à l'évocation de la nature qui offre le silence ou la solitude¹⁵⁵. La trame narrative place donc ces personnages face à des événements qui autorisent une écriture de leur intériorité au sein de laquelle ils prennent de la distance : le texte creuse un écart entre eux et le réel. Ce sentiment « d'étrangeté », qui est une forme de disponibilité du personnage, est bien être une condition d'accès au moment d'accord :

« Pourtant, au fur et à mesure que les heures passaient et que je m'éloignais de l'instant où j'avais appris cette mort, quelque chose en moi se relâchait. A plusieurs reprises, vers la fin de l'après-midi, j'éprouvai l'irritante sensation, d'une distance devenue soudain plus grande du monde à moi. »
Dossier confidentiel, 48.

Cependant, le silence n'est pas une garantie absolue de l'enrichissement du moment par un processus de commémoration. Certains silences sont négatifs et ne préparent pas à ces « épiphanies¹⁵⁶ ». Le silence, lorsqu'il constitue une absence de réponse, un refus de communiquer de la part de l'autre, entraîne un appauvrissement du temps. Nicolas Mesker attend des nouvelles de Rachel : plus rien ne l'intéresse. Dans ce moment d'ennui, le silence joue contre le personnage : « Temps mort. Temps neutre. Tout n'était qu'attente et poussière, lenteur. » (*Les Batailles perdues*, 131). Le silence qui naît d'un manque ou d'une frustration ne peut contribuer à construire l'accord. De

¹⁵⁵ Mojgan Zareh-Motekhassess dans sa thèse *Mauvaise fleur de rhétorique...* souligne : « L'isolement, la solitude, la vaine tentative d'entrer en communication avec autrui, et le désespoir sont le lot inévitable des personnages de Guilloux. Incapables de communiquer, de se parler, de se comprendre et de se satisfaire, la solitude s'impose aux personnages comme la véritable condition de leur existence. » p.165.

¹⁵⁶ Le concept d'épiphanie textuelle, emprunté à Dominique Rabaté, est défini et expliqué en introduction. Ces moments sont « épiphoniques » dans un sens non religieux : ils apportent au personnage le surgissement d'une émotion qui transforme provisoirement le temps historique profane en un temps sacré et mythique.

même, le silence qui sépare des êtres de leur pays n'apporte qu'une tristesse supplémentaire au présent :

« Elle ne devait jamais plus prononcer son nom devant personne pas plus que lui le sien. Et les autres, trop au courant, se taisaient aussi. Tout finissait dans l'affreux silence de l'exil. » *Les Batailles perdues*, 392.

Ce silence négatif permet en effet de s'écarter des paroles et des mensonges à condition de ne pas figer ou arrêter l'élan de vie. Raymond, dans *Dossier confidentiel*, subit la tutelle de son oncle autoritaire. Après la mort de son ami Laurent et le départ de Lucie, il tente de s'assumer. Il constate un grand changement en lui même :

« Un grand silence se fit en moi, et il est probable que je changeai d'une manière visible, car l'oncle déclara que je « voulais devenir un homme ». Parole sarcastique. Jamais, sans doute, il ne m'avait autant méprisé. Il ne s'agissait pas, pour moi, de devenir un homme, mais au contraire de cesser d'être un homme comme les autres, de refuser ma part de honte commune. » *Dossier confidentiel*, 115.

La subjectivité des personnages

Un personnage ne peut atteindre cet état psychologique d'accord que si l'écriture le dote d'une vie intérieure le présentant en crise de défiance à l'égard de son univers familial et social. Ce critère définit dans l'œuvre une distribution des personnages : les personnages principaux sont ces personnages en crise, tandis que les personnages perçus par l'extérieur, principalement par leurs paroles, et par leurs gestes, restent des personnages secondaires, qui servent de repoussoirs aux autres, et même de persécuteurs. En effet, l'accès aux souvenirs, et à ce temps passé revivifié, ne se fait que dans l'expression d'une douleur qui seule permet de déboucher sur l'écriture de moments de bonheur. Cripure constitue le parfait exemple du personnage en crise. Par ses pensées intérieures, il fuit le monde qu'il vit de manière conflictuelle. *Le Sang noir* le présente dans l'ultime phase de sa crise. Dès l'ouverture du roman, il oppose à un présent insupportable de nombreuses images recomposées de son passé avec Toinette :

« Des mots que disaient les autres, des chansons, venaient comme des flèches marquer des points qu'il avait crus oubliés sur les étendues du souvenir. Ce temps-là était resté en lui comme une période autonome. Le souvenir avait sa vie propre, multiple. Il y avait plusieurs Toinette, toutes passionnément aimées à travers des cascades imprévisibles de souvenirs, et de souvenirs de souvenirs. Toutes avec ce même sourire silencieux. » *Le Sang noir*, 20.

Un personnage peut atteindre une forme de bonheur, par un processus fragile d'accès au passé, toujours renouvelé par cette opération de commémoration, qui lui permet,

pendant un certain temps du moins, d'accepter sa situation présente. Cet accès au passé ne se fait que par ce renoncement aux autres se traduisant par un refus de la parole et par une recherche du silence et de la solitude. Dans *Les Batailles perdues*, la figure de l'écrivain Cardinal est l'occasion d'une réflexion sur le renoncement nécessaire au monde, et à sa parole, pour pouvoir atteindre cet état d'accord :

« Tout cela était médiocre. Il n'était peut-être pas plus fait pour vivre dans le monde que pour s'en séparer, comme il lui en venait parfois l'envie quand il pensait à faire retraite dans un monastère ou bien à s'enterrer dans un village, loin de Paris, tout en sachant qu'à la campagne il crèverait d'ennui dès le deuxième jour. » *Les Batailles perdues*, 309.

Cardinal exprime sa propre difficulté à renoncer au monde, c'est pourquoi il constitue un excellent exemple de personnage de personnage en crise susceptible d'accéder à ces moments d'accord, toutefois sans y parvenir. En effet, comme il ne connaît pas de crise suffisante dans sa relation aux autres, et au monde, il ne peut accéder à ces moments privilégiés. La solitude, et donc le silence, doivent être acceptés, et même recherchés, pour vivre de tels moments.

La maladie et l'approche de la mort créent évidemment des conditions favorables à ce détachement du monde. Dans *Compagnons*, Kernevel, vieil artisan malade, resté seul chez lui, attend la mort. Tout à coup une sérénité l'envahit :

« Quelques instants, après le départ de Le Brix, Jean Kernevel se retourna dans son lit et ouvrit les yeux. La lampe était allumée. C'était la fin d'une journée d'octobre, silencieuse, brouillée de pluie. Il regretta d'avoir laissé partir Le Brix. Il eût souhaité une présence : « Qu'est-ce que j'ai ? se dit-il, qu'est-ce qui me prend ? » Une paix lui venait, un grand sentiment de tendresse. Il jeta un long regard sur la chambre, et soudain des larmes coulèrent de ses yeux. Ce n'était pas, comme les autres fois, des larmes de regret. Il ne pleurait pas sur lui-même et sur sa mort prochaine. C'était des larmes de bonheur. Il ne savait pas d'où elles venaient. Il les acceptait avec reconnaissance. Il regardait l'armoire, la commode, la table, et ses larmes couraient avec abondance. Il ne les essuyait pas : “ Qu'est-ce que j'ai murmura-t-il, qu'est-ce que j'ai ? ” Il avait entendu dire qu'au moment de la mort les malades connaissent une trêve. “ Est-ce cela ? Est-ce que je vais mourir déjà, tout seul ? ” Si c'était cela, la mort était un grand bonheur. Il pensait à sa vie, et il ne regrettait rien. Il semblait posséder l'amitié de tous ceux qu'il avait aimés comme ils possédaient la sienne. Le reste ne comptait pas. » *Compagnons*, 210-211.

Plongé dans le silence et ancré dans l'histoire simple de sa vie, que lui évoquent ses meubles de famille, le personnage entre en accord avec lui-même et avec les autres, tout en se détachant de la peur de mourir.

Dans *Les Batailles perdues*, le personnage de Cantoni est un avocat qui défend les ouvriers et les artisans lorsqu'ils ont affaire à la justice. Mais il tombe soudain très malade et passe près de la mort. Convalescent, il effectue un retour aux sources de sa famille, ce qui le met au contact de son passé :

« Fallait-il croire à l'enracinement, à la lenteur des jours, au travail calculé sur le cours des saisons, à ces vies silencieuses, laborieuses comme était encore celle de son frère voué à la patience de construire et de conserver pour transmettre, vies protégées, rarement traversées par un éclair de passion, sauf dans le cas de l'oncle Robert ? » *Les Batailles perdues*, 369.

L'éloignement de la vie trépidante des luttes sociales et le ressourcement dans une autre conception du temps ne sont pas des conditions tout à fait suffisantes pour créer un moment de paix intérieure. La maladie lui impose le repos, l'isolement et le silence. C'est alors qu'il peut accéder à de brefs moments de bonheur sans cause explicable :

« Tout était bien, comment ne le comprenait-on pas ? Tout était simple et heureux, on ne devait en vouloir à personne.
Oui : tout est bon et heureux, il éprouvait à l'égard de tout une reconnaissance joyeuse et abondante, mais il aurait voulu savoir quelle était cette chose importante qu'il craignait d'oublier ? » *Les Batailles perdues*, 385.

La maladie oblige un personnage à sortir de sa routine quotidienne, à renoncer aux faux-fuyants et à se recentrer sur son moi profond lié à son passé :

« Il ne se rendormit pas, mais le sourire reparut. “ Ah ! Il est toujours là ! ” se dit-il avec bonheur.
“ Ce sourire fragile ! ”
Il prononça ces mots à mi-voix et des larmes abondantes lui jaillirent des yeux. » *Les Batailles perdues*, 388.

Plongé dans une crise de relation avec la vie, ou avec les autres, le personnage tente de s'ouvrir un accès vers un autre moment d'accord présent ou passé. Souvent ressenti de manière passive, l'accord peut être trouvé dans différentes circonstances. Dans tous les cas, il est nécessaire que le personnage ait le sentiment d'échapper au monde, d'établir un silence et de trouver en lui la ressource d'un passage vers un passé ou une communion avec la nature.

Les moyens d'accès à l'accord

L'utopie et l'écriture

L'auteur associe à certains personnages une écriture qui traduit leur recherche de moments d'accord fondés sur la commémoration d'une situation initiale de plénitude

devenue mythique. Leur rêverie se fait alors utopie. C'est ainsi que Raymond, le narrateur de *Dossier confidentiel*, après l'échec d'une communion amicale avec Laurent, suivi de son rejet de l'amour de Lucie, s'enferme peu à peu dans la logique illusoire de la construction de sa maison. Après avoir vendu celle de son défunt oncle acariâtre, la maison du Grand Vent, en très mauvais état et grevée de dettes, il reporte son idéal de communion familiale et affective sur ce projet. Il s'explique très lucidement :

« Veiller ! Qu'était-ce pour moi ? C'était bâtir ma maison. Alors je me séparerais d'un monde auquel je n'avais pas eu le courage de renoncer, comme Laurent ; avec lequel je ne pouvais vivre, comme Lucie. Dans une solitude, sur quelque coin de terre abandonné, je me mettrais à l'œuvre, seul. Si j'étais encore capable d'un sourire, c'était bien cette pensée qui pouvait l'amener sur mes lèvres. Je comptais pour peu de chose la nécessité où j'allais me trouver, de participer encore aux mensonges des hommes. Cette participation serait de courte durée ! » *Dossier confidentiel*, 149.

Cet extrait comporte les éléments fondamentaux nécessaires à la création de l'accord : la séparation du monde, la solitude et le silence, le refus de la parole mensongère. La deuxième partie du roman est consacrée à décrire sa nouvelle vie organisée dans cette perspective : gagner de l'argent, l'économiser et trouver un terrain propice à la construction de la maison. Les descriptions du site choisi, présentées du point de vue de Raymond, montrent assez quel mythe de fusion oriente ce personnage :

« Partout ailleurs, aussi loin que mon regard pouvait atteindre, c'était le désert des champs, l'accord silencieux de la terre et du ciel. Le long murmure qui montait de la vallée se confondait avec un murmure plus subtil venu de l'horizon. » *Dossier confidentiel*, 190.

Ce motif de la maison à bâtir de ses propres mains est fondamental dans l'œuvre de Louis Guilloux, car il porte en lui ce rêve d'enracinement d'un homme dans son pays, ce rêve d'accord avec lui-même et avec ses proches. On le trouve évidemment à l'origine de l'œuvre dans le titre même du premier roman *La Maison du peuple*. On le retrouve aussi, par exemple, dans *Les Batailles perdues* où Nicolas Mesker, dans un moment où il a besoin de se retrouver avec lui-même, est parti se réfugier à Morlaix, chez sa « marraine », personnage qui constitue une parfaite figure de substitution de sa mère. Là, il retrouve une atmosphère quasi familiale et décide d'aider le père Cadoret, un veuf aux nombreux enfants, à construire sa maison :

« En d'autres endroits commençaient à se former des tas de cailloux ramenés là par les gosses. Comme s'il se fût agi de la fondation d'une ville dont on eût

voulu d'abord tracer les limites, une corde ornée de petits drapeaux, tendue sur des piquets, dessinait les frontières de la future propriété. Entre les drapeaux, ici et là, des bouquets de fleurs des champs. » *Les Batailles perdues*, 328.

La vision de Nicolas Mesker concilie un point de vue sur le paysage et une ouverture imaginaire sur un aspect mythique : la fondation d'une ville. Pendant un moment, même fugitif, il vit un accord avec le monde et surtout avec lui-même, lui qui sort d'une forme de crise de désespoir, après un double échec, dans l'action révolutionnaire et amoureux auprès de Rachel.

Mais ces utopies de construction et de fondation ne sont pas les seules à conduire à des moments d'accord : construire réellement une Maison du peuple ou un modeste « pavillon blanc », comme dans *Dossier confidentiel*, ne suffit pas car certains personnages voient grand. Un rêve de construction peut se substituer au chantier réel. Dans *Le Pain des rêves*, les pauvres, faute de pain, se nourrissent de rêves. Le grand-père imagine gagner à la loterie au point de pouvoir s'offrir un château. Il entraîne ses petits enfants dans sa rêverie :

« Ces belles images que nous nous formions d'un bonheur tout proche, sans doute au bout d'un certain temps nous vinrent-elles autant de nous-mêmes que de lui. Il nous avait entraînés dans un rêve où bien souvent nous le devancions. Mais au milieu de toutes nos chimères, comme une ancre bien solide où le vaisseau de nos rêves demeurait accroché, il y avait au moins une chose qui n'était pas imaginaire et c'était le château lui-même. » *Le Pain des rêves*, 258.

Ce délire atteindra son point culminant à la fin de la première partie du roman consacrée au grand-père. Celui-ci vient de mourir. Pendant la nuit de veillée du corps, le jeune Loïc rêve à son grand-père défunt et le voit en Roi :

« Etais-je bête ! Comment ne l'avais-je pas deviné ? Il revenait de l'exil. Ce n'était pas un roi, mais le Roi. Le roi lui-même depuis des années, enfermé dans un cachot, autrefois une écurie, et qu'on venait enfin de délivrer. Enfin la justice triomphait ; le malheureux forçat rentrait enfin parmi les hommes. » *Le Pain des rêves*, 268.

Ce rêve apporte à Loïc un moment d'extase qui efface toutes les misères partagées avec son grand-père car le texte se présente comme une véritable réhabilitation :

« Tout l'amour ! Et moi je sentais les larmes ruisseler sur mes joues. [...] Et toutes les images de notre vie se représentaient à moi, tous les souvenirs, toutes les misères ! Ah, s'ils avaient su ! » *Le Pain des rêves*, 269.

L'accord repose ici sur une commémoration et un temps passé : le roman du jeune Loïc ramène au roman de l'origine. Plus tôt dans le texte, celui-ci rêve déjà tout simplement

d'être roi. Son rêve trahit une quête obsessionnelle de l'unité perdue et retrouvée, de l'égalité entre les hommes, et de la nécessité de reconnaissance sociale :

« Ah ! Quand même, un jour nous serions tous des rois. Pas moi tout seul. Le père Coco nous l'avait laissé entendre. En cela serait la récompense de notre travail. Le monde serait peuplé de rois, et c'était pour qu'ils le devinssent un jour qu'il y avait des hommes sur la terre. Encore un peu de patience : la chose était en bon chemin.

En attendant, nous étions là, dans notre écurie... »

Le Pain des rêves, 104.

Même si l'ironie met à distance cette utopie, le rêve de royaume constitue bien un moyen imaginaire de construire l'accord, ce que la réalité refuse. De rêves en utopies, de maisons en châteaux, la construction du personnage s'appuie sur un motif imaginaire assez constant pour favoriser l'accès à l'accord.

L'existence d'un trésor constitue un autre motif fécond pour engager la rêverie sur la pente de la commémoration d'un état initial harmonieux. Dans *La Confrontation*, Germain Forestier propose de remettre une somme d'argent importante à un ancien ami d'enfance qu'il a perdu de vue, et sous la condition que l'enquête de l'inspecteur Favien lui révèle qu'il la mérite. A cette première promesse de trésor répond l'analyse de l'inspecteur :

« N'as tu pas rêvé toi-même d'une chose semblable, à quatorze ou quinze ans ? N'as tu pas voulu devenir ce héros qui au mépris de tous les dangers part à l'aventure à la recherche d'un trésor qu'il rapportera à ceux qu'il aime en s'écriant : « C'est fini ! laissez vos gros travaux, quittez ce taudis, venez tous avec moi dans mon château, je vous rapporte la Fortune ! »

La Confrontation, 121.

Ce motif du trésor¹⁵⁷ trouvé ou perdu apparaît souvent dans l'œuvre. Il est un des moyens d'accéder à un passé mythique révolu où l'argent ne comptait pas et où le bonheur ruisselait indépendamment des conditions matérielles de vie. C'est le même rêve qui habite le jeune Loïc Nédélec (et non plus Lhotellier) dans *Le Jeu de patience* lorsqu'il découvre par hasard un livre de voyage consacré à l'Italie dont la carte le remet sur la piste de rêveries fondées sur les récits de son livre de lecture :

« Il ira en Italie faire fortune. Et plus tard, il reviendra à la maison. Ce sera le soir. Sa mère sera là avec Pélo et ils parleront de lui. Il entrera, ils ne le reconnaîtront pas. Il aura tellement grandi, il sera si bien habillé ! Et la mère

¹⁵⁷ Ce motif se trouve de manière plus ou moins explicite, et parfois développé, dans *La Maison du peuple*, *Dossier confidentiel*, *Le Pain des rêves*, et *Coco perdu*. *Essai de voix*.

dira : « Qui cherchez-vous, Monsieur ? » Quel moment extraordinaire ! « C'est moi ton fils et te rapporte une fortune ! »

Alors, il tirera de sa poche un sac plein d'or. [...] » *Le Jeu de patience*, 297.

Utopies, châteaux et trésors construisent un arrière plan imaginaire qui donne à l'évasion, par les pensées ou les rêveries, une forme, à la fois concrète et mythique, dont la seule représentation dans le présent procure un moment d'accord.

L'écriture

Quelques personnages de l'œuvre tentent de trouver l'état d'accord par l'écriture. Ils sont en fait assez nombreux puisqu'à partir du *Sang noir*, Louis Guilloux intègre des figures d'écrivains dans ses romans, comme par exemple celle du narrateur du *Jeu de patience* ou bien encore celle de Cardinal dans *Les Batailles perdues*¹⁵⁸. Cripure a écrit une thèse sur Turnier. Confronté à Etienne Couturier qui a réussi à se procurer un exemplaire de cette thèse refusée par la Sorbonne, Cripure affirme le côté romanesque et non objectif de son ouvrage :

« Evidemment quand j'écrivais ce... machin - il prit son livre, et le jeta parmi les autres, à l'autre bout de la table, avec mauvaise humeur - quand j'écrivais ce roman, j'ignorais tout cela. Je n'avais pas sous la main la documentation nécessaire, n'est-ce pas. Outre que j'étais... pressé. Je ne voyais en Turnier que le romantique, qui se promenait la nuit au bord de la mer en méditant. »

Le Sang noir, 46.

Cripure, qui s'est lui-même projeté sur cette figure de Turnier a voulu écrire, à travers l'histoire d'amour de Turnier avec Mercédès, sa propre histoire d'amour avec Toinette. Il en assume les aspects romanesques :

« Toute cette histoire abondait en lieux communs romantiques et même romanesques. » *Le Sang noir*, 42.

Même s'ils sont conscients de l'inauthenticité ou de l'échec de la démarche, écrire l'état de l'accord, c'est pour Cripure comme pour Cardinal, ou pour le narrateur du *Jeu de patience*, une manière de retrouver cet accord perdu. C'est même pour Cripure une forme de stratégie de reconquête de Toinette :

« Ce n'était pas au hasard que Cripure avait distribué son ouvrage. Ce n'était pas non plus par hasard qu'il avait choisi Turnier pour héros. Dans

¹⁵⁸ Le statut narratif du *Pain des rêves* est double : récit rétrospectif d'un narrateur anonyme à sa parution, il devient dans *Le Sang noir* le roman de Loïc Nédelec, promu au rang d'écrivain, malheureux d'ailleurs.

l'élaboration de cette thèse il y avait eu un défi et un espoir mêlés. Le défi avait consisté à se poser en révolté et dans une certaine mesure en martyr, l'espoir : que Toinette lirait ces pages et qu'à travers elles, le lien brisé se renouerait. » *Le Sang noir*, 35.

Cripure a connu de véritables moments d'accord dans la courte période de son mariage avec Toinette. Depuis, sa vie se heurte à une réalité quotidienne toujours décevante, et même désespérante en temps de guerre. La construction de ce personnage se fonde essentiellement sur la quête de son passé vécu comme un âge d'or, un passé demeuré mythique. L'écriture de cette thèse en est un des motifs principaux. D'autres suivront, le dernier étant de rejoindre Toinette dans la mort.

Ainsi les chemins pour éprouver une émotion forte liée à la commémoration d'un temps passé et mythique sont nombreux et variés. Les souvenirs, les rêves, les utopies de royaume ou de fondation et même l'écriture, semblent des motifs privilégiés pour accéder à l'accord.

L'abolition du temps

Ces moments d'accord font sortir les personnages de leur vie quotidienne et leur permettent d'accéder à des émotions et des sentiments plus denses qui échappent au temps. A la suite des recherches de Mircea Eliade, de Gilbert Durand et de Jean Burgos, on peut observer que le récit met en place des scènes où les personnages semblent échapper au temps des horloges, au temps de l'histoire et s'inscrire dans une conception du temps mythique. Ces moments « épiphaniques », véritables élévations à un temps sacré, se font par la fusion de deux temps : un temps des origines, lointain mais fondateur et le temps du quotidien enrichi de cet accord. En effet la commémoration d'un temps mythique par l'accès à ce moment exceptionnel de l'accord, dans un processus fragile et instable, abolit la notion de temps qui s'écoule au profit d'un temps suspendu. Dans *La Confrontation* le narrateur-inspecteur prend le train pour se rendre à Laval afin d'enquêter sur le passé de Gérard Ollivier. Tout à coup le sentiment de bien-être et de protection qu'offre le compartiment, associé au balancement du train, crée les conditions idéales d'un moment d'accord :

« Je me suis installé en première dans un compartiment de fumeurs : ma pipe avant tout, tout seul, très confortable, heureux quoi ! Je me suis abandonné dès le départ à la contemplation de Paris à l'infini tout recouvert des vapeurs bleuâtres du matin. On a passé Versailles, Maintenon : ensuite sont venus les vastes paysages de bois et de rivières qui se succédaient sans cesse, se mêlaient et se ressemblaient, grands paysages silencieux et de terres dociles dans la

fraîcheur d'un matin gris avec ses bandes de corbeaux, ses feuilles mortes et ses routes mouillées. » *La Confrontation*, 59-60.

On retrouve aisément dans ce passage tous les éléments déjà repérés et nécessaires à la création de l'accord : solitude et silence, disponibilité du personnage, nature fluide. On notera que la vitesse du train, en faisant défiler le paysage, autorise la construction d'une sorte de kaléidoscope spatial dont la figure est si représentative de l'écriture de Louis Guilloux. La description se poursuit et apporte des éléments complémentaires qui contribuent non seulement à parfaire ce moment d'accord, mais aussi à l'intensifier en ajoutant à cette fusion des paysages une dilatation du temps.

« Je me sentais bien, je ne pensais plus à vous ni au petit Gérard, je ne savais même plus où j'allais. Parfois se montrait sur un mamelon un château de briques et d'ardoise avec ses tourelles et ses girouettes dans le meilleur style Maître de Forges, parfois des frondaisons dorées, un clocher lointain tout mince, un cimetière blanc, une route jaune bordée d'herbe fraîche, une petite ville avec ses remparts chenus, une maison toute seule au milieu des champs, une ferme une chaumière bien à l'abri du monde au creux d'un vallon. Tout cela sous un ciel tranquille, consentant, facile. » *La Confrontation*, 60.

Outre les formes amollies, et la notion de refuge (« chaumière »), dans un paysage plus qu'ouvert puisqu'il se recompose sans cesse, on relèvera que l'ensemble des termes connote une province éternelle et mythique, telle que la mémoire collective peut la concevoir. La description s'appuie sur une simple énumération d'éléments de paysages que tout lecteur peut rapporter à un tableau imaginaire d'un paysage français hors du temps. Naturellement, une impression de paix se dégage de ce passage, parfaitement exprimée dans la dernière phrase. Par définition, c'est l'effet attendu de tout moment d'accord.

Cet effet est d'autant plus marqué qu'il est amplifié une trentaine de pages plus loin quand le narrateur découvrira la rue où a vécu Gérard Ollivier enfant. Cette « confrontation » des lieux lui permet de revenir mentalement sur ce moment d'accord vécu le matin et d'en développer un élément qui était resté latent :

« Le matin, à quoi avais-je rêvé en regardant par la portière ? Comme c'était beau, quelle noblesse presque toujours dans ces grands paysages que nous traversions ! Ici, comme c'était déshonorant ! A quoi j'avais rêvé, je vous l'ai dit, à ce feu, sans lequel le pain n'est rien, à ce toit, à cette main qui donne, qui travaille qui caresse et qui protège. » *La Confrontation*, 90-91.

L'abolition du temps des horloges, et l'accès à des moments d'accord où le temps présent s'enrichit d'un autre temps passé, convergent vers un temps des origines, un

temps mythique, où les hommes vivaient une sorte d'âge d'or. Les motifs de l'échange des biens, en dehors de l'argent, du service rendu et de la réciprocité, de l'autarcie de la vie en communauté affleurent tout au long de l'œuvre grâce à ces moments de sérénité où un personnage porté par une situation favorable accède à cet état de perception d'un hors-temps.

La fondation de la ville de Saint Briec rassemble en elle même toute la portée mythique des moments d'accord fondés sur la commémoration d'un moment originel. *Le Jeu de patience* revient plusieurs fois sur le motif de saint Briec, le saint patron de la ville. Roland de Lancieux, justement le père d'Yves, l'ami intime du narrateur, est un érudit local. Lors de la préparation de la commémoration de fondation de la ville, il s'enferme de nombreuses heures dans la solitude pour étudier et vérifier les sources qui fondent le récit mythique :

« Mais au bout d'un quart d'heure il retournait s'enfermer dans son petit bureau et là, seul, bien à lui même, quand Yves n'était pas venu le rejoindre pour mettre quelque fiche à jour, il repartait avec délices [...] prenant des notes, vérifiant une date, songeant longuement à l'arrivée sur cette même mer quinze siècles plus tôt, d'une grande barque non pontée portant soixante moines et un vieillard. » *Le Jeu de patience*, 263.

Dans le silence de son bureau, ce personnage prépare un récit de l'événement fondateur avec lequel il entre parfaitement en accord. Il le raconte comme s'il l'avait vécu. Les éléments qu'il retient pour narrer la fondation de la ville sont eux-mêmes constitutifs de l'accord : solitude et arrivée dans un paysage où la nature est à la fois ouverte et protectrice. Une fois le premier couvent fondé, les moines vivent en accord entre eux et avec le lieu :

« Avant de rien entreprendre, le saint vieillard et ses moines passèrent plusieurs jours en jeûnes, prières, oraisons, actions de grâces. Ensuite ils se mirent au travail, abattant les arbres, drainant les eaux, retournant le sol. La cloche du vieillard appelant ses frères au travail, à la prière et au repos tinta pour la première fois et, depuis, elle n'avait point cessé : c'était à la cathédrale, élevée plus tard sur le lieu même du monastère, qu'elle sonnait encore aujourd'hui... » *Le Jeu de patience*, 265.

L'érudit local vit en accord avec un passé mythique qu'il revit en l'évoquant. Le texte relève tout autant du récit historique que de la rêverie poétique. Mais un second accord se trouve inséré dans cette évocation : celui des moines avec leur nouveau territoire. Il amène à la mention d'une continuité temporelle : la cloche, symbole de Saint Briec, de sa fondation et de sa cathédrale, constitue ce lien entre le passé et le présent.

Un lieu mythique

Dans ce même roman, la cathédrale exerce une telle puissance de fascination qu'elle constitue un lieu qui peut créer un état de communion immédiat entre le narrateur et la ville, entre lui et son passé, ou bien encore entre lui et les hommes. C'est de ce sentiment de communion avec tous les temps et tous les lieux que le narrateur vient chercher son inspiration.

« J'aime le silence et l'ombre de la cathédrale, et je viens là parfois, toujours me faufilant, pour rêver à ma Chronique. Il m'a toujours semblé que la cathédrale est le lieu même où cette rêverie peut le mieux se poursuivre. N'est-ce pas ici, tout compte fait, que l'essentiel des choses s'est passé depuis quinze siècles ? N'est-ce pas ici que tout a commencé, ici que tout aboutit ? Entre les deux fonts baptismaux devant lesquels je passais, et le catafalque que j'apercevais devant le chœur, ne tenais-je pas les deux termes de la question ? »
Le Jeu de patience, 114.

Le texte, en évoquant la Cathédrale, sanctuaire de silence et de recueillement, déploie des éléments descriptifs qui favorisent l'émergence de ces scènes d'accord où des temps différents sont mis en relation. Le narrateur accède ainsi à une perception enrichie de la réalité : se libérant du temps, ce personnage communique avec l'ensemble du passé de la ville.

Un jour, le narrateur vient d'être prévenu qu'il est recherché par la Gestapo et qu'en conséquence il ne doit pas rentrer chez lui. Il erre en ville et ses pas le ramènent machinalement vers la cathédrale. Malgré les circonstances angoissantes, il éprouve un étrange sentiment de bonheur que seule la création d'un moment d'accord peut expliquer. Outre la puissance du lieu fondateur et mythique, on retrouve les déclencheurs habituels de ce sentiment de paix et de dilatation temporelle :

« Et je me suis mis à rôder. Je ne savais pas où aller. Rues vides où l'écho des semelles de bois résonnaient sèchement, où grinçaient en glissant les clous des bottes allemandes. Je ne savais quoi de maritime et de libre dans l'air mouillé, quel goût d'espace. Le crachin comme une légère fumée se disposait en gouttelettes scintillantes sur les façades grises du télégraphe, au bord des gouttières, ici et là sur les façades grises. Malgré tout j'éprouvais un étrange bonheur à me mouvoir dans cette brume lumineuse. La cathédrale me parut immense, sous ces voiles humides. [...] L'instant avait un goût d'éternité tranquille dans son silence et ses odeurs campagnardes d'herbes mouillée et de bois brûlé : un boulanger quelque part mettait son four en train. On aurait dit qu'il ne s'était jamais rien passé sur cette place, et qu'il ne s'y passerait jamais rien d'autre, ni de plus remarquable, que le petit va-et-vient des bonnes gens [...]. »
Le Jeu de patience, 130.

A nouveau, le texte livre dans ce passage tous les éléments de la rêverie de l'accord : solitude et silence perçus par contraste avec un faible bruit régulier, espace ouvert et fluide, lumière et douceur, voire une certaine mollesse des formes et de l'atmosphère. Le temps semble aboli ; en réalité il s'est élargi, intégrant les gestes ancestraux tels ceux de la cuisson du pain, aussi bien que ceux d'autres époques. En effet, dans la suite du passage, le narrateur voit la même place au moment de la révolution. Ainsi le temps ne s'est pas figé : le narrateur dans un état particulier du présent l'enrichit de toutes les traces des temps passés.

L'accord ne peut se ressentir sans le sentiment d'un enracinement dans un pays, une terre ou une ville qui donne à toutes les actions leur origine et leur sens¹⁵⁹. Réciproquement l'accord lui-même se nourrit de tout le poids des temps passés, de l'histoire d'un lieu, de sa culture. Le narrateur du *Jeu de patience*, lors d'un déplacement vers un camp de réfugiés, se souvient des déplacements en chars à banc qu'il faisait lorsqu'il était petit pour revenir, à la fin de l'été, de la colonie organisée par la Comtesse de Lancieux :

« Rêvant ainsi je gardais les yeux tournés vers ce beau pays voilé que nous traversions. Le spectacle ne changeait guère... C'était toujours la même terre lourde et brumeuse coupée de haies noirâtres, les mêmes ouvertures sur la mer, le même appel des lointains couronnés d'arbres sans feuilles, légers et fins sur le gris du ciel où s'exhalaient ici ou là quelque fumée domestique. Déjà la saison des portes closes, du travail au coin du feu et des contes.

Je me sentais d'accord avec cette terre et avec ce ciel. O mon pays ! Ma patrie ! D'où me venait le sentiment que rien de mal ne pourrait jamais m'y arriver ? Quelque chose de cette terre et de ce ciel mouvant et si libre me protégeait, et je comprenais en songeant aux réfugiés vers lequel nous allions combien il est dur de posséder ce que les autres n'ont pas. »

Le Jeu de patience, 244.

Par contraste, les personnages déplacés, éloignés de leurs racines, ne peuvent connaître de moments d'accord car ils sont privés de cet accès au temps originel qui fonde la

¹⁵⁹ Cette nécessité de l'accord avec son pays est une constante chez Louis Guilloux. Avant de rechercher cet accord dans la fiction romanesque, il l'a éprouvé en lui-même. Dans sa première publication il écrit : « De ces promenades sur Brézillet, j'ai retenu le goût d'un air franc et pur, d'un silence que ne contrariaient pas les battoirs des lavandières, et le sentiment que ce pays était si bien fait pour moi, si bien ma demeure, qu'il y avait entre nous une sorte d'accord caché, de pacte d'amour auquel je ne pourrais jamais mentir sans être malheureux. » *Souvenirs sur Palante*, p.37.

commémoration. Il n'est pas un roman de Louis Guilloux qui ne mette en place de tels personnages coupés de leurs origines¹⁶⁰.

L'accord silencieux et protecteur crée une fusion entre l'homme et son paysage qui se double d'un sentiment profond de son enracinement dans son histoire. Le passage illustre aussi parfaitement cette nécessité de l'ouverture du paysage et du besoin de protection. La rêverie devant ce paysage, défilant cette fois-ci au rythme lent des chevaux, permet de rapprocher la perception de l'ouverture « le même appel des lointains » à celle du refuge : « Quelque chose de cette terre et de ce ciel mouvant et si libre me protégeait ».

Mais si le paysage doit être fluide et ouvert, le point d'observation sera de préférence protégé du monde, de ses regards et de ses bruits. C'est ce qui explique son éloignement. Le lieu lui-même installe le personnage dans une forme d'intimité ouverte¹⁶¹. Ce lieu paradoxal conjugue ainsi les nécessités de l'ouverture pour fuir un monde trop bruyant et hostile tout en offrant déjà une protection sûre contre ce même monde. Ces passages comportent des descriptions, même rapides, de ports, de bosquets et des refuges, c'est à dire de lieux semi-ouverts qui permettent cette double dimension d'ouverture et de fermeture.

Les déplacements

Les déplacements dans la nature, à pied, en cheval, en bicyclette ou en train, et plus généralement les mouvements et les voyages, constituent une condition favorable à la création de moments d'accord. Chez Louis Guilloux, les départs, qui constituent des ruptures, apparaissent souvent à la fin des romans ou à la fin de leurs parties essentielles¹⁶². Ils constituent des aboutissements de crise, mais aussi des ouvertures.

¹⁶⁰ Il semble que ce sentiment de déréliction des émigrés et des apatrides ait été particulièrement ressenti par Louis Guilloux. En effet, ses romans manifestent très clairement ce malheur particulier d'être loin de son pays qui naît du fait que l'accord n'est plus possible. Un personnage déraciné ne peut ni être heureux ni communier avec les autres ou avec la nature. La voie de la fraternité lui est plus difficilement ouverte. C'est sans doute la conscience de ce malheur total qui a conduit Louis Guilloux à s'impliquer sa vie durant au service des réfugiés : réfugiés espagnols dès 1934, puis apatrides et réfugiés de tous les pays, après la guerre, pour le compte du Haut Commissariat aux Réfugiés.

¹⁶¹ Dans *Ma Bretagne* Louis Guilloux parle ainsi de son pays : « Votre pays vous construit, on apprend à le reconnaître dans un échange de l'âme, et l'on découvre qu'il vous va bien comme un autre manteau fait pour vous, vous pour lui. »

¹⁶² Louis Guilloux a vécu ces moments d'accord avant de les recréer dans ses romans. Toujours dans *Souvenirs sur G. Palante* il revit ses déplacements à bicyclette jusqu'à la petite maison du

Ces passages sont eux-aussi particulièrement propices à l'accord car les personnages abandonnent un milieu, entrent dans la solitude et découvrent la nature. *La Maison du peuple* s'achève par un court paragraphe où François Quéré se rend à un poste de mobilisation. La déclaration de guerre interrompt l'aventure de la construction de la Maison du peuple, le mouvement des militants socialistes prend fin, ce que la nouvelle de l'assassinat de Jaurès vient sceller. Chemin faisant le père du narrateur éprouve des sensations inattendues, en cette fin de roman :

« Les champs étaient nus ; le chaume craquait sous les pieds. Comme il sortait d'un petit chemin, broyé par les lourdes roues des charrettes, et jonché de paille fraîche, il vit la mer, sur sa main droite. Elle était tranquille, blanche, dans la lumière du matin. Il n'y avait pas une voile et aux champs personne encore, ni une bête. Il faisait doux comme à l'automne, mais les buées, traînant au ras de la lande, annonçaient que midi serait chaud. » *La Maison du peuple*, 160-161.

Parfois les contraintes liées aux nécessités de créer une fiction qui s'appuie sur des situations et des circonstances vraisemblables font que le texte ne peut pas s'enrichir d'un moment d'accord total. Ainsi, ce passage laisse percevoir une tension entre l'état paisible de la nature et la menace symbolique qui pèse sur elle en ce jour de mobilisation. La vacuité de ce paysage et la chaleur annoncée laissent présager un climat de guerre. Afin de respecter un minimum de vraisemblance narrative, dans cette scène qui évoque le jour de la mobilisation, le texte ne peut pas mettre en avant une perception subjective du personnage face à ce spectacle de la nature. C'est pourquoi la description du paysage ne présente pas non plus toutes les qualités requises à la création de l'accord. Il y manque l'expression de l'harmonie. En revanche, cet extrait montre bien que l'évocation de la nature, à elle seule, à un moment de rupture dans le récit,

professeur de philosophie : « La petite côte de Monte-à-Regret une fois gravie, dès que j'avais atteint les hauteurs de Langueux, j'apercevais la mer, sur ma gauche. Je descendais de machine et je restais là un moment, baigné de fraîcheur, assis sur un talus, cherchant à me reconnaître à travers cet infini silencieux où un vent doux poussait des masses grises que la lumière traversait peu à peu. Mais le plus souvent, ce spectacle m'exaltait à ce point qu'au bout de quelques minutes d'immobilité, je sautais brusquement sur ma machine et j'appuyais de toutes mes forces sur les pédales, allant aussi vite que je pouvais, comme si j'avais voulu me joindre au paysage et l'embrasser autrement que par mes yeux. La côte d'Yffiniac descendue d'une traite, descente dont toute la joie venait de me sentir immobile et en mouvement, je prenais un petit sentier pierreux où il était impossible de rouler. » *Souvenirs sur G. Palante*, p.50-51.

appelle ce moment de communion, malgré des circonstances narratives (la déclaration de guerre) qui sont en totale opposition avec cette idée d'accord avec soi et le monde.

Dans *Les Batailles perdues*, Maria, une jeune fille pauvre, décide de quitter son milieu et de partir pour Paris afin d'échapper à son triste sort. Elle deviendra Lady Glarner. Au moment du départ et malgré les incertitudes qui planent sur sa vie future, elle ressent une forme de bonheur qui naît d'un état d'accord avec elle même :

« Elle quitta Kergrist, un jour de la fin de septembre, en l'an 1900. Elle venait d'avoir seize ans. Elle partit à pied, par une journée radieuse. Jamais peut-être, malgré tout ce qu'il lui advint par la suite, ne fut-elle plus heureuse que ce jour-là. [...]

A son allure, à son regard, les gens qu'il lui arriva de croiser en chemin ne doutèrent pas qu'il s'agit là d'une jeune pénitente qui s'en aller prier Saint Yves. Pour quelle autre raison peut-on marcher de ce train, avec ce visage extasié ! » *Les Batailles perdues*, 118.

La lumière et le paysage, la rupture avec la vie précédente, déclenchent en Maria un état intérieur extatique qui lui permet de communier avec la nature et les gens qu'elles croisent, sans échanger la moindre parole. Bien plus, ce sont les passants qu'elle croise qui lui dédient leurs vœux :

« Une jeune pécheresse, une jeune possédée peut-être, mais qu'elle était belle ! et comme il fallait prier, en passant, prier pour que saint Yves l'exaucât ! »
Les Batailles perdues, 118.

Cet échange muet se renouvelle et s'amplifie sur le lieu même du pèlerinage auprès des pauvres et des miséreux :

« Maria vit des pauvres plus pauvres que ne l'avait été son père le pauvre Job. Elle passa entre une haie d'estropiés, de borgnes, de goitreux, de cul-de-jatte, d'aveugles, d'idiots, qui tous gémissaient en demandant la charité. Cependant, elle fit au saint la même prière, et renouvela la même promesse mystérieuse. Comme elle s'en retournait, elle se trouva soudain entourée d'une foule de ces mendiants grotesques et repoussants qui lui souriaient avec douceur. Elle pensa que c'était à cause de sa jeunesse et de sa beauté. Ils se taisaient, la regardaient avec admiration et tendresse, ils semblaient l'encourager à quelque chose, tendaient leurs mains vers elle bien plus pour offrir que pour demander. »
Les Batailles perdues, 120.

L'extase de Maria entraîne un accord mystérieux des pauvres avec elle. Aux prières succède le silence qui scelle cette communion fondée sur le partage du moment.

On constate donc que les marches, les départs, les pèlerinages, par la disponibilité des personnages qu'ils impliquent, s'ils entrent en résonance avec des

circonstances favorables, créent un accord, parfois entre le personnage en mouvement et lui même, d'autres fois entre lui et la nature, ou même, comme ici, entre lui et d'autres personnages anonymes, y compris lorsque tout les oppose.

La vibration de la nature

Louis Guilloux ne se lance guère dans de vastes descriptions de la nature : la perception de l'environnement est toujours subordonnée à la subjectivité de son personnage. Nous donnons ici un des plus longs passages descriptifs de l'œuvre. On peut néanmoins constater qu'il obéit de manière assez stricte au motif récurrent de l'évocation d'une scène de refuge et de recueillement commémoratif au sein de la nature. On notera que ce passage s'achève sur le mot clé « silence » :

« C'était, à flanc de colline, un petit bosquet de sapins et de bouleaux, une sorte de niche assez spacieuse qui d'abord me parut fort sombre, mais un instant plus tard cette impression disparut. Le tronc d'un chêne était jeté au travers du bosquet et le sol couvert de mousse et de branchages qui craquaient sous les pieds. Dans un coin, trois pierres posées en foyer, montraient qu'un vagabond avait dû récemment s'y réfugier. On était caché aux yeux de tous, mais, dans l'ouverture d'entrée, on découvrait le sentier qui coulait brusquement jusqu'au fond de la vallée et, en face, le versant tout couvert d'ajoncs et de genêts. Elle s'était assise sur le tronc du chêne et baissait la tête sans rien dire. Je compris qu'ils avaient dû venir là souvent, et je ne cherchai pas à troubler son silence. »
Dossier confidentiel, 55.

Si les descriptions sont rares chez Louis Guilloux, elles ont toujours une fonction de préparation aux moments d'accord où la nature joue un rôle fondamental. Les éléments thématiques se rapportant à celle-ci sont nombreux et, semble-t-il, les plus fondamentaux. Dans *Dossier confidentiel*, Raymond a pris l'habitude de rencontrer l'ancienne fiancée de son ami Laurent, mort au combat. Une amitié amoureuse les réunit souvent dans l'ancien lieu de rendez-vous des fiancés :

« Le soleil de dix heures baignait la vallée. Le ciel était haut, limpide comme l'eau des sources à l'aube. Cette grande lumière élargissait l'espace, reculant l'horizon jusqu'à des limites extrêmes. Le pays, franc de toutes brumes, était entièrement découvert. Les flancs de la vallée, élevés et rapides, sans rien pourtant d'abrupt, s'enflaient en courbes douces, tombaient d'une seule chute sur la prairie jaune, pelée par endroits, où s'élevaient les fûts de quelques peupliers. Au travers de la prairie le ruisseau était comme du plomb fondu sous le soleil ». *Dossier confidentiel, 109.*

Le texte s'attarde longuement à mettre en place un décor, ce qui est rare. De plus, des scènes d'ententes entre couples, surtout jeunes, sont encore plus rares. Ici les éléments

propices à l'apparition d'un tel moment sont aisément repérables : lumière, douceur du paysage par son atmosphère et ses formes, présence de l'eau également. Le paysage tout entier se fait vie et fluidité. Le silence est perçu par contraste avec le bruit d'un chantier mené dans les environs par des prisonniers :

« Le heurt sourd des pioches, le grincement des roues sur les rails, l'avalanche des pierres qui roulaient jusqu'au bas de la pente, quand on renversait le wagonnet, tous ces bruits étaient élargis, emportés du fond de la vallée par-dessus ses bords, jusqu'aux maisons d'un petit village dont les ardoises étincelaient comme des miroirs, jusqu'à la mer. »

Dossier confidentiel, 110.

La suite du passage est écrite de telle sorte que l'accord ne se fait pas. Le narrateur tente d'expliquer ses réticences malgré son attirance pour la jeune fille. Ses paroles associées aux bruits à connotations guerrières (« crépitait sur la pente », « une lourde détonation ») qui proviennent du chantier ont raison de ce moment d'accord. Les éléments qui président à sa mise en scène ne peuvent se maintenir : le bruit et les paroles prennent le dessus sur la douceur de la nature. L'accord qu'anticipait le récit ne peut pas se faire car le texte ne le permet pas¹⁶³. Alors que le récit laissait prévoir une scène d'amour, elle s'achève dans un combat à bras le corps qui entraîne des cris, une blessure symbolique, la séparation des deux jeunes gens et des paroles menaçantes. Un bruit violent (celui des wagonnets) vient perturber « le murmure de l'eau »¹⁶⁴.

En effet, outre le silence et la présence de la nature, il semble que le personnage doive être « disponible » et que l'écriture lui accorde une vie intérieure prête à suivre le cheminement du souvenir ou de la rêverie et les sollicitations émotives de la nature. Un personnage qui est obsédé par un traumatisme, comme Raymond, hanté par des souvenirs de l'amitié qui l'unissait à son ami, ou qui est bloqué par des idées fixes provoquées par des difficultés de la vie, ne peut pas connaître de moment d'accord. C'est ainsi que François Quéré, le cordonnier de *La Maison du peuple*, privé de travail par ses clients mécontents de son engagement syndical, emmène son fils, le narrateur,

¹⁶³ Il semble que le cours naturel du récit (qui laissait prévoir une scène d'amour) ait été perturbé par une poussée de l'écriture qui, sans doute orientée par des forces obscures de l'inconscient de l'auteur, ne réunit pas les éléments nécessaires à ces moments d'accord et de communion.

¹⁶⁴ Nous reviendrons en troisième partie sur cette dialectique entre la conduite du récit et la poussée de l'écriture que l'on voit particulièrement à l'œuvre dans ces passages d'accord. Peut-être faut-il y voir, à l'état assez spontané, l'équilibre fragile entre la volonté de raconter une histoire et le besoin d'exprimer les forces d'un imaginaire personnel.

pour une promenade dans la campagne. L'échange affectueux habituel entre le père et le fils ne peut se réaliser. La nature semble même subir le joug de la peine du père :

« Nous montâmes jusqu'au tertre de la Vierge, où j'allais souvent avec ma mère. C'était une matinée froide et sèche. La terre était dure. Elle avait gardé l'empreinte des pas et des roues. Il n'y avait pas de vent.

D'ordinaire, quand nous allions dans les champs, mon père m'expliquait beaucoup de choses. Il me montrait les oiseaux et les fleurs qu'il aimait. Nous montions quelquefois jusqu'à des endroits élevés d'où l'on découvrait la mer, et nous passions de longs moments à suivre du regard une barque de pêcheur.

Mais rien ne l'intéressait ce jour là. Il n'avait envie que de marcher, et ce fut ainsi jusqu'à midi. » *La Maison du peuple*, 75.

L'échange est bloqué en raison de l'indisponibilité subjective du père. Pour que le texte puisse décrire une communion partagée, il est nécessaire que les deux personnages soient ouverts l'un envers l'autre et envers la fluidité de la nature. Dans *Hyménée*, Berthe regrette de s'être donnée à Maurice. Elle ne souhaite pas recommencer. Lors d'une promenade, les deux amoureux ne partagent pas tout à fait les mêmes sentiments : l'un désire physiquement sa compagne, tandis que l'autre regrette son consentement passé. Du coup s'en trouve changée toute la signification de la perception de la nature :

« Ils entrèrent dans un chemin creux qui menait à un bosquet de hêtres, où croupissait une mare. Il avait pensé qu'ils s'arrêteraient dans ce bosquet toujours solitaire, et qu'il aimait. L'image de ce bosquet était associée, dans son esprit, aux désirs de l'amour. Il le trouvait poétique, surtout à l'automne, avec ses feuilles mortes, si épaisses sous les pieds, ses nénuphars et ses iris, sur la mare verte. Les grands hêtres étaient en pleine sève. Mais ils franchirent le bosquet sans un regard pour les beaux feuillages clairs au-dessus de leurs têtes, ou pour les inscriptions amoureuses qui rayaient les troncs de hêtres. Sans une parole. Le bosquet était frais, plein d'ombre silencieux. Elle l'entraîna plus loin, vers les champs, au-delà de la ligne du chemin de fer. Tout était fini, il le sentait bien, et Berthe n'était pas venue que pour lui dire cela. Quelle folie que d'avoir pu croire au bonheur ! » *Hyménée*, 45-46.

L'accord entre deux êtres, tout comme l'accord avec soi-même ne peut être obtenu que par la fusion des éléments du texte : les éléments descriptifs, dans le silence, entrent en résonance avec la disponibilité intérieure des personnages. Ici, deux composantes sur trois se trouvent réunies. Certes, le texte fait une allusion au silence, souligné par l'absence de paroles (« Sans une parole »), associé à une nature fluide et ouverte. En revanche, un des deux personnages est fermé à l'échange. C'est pourquoi la scène d'accord ne peut pas se produire. Le texte va même jusqu'à rapporter indifféremment la parole de Berthe qui explicite l'opposition entre les personnages dans une nature perçue

désormais comme hostile. Le moment de l'accord a échappé faute de fusion entre les éléments nécessaires.

Les pauses descriptives de moments d'accord restent donc exceptionnelles car elles sont subordonnées à la présence conjointe de plusieurs motifs d'écriture dont celui de l'état de disponibilité subjective d'un personnage¹⁶⁵. Outre la présence d'une notation se référant au silence, nous pouvons isoler trois conditions fondamentales pour que ces descriptions puissent être qualifiées « d'épiphaniques ». La première condition découle de la nécessité de ce silence : inévitablement le lieu doit être écarté de la ville du monde et de la foule. La solitude et le silence sont indispensables :

« L'endroit était désert, mais, même alors, l'idée qu'on avait pu se jouer de moi n'effleura pas mon esprit. [...] sans doute les menaces d'averses qui couraient dans le ciel d'arrière-saison avaient-elles vidé le jardin de ses visiteurs ordinaires. » *Dossier confidentiel*, 53.

Une seconde condition est la présence d'éléments de la nature. Le paysage ne peut être perçu que comme un lieu ouvert et disponible à la vie : défilé des nuages, poussée du vent, écoulement des eaux, etc.

« Le paysage devant moi était si largement ouvert, si tentant, qu'en toute autre circonstance, je me fusse perdu en lui avec délices. C'était un paysage que je connaissais bien et dont mes rêves se nourrissaient sans repos. » *Hyménée*, 53.

Enfin, dans tous les cas, le personnage est présenté comme disponible et animé d'un profond désir d'abolir les frontières entre son temps présent et son passé. Il tente de revenir à une autre époque, même pauvre ou malheureuse, mais qui avait su procurer quelques moments de bonheur. Dans ces moments silencieux, le temps présent semble s'arrêter et s'enrichir du temps passé et de l'avenir :

« Voilà les pensées dans lesquelles j'étais plongé ce soir-là. Je suppose que tu as comme moi connu certains moments très rares dans la vie où tout se rappelle à vous dans une lumière d'apparition, brefs instants où l'on voit, où l'on sait, où l'on comprend autrement le passé, où l'on prévoit l'avenir. »
La Confrontation, 176.

L'évocation du silence et de la nature constituent donc des motifs absolument nécessaires à la création de ces passages qui échappent le plus souvent au strict enchaînement logique du récit. Ils n'en sont pas pour autant de réelles pauses

¹⁶⁵ *Dossier confidentiel* apporte une description significative, citée un peu plus haut, car elle comporte l'ensemble des éléments de la nature nécessaires à ce motif littéraire de l'accord.

descriptives puisque la subjectivité des personnages, c'est à dire la disponibilité de leur vie intérieure, est toujours requise : c'est par elle qu'ils « entrent en résonance » avec la nature. Il semble que ces motifs apparaissent lorsque surgissent dans le texte des rapprochements entre des moments appartenant à des temps différents, ou que le texte favorise une perception plus intense de la situation présente.

La rêverie de la nature

L'accord entre le personnage et la nature s'écrit le plus souvent à travers une rêverie. En effet le paysage ouvert par les espaces qu'il suggère et par les éléments qu'il décrit (des voiliers sur la mer, un port, des bruits lointains) autorise des descriptions subjectives où les personnages en crise trouvent dans la nature un apaisement à leur souffrance. Ces personnages rejetés à la marge de la société, ou bien en crise, personnelle, s'abandonnent à des rêveries solitaires habitées de départs et de terres lointaines.

« A la limite de la ville, le jardin n'était séparé que par une route d'une vallée profonde et resserrée qui menait au port. [...] Au loin, la mer était calme et grise, sans une voile. Je cherchais des yeux les balises qui marquaient la passe. C'est par là que j'avais rêvé de partir... »

Dossier confidentiel, 53.

Le motif de la rêverie d'un personnage favorise grandement l'entrée en accord avec la nature. Raymond, le héros du roman *Dossier confidentiel* est en rupture de communication dans sa famille de tutelle : son oncle est un tyran domestique et fait régner à la maison un silence terrorisant. Il se réfugie dans des images nées de promenade sur le port :

« J'abandonnais ma lecture. Je rêvais au port, où j'aurais voulu être malgré le mauvais temps. [...] Mais une force, une crainte plus puissante que mon désir me retenait à la maison près de la tante et tout se passait en rêveries.

Il faut que, dès cette époque, j'aie été un esprit docile, privé d'audace, un rêveur incapable d'agir et qui se cache à lui-même sa faiblesse. Les images exerçaient sur moi une séduction si forte, qu'elles suffisaient à tout. »

Dossier confidentiel, 10.

Cet appel des images du port s'associe au rêve de partir avec un adolescent qu'il ne connaît pas, mais qui est foncièrement différent des autres. Laurent¹⁶⁶ est un personnage avant tout silencieux :

« C'était un grand garçon d'allure dédaigneuse qui ne prenait part ni aux jeux ni aux conversations. Pendant les récréations, il demeurait immobile, adossé contre un mur ou contre un pilier. Mais, si on lui adressait la parole, ses yeux prenaient aussitôt un éclat dur et concentré, et dans le bleu des prunelles étincelaient mille petits points d'or. [...] »

Je rêvais de conquérir son amitié. Tout ce qu'il y avait en lui de silencieux m'attirait, car je croyais saisir quelque chose des raisons de ce silence, mais la fierté et les embarras propres à mon âge m'avaient retenu de faire les premiers pas. » *Dossier confidentiel*, 11.

Par sa rêverie, Raymond entre donc en accord avec un être incarnant le silence. Leur amitié est brève et nourrie seulement de deux moments de fraternité. Tous les personnages qui accèdent à l'accord sont donc des rêveurs : Raymond, Loïc, Angéline, Cripure, Nicolas Mesker, le narrateur du *Jeu de patience*, etc.

Lors de moments d'accord, les éléments dominants de la nature sont toujours identiques : l'eau, la lumière, le vent¹⁶⁷. Dans *Ma Bretagne* Louis Guilloux affirme : « C'est de cette terre et de ce ciel que j'ai tiré ma substance. » Dans son œuvre, tout ce qui se situe du côté de la fluidité est le bienvenu. On ne peut s'empêcher de rapprocher ces passages de peintures impressionnistes.

Au cœur de ces rêveries se niche le motif du départ amoureux. Nicolas Mesker, dans *Les Batailles perdues*, vient de recevoir de Rachel, la jeune fille qu'il aime, une lettre tant attendue :

« Puis il s'étendit et resta sans bouger.

Il ne savait où il était. Une image flottait devant ses yeux, c'était comme un lac dans la lumière du matin. Un sentiment lui venait comme d'un bonheur promis et déjà vécu. Il croyait entendre un clapotis de rames et respirer comme un parfum d'aubépines. Dans la solitude du matin le clapotis se rapprochait, la barque allait apparaître et se rangerait le long de la rive, quelqu'un le prendrait par la main, il monterait dans la barque et ils partiraient ensemble là-bas... » *Les Batailles perdues*, 182.

¹⁶⁶ Laurent incarne la révolte silencieuse et la rupture. Peu après ce passage, on apprend son départ volontaire à la guerre qui constitue une forme de suicide. Un camarade de combat raconte ainsi sa mort : « Laurent est tombé près de moi comme une poutre », écrivait-il, « le visage dans la boue. » Il ajoutait : « dans les quinze jours que Laurent a passés au front, j'ai eu l'occasion de le voir quatre ou cinq fois. Il ne m'a pas dit vingt mots en tout ». *Dossier confidentiel*, p.46.

¹⁶⁷ Naturellement ces remarques doivent beaucoup aux méthodes d'analyses de Gaston Bachelard, et en particulier à son ouvrage *L'eau et les rêves*.

La violence des éléments

L'agitation de la nature peut produire sur le personnage qui le ressent un trouble qui le portera vers l'émotion de l'accord. Pendant la guerre, le narrateur du *Jeu de patience* s'est rendu au petit village de Ker-Avel, à l'endroit même où se tenait la colonie. Là, il a passé une soirée entre amis. Dans la nuit la tempête se déchaîne ; une page, d'un lyrisme rare chez Louis Guilloux, évoque les fureurs du vent, puis le narrateur décrit ses sensations :

« J'écoutais avec un étrange bonheur ces voix sauvages...
Et si c'était le vent qui avait raison ? Si l'homme n'était pas distinct des choses, s'il ne se croyait libre que pour ne plus se savoir seul ? Mais quel homme ? »
Le Jeu de patience, 584.

Cette tempête oriente ce personnage vers un mouvement de réflexion, doublée d'un sentiment de bonheur, sur le rapport fusionnel de l'homme et de la nature. La rêverie se poursuit toute la nuit :

« Les images qui m'apparaissaient semblaient, elles aussi, devenues la proie du vent. Tout se mêlait, se bousculait, chavirait comme dans un cyclone, disparaissait, reparaisait, selon une fantaisie brutale et surnoise à laquelle je n'avais point part. » *Le Jeu de patience*, 584.

Ainsi la présence de la nature s'imposant violemment permet, en déclenchant au sein du personnage une rupture de la réflexion logique, de le plonger dans ce même état de rêverie qui, dans d'autres passages, lui permet de mêler les temps et les lieux.

La résonance de la nature et du personnage est souvent très puissante¹⁶⁸. En effet ces moments d'accord procurent des émotions fortes et qui peuvent aller jusqu'aux larmes : l'écriture de Louis Guilloux, souvent si maîtrisée, devient plus lyrique :

« Puis, après avoir roulé pendant quelques centaines de mètres, arrivés sur un plateau d'où l'on dominait la ville tout entière, Yves de Lancieux voulut s'arrêter un instant, pour regarder. Nous descendîmes de machine, nous retournant vers le grand panorama, derrière nous, et Yves de Lancieux me dit

¹⁶⁸ Louis Guilloux rapporte les confidences de Palante au sujet de l'effet que faisait sur lui le paysage marin : « C'est là que je passe mes meilleures heures, devant la mer. Cela réconcilie avec bien des choses. Que valent nos agitations auprès d'une pareille beauté ? Il y a des moments où je me sens emporté dans cet infini. Je viens quelquefois au petit jour me cacher dans les rochers à l'embouchure du Gouessant. Je suis là à l'affût, mais j'oublie mon fusil à regarder le soleil se lever. Il y a un tel silence... ». *Souvenirs sur G. Palante*, p.56.

qu'à chaque fois qu'il quittait la ville par cette route-là, il s'arrêtait toujours à cet endroit même, pour se retourner et regarder, comme s'il eût dû quitter la ville par cette route là, il s'arrêtait à cet endroit même, pour se retourner et regarder, comme s'il eût dû quitter la ville pour toujours. C'était tout de même - dit-il - le lieu du monde où il avait passé presque toute sa vie, et il le regardait comme s'il y eût cherché encore quelque chose. Il nommait les choses qu'il voyait : Voilà les clochers des couvents, celui de l'hôpital, le clocher de la cathédrale...

Mais tout cela, dit-il, n'existait pourtant que par la lumière. Et, après tout ce n'était là que quelques petits toits d'ardoises, quelques frondaisons...

Là-bas les deux tours carrées de l'église Saint-Yves l'autre paroisse, dit-il, la première et la plus ancienne, la vraie, étant celle de la cathédrale à laquelle il était heureux d'appartenir. Il ne savait pas, me dit-il, « ce qui le prenait » depuis quelque temps tout l'émouvait étrangement... un mot, une chanson qu'on fredonnait auprès de lui, un souvenir, et les larmes lui venaient aux yeux. »

Le Jeu de patience, 554.

Le texte s'est mis en congé de la narration. Presque rien ne justifie ce moment qui repose sur le sentiment d'appartenance à un lieu et à une histoire, tous deux projetés dans une dimension mythique. L'émotion du personnage est à son comble car ce moment d'accord s'appuie sur un sentiment qui le définit : sa personnalité et le pays ne font qu'un. Le personnage, en rêvant, commémore les mythes fondateurs de l'union et de la naissance, du départ et de la fondation d'une cité ou d'un royaume.

La nature apaisante

Inversement, la recherche de la nature, pour elle-même, peut favoriser au sein d'un personnage, l'apparition de ces moments d'accord. Elle peut ainsi contribuer à sortir d'une situation de conflit où la parole se faisait difficile, voire menaçante. Rechercher la nature apporte une fuite apaisante qui conduira progressivement vers le silence et vers l'état de disponibilité psychique nécessaire. Le motif des fleurs semble particulièrement assumer cette fonction. Dans *La Maison du peuple* la famille Quéré connaît une situation financière difficile. Le père humilié par la propriétaire exigeante perd les nerfs et menace de la tuer avec son pistolet. Un bon voisin, M. Le Moël va sauver la situation en apportant de l'argent et des paroles réconfortantes. La scène, observée par le narrateur et ses deux sœurs, s'achève ainsi :

« Dès que nous fûmes seuls tous les trois, nous entrâmes dans la petite mansarde qui donnait sur le tertre à la vierge et d'où l'on dominait le jardin de M. Le Moël. Nous vîmes mon père et M. Le Moël qui entraient dans le jardin. M. Le Moël montrait des fleurs à mon père... »

La Maison du peuple, 73.

Une telle insistance sur le nom du voisin, qui évoque, par son sens littéral, la douceur (la mollesse alliée à la moelle), qui constitue une substance perçue comme onctueuse et nourricière, ne fait que souligner les valeurs portées par les éléments de cette courte description que sont les fleurs et le jardin. A l'autre extrémité de l'œuvre, dans le dernier roman *Coco perdu. Essai de voix*, le narrateur abandonné par sa femme et un peu « perdu », admire de sa maison le jardin d'un voisin, lui aussi seul :

« C'était un homme seul, déjà assez âgé, comme moi, il avait comme moi un petit jardin derrière, un joli petit jardin bien entretenu avec des arbres fruitiers que c'en était une merveille temps, un pêcher, un pommier. Quand ils étaient en fleurs y avait rien de plus beau au monde. De ma fenêtre, je le voyais aller et venir. Il aimait les fleurs. Je le voyais soigner ses fleurs. Dans son jardin, il avait des rosiers, des lilas.

J'ai jamais su qui il était, je lui ai jamais parlé. J'ai jamais rien demandé à personne. » *Coco perdu. Essai de voix*, 102.

L'évocation de ce personnage de jardinier se poursuit et insiste particulièrement sur son attachement aux fleurs dans la vie quotidienne. C'est ainsi que, lorsqu'il mange sur à l'extérieur, il prend soin d'installer sur la table, pour lui tout seul, un bouquet de fleurs. Le passage s'achève par l'évocation du côté enfantin qui habite cet homme :

« Un jour en passant tout près de lui dans la rue, j'ai vu son visage : un visage d'enfant, le visage des enfants quand ils ont ce qu'on appelle le cœur gros... » *Coco perdu. Essai de voix*, 103.

Le narrateur de *Coco perdu. Essai de voix* s'identifie un peu à ce personnage épris de fleurs : comme lui, il vit désormais dans la solitude et le silence. Les fleurs manifestent une sorte de régression vers l'enfance qui permet d'échapper à un présent difficile à supporter. Il en est de même pour Véfa, la fille adoptée et tirée d'un milieu très pauvre par Lady Glarner, elle-même issue d'une famille pauvre. Cette jeune fille ne supporte plus son statut d'enfant adoptée et fait régulièrement des fugues durant lesquelles elle se dote d'une personnalité nouvelle sous le nom de Rachel. C'est de cette jeune fille que Nicolas Mesker tombe amoureux. Aux questions de sa mère sur les raisons de son attitude, Véfa répond obstinément de manière étrange :

« Véfa était devenue une jeune fille d'une grande beauté, élégante, instruite, faite au monde, charmante - mais peu à peu, Lady Glarner avait découvert que Véfa n'aimait pas la richesse. Elle voulait des jardins ! Quels jardins ? Idiote ! Comment quels jardins ? « Mon Dieu ? Si tu savais le mal que tu me fais ! » *Les Batailles perdues*, 235.

La nature, même sous la forme édulcorée et remaniée par l'homme, une nature de jardins¹⁶⁹ s'oppose au monde de la réalité, de l'argent, d'ailleurs Lady Glarner ajoute : « Si donc je me délivre de cette maudite cupidité, peut-être saurai-je te conduire à ces jardins. » (*Les Batailles perdues*, 235). Les jardins construisent autour de Véfa un arrière plan qui la sépare de sa mère dont la vie a été orientée par la recherche de l'aisance matérielle et des possibilités qu'elle offre.

Ainsi, sous-tendue par une nette structuration de l'espace, la nature est liée à la perception du temps. Les jardins et les fleurs, éléments domestiqués de cette nature, ne semblent en constituer que des prémices. A mi-chemin de l'univers de la ville et du paysage sauvage, ils symbolisent un état intermédiaire entre un temps des origines et le temps actuel. Les fleurs et jardins se situent du côté de l'enfance et proposent une forme d'accord : l'enfant par son regard est en accord avec le monde et perçoit spontanément la réalité d'une manière fusionnelle. Un court chapitre d'Angéline témoigne particulièrement de cet esprit de communion des enfants. Angéline, petite fille, a été amenée à la campagne, chez le père Harmonic. Elle s'est endormie dans le pré :

« Et Angéline ?

Elle est par là.

Elle rigole avec les fleurs.

Des abeilles vont et viennent. [...]

Elle chantonne. Quoi? Rien. Elle ne sait pas... Elle serre dans sa petite main moite les tiges juteuses qui se brisent. Des pétales tombent. Les fleurs se couvrent de petites meurtrissures noirâtres et se fanent. Elle jette son bouquet, enjambe de hautes herbes, s'allonge dans les fleurs. Son dos est brûlant. Elle respire l'odeur du foin et celle de son sarrau bleu. Le père Harmonic peut la chercher il ne la trouvera pas. Bernique ! » *Angéline*, 122-123-124.

L'enfance, par le syncrétisme des sensations qui la caractérise, se trouve spontanément placé dans cet état d'accord. Les enfants mêlent les temps et les lieux, ils procèdent par analogie et vivent dans leur monde, se séparant ainsi de celui des adultes empli de difficultés et de controverses. Certes, par leur environnement familial et par l'école, les enfants sont plongés dans un monde où la réalité est dure. Mais leur regard spontané est tout autre. Ils appréhendent le monde sous l'angle de la communion avec

¹⁶⁹ Peut-être cette idée de « jardins » comme arrière plan de pensées pour le personnage de Véfa est-elle venue à Louis Guilloux de la réalisation de la cité-jardin de Glinglin qui fut réalisée dans les années 1930 et qui reposaient sur des recherches architecturales de l'époque et qui répondait à une problématique soulevée dans l'œuvre de Louis Guilloux : que deviennent les pauvres de la rue du Tonneau si on leur détruit leurs taudis ? Voir à ce sujet l'article de Jean-Pierre Le Dantec dans *Louis Guilloux, homme de parole*.

les êtres et les choses. Louis Guilloux a su tirer parti de cette capacité en écrivant *Le Pain des rêves* qui constitue un roman dédié au regard transfigurateur de l'enfance.

Cripure, un personnage en quête d'accord

Cripure est un homme prisonnier qui cherche à s'échapper de son cachot afin de retrouver l'accord avec lui même et avec le monde :

« Ah! là! là! Que ne pouvait-il filer! Rompre sa chaîne! Mais depuis longtemps il n'était plus, comme les autres, qu'un homme des fonds, garrotté. Peu probable qu'il ait jamais l'audace d'un acte de délivrance. Ici, rien ne poussait au joyeux courage libérateur : tout poussait à un courage désespéré, où la mort coïncidait avec la levée d'écrou. Monde fini. Usé jusqu'à la corde. Ah! là! là! Oui : filer. Foutre le camp aux Indes néerlandaises ou ailleurs,

Contempler ton azur ô mer équatoriale!

brûler la politesse à cette soi-disant civilisation dont... à laquelle... la guerre du Droit et tout le sacro-saint fourbi ! Filer, oublier et renaître!

D'autres qu'il admirait avaient eu ce courage. Du jour au lendemain, ils avaient rompu leur ban d'infamie, brisé l'amarre qui les enchaînait à un présent, à un passé, à un avenir également ignobles. Libres, ils avaient couru toute leur chance. Mais lui... « Mais moi? Est-ce qu'on file? Java est loin ! » Il ne filerait jamais que jusqu'à sa petite villa, au bord de la mer, et toute la journée il chasserait, pêcherait des coquillages, bouquinerait, si l'envie lui en revenait. Il se baignerait dans une solitude, mais pour combien de temps encore, inviolée ? La mer serait tiède...

Homme libre, toujours tu chériras la mer...¹⁷⁰ » Le Sang noir, 140-141.

Ce rêve de liberté débouche sur une esquisse de description de paysage correspondant exactement à celles qui ouvrent des moments de commémoration : solitude et silence, paysage ouvert, eau et nature fluide.

Chez lui, la parole paralyse le plus souvent le mouvement d'approche de l'accord, car elle prend la forme de la dérision ou de l'ironie. A maintes reprises dans l'œuvre, la pipe et l'odeur du tabac sont des thèmes associés à la disponibilité d'esprit nécessaire. Au café Machin, c'est essentiellement l'alcool qui permet à Cripure de se retrouver face à son double. Cependant sous l'emprise de l'alcool, Cripure se libère en partie de ses tensions en créant un échange intérieur qui prendra la forme d'un dialogue avec son double imaginaire. Le récit installe des prétextes à ce dédoublement : un miroir en face de la banquette, et aussi l'alcool qui trouble les sens, et qui a tendance à fournir

¹⁷⁰ Naturellement Cripure cite Baudelaire, *L'homme et la mer*, poème des *Fleurs du Mal*.

une vision dédoublée... Les pensées intérieures l'ont amené progressivement à se détacher de la situation dérisoire dans laquelle il se trouve et à descendre en lui-même. Paradoxalement, c'est au moment de l'apparition de son double, à son huitième verre, et plus précisément au moment d'un échange de complicité avec lui, qu'aucun son ne sort plus de sa bouche. Un dialogue seulement imaginaire s'installe en Cripure, dialogue qui le conduit à s'avouer à lui-même son amour perdu :

« Il s'esclaffa :

- Oh là là ! Je me lance...

- Et que devient Toinette là-dedans ?

- Ne croyez pas, pourtant, que je pense à sa souffrance à elle. Chaque jour. A chaque heure du jour, oh malheureuse, et depuis tant d'années ! toute une vie sans elle et moi fidèle. » *Le Sang noir*, 242.

Ce dialogue ne va guère plus loin, et ce dédoublement, à lui seul, ne conduit pas à un moment d'accord. Cependant, cet aveu, favorisé par la consommation d'alcool, crée les conditions d'abandon nécessaire à la scène d'accord qui survient peu après. Cripure est installé tant bien que mal dans la vieille troïka du père Yves. Soulagé, abandonné à ses sensations, il connaît un moment de bonheur particulièrement rare, alors qu'il vient justement de s'avouer, une fois de plus, son malheur existentiel :

« Complètement dégrisé, il cessa de jouer avec le «Monsieur ». Il se récita des vers :

Comme je descendais des fleuves impassibles

Je ne me sentis plus guidé par les haleurs

Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cible,

Les ayant cloués nus aux poteaux de couleur.

Et la troïka roulait, au son des grelots. Quel bonheur, que de se laisser ainsi traîner, d'oublier son corps, ses pieds de glu ! » *Le Sang noir*, 247.

L'étape du café Machin permet à Cripure de se défaire momentanément de son attitude de dérision et d'opposition pour adhérer à lui-même. Mais ce n'est que par un contact avec les éléments naturels, aidé en cela par la première strophe du poème de Rimbaud *Le Bateau ivre*, que Cripure atteint un état d'accord complet. Dans tous les cas, l'état d'accord de Cripure passe par la mise en place, dans le texte, d'un processus de détachement du monde.

Vivre l'état d'accord constitue pour le professeur de philosophie l'aboutissement d'un processus de délivrance. Cripure incarne au plus haut point le personnage qui est en désaccord avec lui-même et le monde. « Personnage entravé », il vit sur le mode de la dérision la rupture avec son amour d'autrefois et sa marginalité vis-à-vis de la société

mondaine. Pourtant, malgré ce contexte défavorable, le récit le montre capable de moments d'accord, car les moyens pour atteindre ces moments d'accord silencieux sont puissants. En effet, dans ce roman, tout est porté à l'extrême, qu'il s'agisse de l'incommunicabilité du personnage avec le monde et avec lui-même, ou inversement, de la communion qu'il peut atteindre dans les moments de soulagement de sa torture morale. Le texte, quand il s'agit du personnage de Cripure, reprend et intensifie tous les moyens déjà utilisés dans l'œuvre.

Ce personnage est le condensé de tous les personnages en crise de l'œuvre. Chez lui, la notion d'échange humain a disparu. L'amour physique se réduit à un coït volontairement bestial. L'amour paternel débouche sur un mépris de son fils et de sa propre attitude. Le grand amour de sa vie a conduit à une jalousie, dont on ignore si elle est fondée, et à une fuite vers les bordels parisiens. Le goût pour les idées et la vie intellectuelle le place en situation de rébellion contre la Sorbonne. Sa misanthropie le conduit même à remercier par les pires injures les passants qui lui offrent une aide spontanée lors de sa chute. On n'en finirait pas d'énumérer les passages où Cripure adopte une réaction déroutante face à des situations que le lecteur jugerait « normales » où « positives ». De la même façon qu'il est incapable de recevoir la tendresse rustre de Maïa (*Le Sang noir*, 475), il ne sait en donner à son fils qui repart au front, si ce n'est en se contentant de lui glisser de l'argent dans son portefeuille (*Le Sang noir*, 282).

Le rire de Cripure : une approche de l'accord

Le rire et la jubilation apportent quelques moments de répit dans le martyre de Cripure. Ces scènes naissent toujours lors d'une esquisse d'échange avec un personnage momentanément complice par le goût de la réplique ou de la révolte.

« Contre toute attente, Cripure lui aussi sourit, puis il rit tout à fait, et sa chaîne de montre tressauta sur son bedon. Ah ! tout de même, c'était bien, n'est ce pas, cet irrespect des idoles ! Tout de même...

Trop d'esprit, n'est ce pas, Monsieur Gentric, et trop rabelaisien. N'y revenez pas !

Il rit de plus belle. » *Le Sang noir*, 199.

L'ironie et le rejet prennent aussi la forme du rire. Lorsqu'il apprend que l'écrivain Henry Bordeaux sert de conseiller à l'état major, Cripure réagit par un rire plus qu'ironique :

« Il consulte aussi volontiers Henry Bordeaux.
Cripure se tordit.

- Impayable tout de même, fit-il. Ah ! Là ! là ! pas moyen de s'embêter. Le sublunaire a tout de même du bon.
Et la conversation prit un tour gai, presque allègre. » *Le Sang noir*, 209.

Pensant à Nabucet qu'il hait, Cripure le met à distance :

« Cripure avait entendu dire que la devise de ce... lèche-bottes était : « Pour les autres. » Il y avait de quoi se tordre, n'est ce pas, de quoi se rouler par terre et crever de rire ah ! là ! là ! » *Le Sang noir*, 137.

Aussi n'est-il pas étonnant que, racontant à Moka la gifle globale qu'il avait infligée à Nabucet, Cripure ne soit pris d'un fou rire communicatif.

« Une beigne exceptionnelle, globale, voilà le mot. Ah ! Ah ! Ah ! Ah !
Il se mit à rire doucement, le ventre agité de petits sursauts visibles, puis, de sursauts plus vastes, puis, non seulement le ventre mais les cuisses, puis les épaules, jusqu'au fou rire, qui gagna Moka, lequel se courba, en deux, une main appuyée sur la rate, malade ... » *Le Sang noir*, 393.

Quelques instants avant de se tuer, découvrant que *la Chrestomathie* a été « boulottée » par les petits chiens, il se met à rire. Et ce sera sa dernière façon de communiquer :

« Maïa réfléchit.
- Es-tu bête, voyons, mon p'tit loup, s'écria-t-elle.
Je m'en vas foutre un coup de balai là-dedans et il n'y paraîtra plus. Quoi?
Qu'est ce qui te fait rigoler?
Riait-il, vraiment ? » *Le Sang noir*, 605.

Le rire, qui est un langage du corps, traduit chez Cripure l'approche d'un moment de fusion où le personnage entre en accord avec lui-même. En effet, il peut créer ou raviver une complicité, c'est le cas avec Moka ou Faurel, même si inversement, il peut aussi créer une distance, en raison de sa force de rejet. Le rire est donc un excellent indice de la venue d'un moment d'accord.

La recherche de l'apesanteur corporelle

Ce que manifeste très clairement la première apparition du corps de Cripure lors du coït brutal imposé à Maïa, c'est qu'il a besoin de se défaire de sa pesanteur, alors même que sa difformité n'a pas encore été évoquée. Le moment particulier du réveil a apporté un apaisement physique. Mais il est nécessaire pour le prolonger, de maintenir l'écart avec le monde extérieur et même d'entretenir avec lui un rapport conflictuel. Le récit apporte des scènes où surgissent des moments d'arrachement à cette pesanteur qui donnent à Cripure l'illusion de mouvement aisé alors qu'il ne s'agit que de l'énergie du désespoir :

« Il passa sans rien voir devant la loge du concierge, franchit la porte et la grille, enfin se retrouva dehors, égaré, comme si le spectacle de cette ville tout à coup cessait de lui être familier. Que lui arrivait-il ? Quelle nouvelle découverte venait-il de faire dans sa douleur ? Après s'être arrêté un long instant, il frémit des pieds à la tête, ses mâchoires se contractèrent, sous le binocle ses lourdes paupières tressaillirent et, agitant sa canne comme un officier son épée : « En avant ! » murmura-t-il, en s'arrachant à la pierre du trottoir. Il démarra d'un seul bloc.

Jamais ses pieds de plomb n'avaient été aussi agiles, son visage plus offert, son menton plus tendu, son œil plus lourd, sa lèvre plus tremblante; jamais plus furieusement sa canne n'avait battu l'air à ses mollets. » *Le Sang noir*, 334.

Le premier chapitre décrit un personnage plongé dans un état de rêverie éveillée qu'il protège farouchement contre les intrusions de la vie quotidienne. Comme nous l'avons déjà souligné, le café Machin, et le vin d'Anjou, permettent à Cripure de mettre le monde entre parenthèses pendant le dialogue avec son double. Il se débarrasse des interventions du garçon de café qui veut le faire rentrer chez lui. Cripure trouve par moments des situations où la pesée des autres et de son propre corps se relâche. Il restreint alors toutes les sollicitations extérieures, afin d'atteindre un état corporel neutre, sans aucune menace de bruits ou d'agressions. Dès lors, il peut se plonger dans des rêveries ou des discours intérieurs qui lui procurent une évasion momentanée dans un passé idéalisé ou dans un état d'apesanteur physique et sociale. Ainsi le sommeil, l'alcool ou un bon repas créent les conditions favorables à l'endormissement de la parole intérieure :

« Un peu trop étourdi d'avoir trop mangé et trop bu, il se laissait lourdement aller sur sa chaise, le regard vague, tourné du côté de la fenêtre où, entre ses deux pattes immobiles, apparaissait le fin museau de Petit-Crû, comme une vison de saint Antoine dans ses meilleurs jours. » *Le Sang noir*, 254.

La troïka, un transport favorable à l'accord

Le corps de Cripure est avide de ces moments de fusion où le corps, placé dans un état de bien être, peut s'abandonner à des moments de paix. C'est le cas lorsqu'il peut voyager dans la troïka du père Yves. Elle apparaît à Cripure comme une forme de salut car elle lui permet d'échapper à une conversation, d'autant plus pénible que Cripure marche avec difficulté dans la ville. La troïka associe grand air, déplacement et apesanteur.

« Au moins, dans la troïka, outre le bénéfice d'être porté, sans parler de la vitesse, il aurait pu prendre une contenance, faire semblant de rêver, peut-être de dormir, son grand recours. Au lieu qu'il avait fallu soutenir au départ de la

maison une conversation sur la pluie et le beau temps, laquelle d'ailleurs n'était pas allée bien loin. Et depuis, plus rien.
Les gens les regardaient. » *Le Sang noir*, 279.

La seule vision de la troïka déclenche instantanément un élan de Cripure dont le poids et le handicap semblent se dissoudre :

« La troïka, ô bonheur!
Cripure s'élança vers cette troïka arrêtée au bord du trottoir en s'écriant :
- Aux ordres, cocher! Aux ordres!
Le vieux père Yves dodelina de la tête et se redressa sur son siège.
- Bien, monsieur. Bien.
- Ah! fit Cripure, en abordant la troïka, ah!
Il y jeta son filet et sa canne, et s'agrippant des deux mains à la portière, il se hissa pesamment sur le siège, et les ressorts grincèrent.
- En route, Koutchier! » *Le Sang noir*, 447.

L'effet du balancement conjugué à la fluidité de l'air ainsi qu'à la disponibilité d'esprit de Cripure font leur effet immédiatement :

« Le père Yves fit claquer sa langue et la troïka s'ébranla doucement.
Cripure se laissa aller dans le fond de la voiture dont les roues ressautaient sur le mauvais pavé des rues, et il ferma les yeux à demi. Trêve. Il y avait eu quelquefois de ces trêves inespérées. C'était agréable de se laisser bercer dans cette vieille troïka grinçante dont les housses pendaient en lambeaux. Le père Yves, droit sur son siège, poussait de temps en temps un petit cri pour exciter Pompon. La ville était presque gaie, comme une ville où l'on arrive ou que l'on quitte. Il s'allongea, pas très différent en somme de ce qu'il serait demain après l'aventure. « Mais ne pensons pas à cela; non. je vais tout dire à Maïa. » Cette pensée lui donna du bonheur. Il s'y complut longuement.
La ville disparut, si l'on peut dire que disparût quelque chose d'aussi peu réel que cette ville, et au son aigu des grelots la troïka s'engagea dans le faubourg.
Comme c'eût été bien de rouler ainsi longtemps, bercé au petit trot de Pompon, d'aller droit devant soi sans plus songer à rien, de se laisser pénétrer par la nuit, de s'abreuver à la lune, et demain de se réveiller dans une aube vraie et d'y renaître,
In deinem Tau gesund mich baden.
Mais renaître! Tout, vraiment, était-il donné une fois pour toutes et fallait-il croire au destin ? » *Le Sang noir*, 447.

Cripure se sent tellement bien qu'il ressent physiquement cet état de fusion avec un temps ancien, premier et originel, moment où l'unité fusionnelle avec le monde et la vie n'était pas encore évanouie. Cependant l'arrivée à la maison souligne le contraste entre la réalité perçue dans l'état d'accord et la réalité vécue dans la vie quotidienne. La dureté des objets, les bruits des sabots de Maïa et les grognements des chiens entrent en effet en contraste avec la dilatation de l'espace que procure la troïka. Le claquement du fouet entre aussi en contraste, une dernière fois, avec le « son menu » des grelots :

« La troïka s'arrêta devant la petite maison basse, pour le moment silencieuse et obscure. Cripure descendit lourdement comme il était monté. Il s'empara de son filet et de sa canne et, prenant bien garde à ne pas buter contre la pierre du trottoir, il s'avança jusqu'à sa porte après avoir donné au père Yves les quarante sous habituels. La troïka fit demi-tour, et tandis que Cripure sonnait, prêtant l'oreille au bruit des sabots de Maïa et aux jappements des petites bêtes, le fouet du père Yves fit claquer les ténèbres et au son menu des grelots la troïka s'évanouit. » *Le Sang noir*, 448-449.

La troïka réunit les trois composantes nécessaires à l'état de bien être, voire de bonheur, du personnage : le contact avec la nature, matérialisé ici par l'air, la délivrance du poids et de l'enfermement dans la corporalité et enfin la possibilité de se déplacer en glissant sans entrave. Elle favorise l'entrée dans les moments d'oubli corporel et d'accord du moi avec lui-même. La fuite du monde, bercée ou non par la troïka, la rêverie, les souvenirs, la plongée dans un endormissement des sens, la solitude, tous ces motifs sont autant de composantes d'états où les paroles ne sont plus nécessaires et où, la vigilance rationnelle du philosophe se relâchant, le personnage s'ouvre à une parole intérieure.

La troïka permet d'atteindre cet état de rêverie qui se prolonge le plus souvent par l'apparition des souvenirs. La nuit, seul dans son bureau, Cripure peut s'enfermer dans son passé, avec le souvenir de Toinette. Son corps douloureux s'apaise et fait même preuve d'une agilité nouvelle en franchissant la fenêtre quand il tente de se rapprocher de la danseuse et du Cloporte.

L'accord avec soi

Une des manifestations les plus évidentes de l'accord sont ces brefs moments de plénitude et de sérénité, de bonheur ou de bien être que connaissent ces personnages perturbés ou en crise. En dehors de quelques cas de faux accords, ces moments peuvent être plus ou moins intenses. L'accord avec soi-même peut prendre la forme d'un petit moment de bien être qui permet d'arrêter le temps et les soucis qui l'accompagnent. Coco perdu, le narrateur éponyme du dernier roman, *Coco perdu. Essai de voix*, abandonné par Fafa erre en ville, et ne sait trop comment passer son temps jusqu'au lundi, jour où il pense avoir de ses nouvelles par courrier. En attendant d'avoir la certitude qu'elle l'a abandonné, dans cet entre-deux de certitude, il flotte et tente d'arracher à sa médiocre vie quotidienne quelques morceaux de temps apaisé. C'est à la terrasse d'un café qu'il se sent bien :

« Il allait être bientôt midi. Je me sentais bien là, ça allait mieux, je pensais plus à rien et y avait de plus en plus de soleil, il allait peut-être même falloir

qu'on demande au garçon de baisser un peu la tente, et il y avait de plus en plus de gens sur la place et le café était bourré bondé, on entendait ça bourdonner. » *Coco perdu. Essai de voix*, 86.

Ce petit sentiment de bien être pourrait être un sentiment d'accord. D'ailleurs *Coco perdu*, entendant la conversation de deux voisins, se sent relativement proche de l'un d'entre eux, Antoine, auquel il n'a jamais parlé. L'accord avec soi-même nécessite, cependant outre la lumière et la chaleur du soleil, d'autres éléments qui permettent une véritable entrée en résonance. Malgré les apparences, *Coco perdu* n'est pas disponible, il parle sans cesse en lui-même, le roman n'étant qu'un soliloque. Or la parole supprime toute possibilité d'accord, à moins qu'il ne s'agisse d'un dialogue d'échange.

On l'a vu, l'accord avec soi est le plus souvent le résultat d'un enracinement dans son pays et sa ville. Si ce sentiment d'appartenance s'associe à une perception de l'espace et du silence, le personnage se sent alors emplir de lui-même, de son propre passé et du passé du lieu. Une fusion s'opère entre une perception de l'espace et la saisie du temps, et l'instant semble devenir un moment éternel. M. Lacroix, le père de Maurice, voit partir son fils au bal. En le voyant si grand et fort, il opère un retour sur lui-même :

« Il y avait encore quelques lueurs du côté de Brest. Une lumière grise, alourdie de poussière, enveloppait les toits d'ardoises comme une buée. M. Lacroix avait laissé mourir sa pipe. Les bras croisés sur la barre d'appui, il regardait ces choses qu'il avait connues toute sa vie. Il aurait pu nommer chaque maison, dire à qui elle appartenait, qui y logeait, situer la moindre ruelle, et indiquer le moyen de s'y rendre en prenant par le plus court. C'était son pays, sa ville. Il y était né et il savait qu'il y mourrait. La mort lui en paraissait moins dure. Il ne se demandait pas pourquoi il était si attaché à ces choses, mais il n'aurait pas pu vivre ailleurs. Et quand Maurice parlait de Paris, M. Lacroix se disait que le pauvre petit y serait si malheureux qu'il finirait bien un jour par rentrer au pays. » *Hyménée*, 14.

La perception de la topographie de la ville et sa connaissance si précise montrent bien l'enracinement du père qui lui permet d'accéder à la sérénité de celui qui ne craint pas la mort et s'affranchit du temps. Le personnage se sent en accord avec lui-même, malgré les soucis que lui donne son fils.

L'accord avec soi-même n'est pas évident à trouver. En dehors des scènes descriptives où la nature se fait palpitante et fluide, et offre l'accord aux personnages, sa recherche est souvent assez laborieuse. En fait, le récit n'implique pas forcément un

paysage ouvert, un soleil radieux, la fluidité d'une eau ou des nuages. Dès lors, l'écriture peut avoir recours à des procédés plus artificiels afin que le personnage puisse connaître un état de relâchement.

L'accord avec l'autre : le dialogue d'échange

Pour Cripure, plus que pour tout autre, la rencontre avec l'autre est difficile. Le personnage incarne l'écart et le rejet de la société, au point qu'il n'est pas possible de trouver une situation d'échange avec un de ses semblables, excepté avec Moka. La première difficulté pour ce personnage est de situer l'autre dans un rapport affectif exact. Ainsi la rencontre avec son fils naturel ne donne pas lieu à une communication satisfaisante. Cripure ne peut reconnaître réellement ce garçon comme son fils, il le sent étranger à son univers. De son côté Amédée, ressent cela à sa manière :

« Ce qui choquait Amédée surtout, c'était qu'ils n'étaient pas arrivés à se tutoyer. Ils avaient essayé, mais... ça ne passait pas le nœud de la gorge. Pourquoi? Car il avait beau être un drôle de bonhomme, son père, un original, il était plutôt un bon zigue. Mais rien à faire... Deux ou trois fois même, au début, ils s'étaient réciproquement traités de « Monsieur », ce qui n'avait guère facilité les rapports, et depuis, pour prévenir le retour d'une chose aussi pénible, ils s'étaient employés chacun de son côté à inventer d'habiles circonlocutions afin de ne pas prononcer les mots tabous de père et de fils. Avec Maïa au contraire, tout avait été facile. » *Le Sang noir*, 56.

La même problématique du tutoiement se trouve dans *Les Batailles perdues* entre Franz et son jeune ami Nicolas Mesker :

« Une fois debout au zinc du premier bistrot venu :
Est-ce que vous ne pensez pas, Franz, au point où nous en sommes que nous devrions nous tutoyer ?
Aussitôt Franz lui ouvrit les bras.
Dans ce cas, commandons autre chose que de la bière.
Wir wollen Bruderschaft trinken, dann dutzen wir uns !
Ils burent et se donnèrent l'accolade. » *Les Batailles perdues*, 168-169

Les paroles qui amorcent un rapprochement entre deux personnages sont toujours redondantes. Après cette décision de se tutoyer, les amis se font des aveux réciproques, que chacun d'ailleurs connaissait au préalable. La parole, remplissant sa fonction phatique, n'apporte rien d'autre que la confirmation que l'on est capable de se parler. Si l'on ne partage pas encore un moment d'accord, on est tout au moins sur la bonne voie.

S'entendre avec l'autre, partager un accord, ne peut pas vraiment se faire par la parole. Et s'il existe un dialogue d'échange, celui-ci n'apportera pas d'informations. Il

se contentera de vérifier que la relation entre les personnages est fluide et qu'aucune opposition ou tension n'existe entre eux. Ces dialogues ne sont pas fréquents, sans doute parce qu'ils sont inutiles à la narration. De plus, ils sont forcément courts et ne constituent le plus souvent qu'une brève étape du texte vers un accord plus vaste, où les éléments nécessaires à l'accord se mettront en place. Lady Glarner et Roland de Kerauzern sont de vieux amis, une véritable affection existe entre eux. Maria lui confie ses inquiétudes au sujet de la nouvelle fugue de sa fille :

« - Tu comprends cela mon Roland ?

- Je sais... Tais-toi...

- Tu as raison... Sache seulement qu'elle est partie en disant qu'elle ne reviendrait plus...

Il dit qu'il avait deviné, et Maria ayant répondu qu'on n'en dirait pas davantage ils laissèrent le silence se prolonger. » *Les Batailles perdues*, 530.

Le dialogue d'échange, redondant, inutile, vide d'information, conduit inéluctablement au silence. La connivence l'emporte sur les mots, même si ce premier échange fait partie des rituels de parole qui soulignent la proximité de pensées. Toujours dans *Les Batailles perdues*, Franz a une étonnante habitude de se signaler chez un ami cordonnier. En approchant de la mansarde, il entame un récit par une question rituelle à laquelle Stanis répond de connivence :

« Serait-ce enfin vous mon prince ?

Et qui donc serait-ce ? Oui c'est moi ! Qui donc attendiez-vous, Madame ? »
Les Batailles perdues, 288.

Le dialogue parodique se poursuit ainsi pendant quelques répliques. Il s'agit d'un rituel d'entrée en matière et de partage : une préparation à l'échange vrai entre les individus. La description de l'atelier de Stanis¹⁷¹, la plus complète qui soit dans toute l'œuvre de Louis Guilloux, plonge le lecteur dans l'atmosphère de la mansarde d'un artisan, militant socialiste des années 1920. Une conversation suit, ludique et animée par Eugène qui est un écrivain, mais également un bon conteur, toujours en verve. Les amis partagent ses jeux oratoires :

« - Là vous êtes bien d'accord ?

- Ils l'étaient. » *Les Batailles perdues*, 289-290.

¹⁷¹ Le père de Louis Guilloux était cordonnier.

Toute cette connivence et ce plaisir d'être ensemble débouchent sur l'aveu enthousiaste d'Eugène à ses amis : « On va s'marier ! L'amour est déclaré. » (*Les Batailles perdues*, 290). C'est bien à une forme d'accord que conduit cet échange fondé sur de la parole rituelle et inutile. Même s'il ne revêt pas une forme lyrique et poétique comparable à celle obtenue par une communion avec la nature.

Cripure n'est plus en mesure de partager des moments d'accord avec les autres. Il a quitté les voies de l'échange possible. C'est pourquoi seuls les souvenirs lui apportent par commémoration ces possibilités de rencontrer l'autre. Le plaisir de la rencontre avec Faurel rappelle d'anciennes conversations et crée un contexte favorable à l'apparition du rire. Lorsque la voiture de Faurel, conduite par le malicieux Corbin, le renverse, il est contraint, après avoir reçu les excuses du jeune soldat, de lier la conversation avec le député devenu officier d'état-major. Les souvenirs partagés peuvent leur procurer un moment d'accord :

« Heureusement, la conversation s'orienta cette fois autrement.

- Vous chassez toujours ?

- Un peu...

- La petite villa! murmura sentimentalement Faurel.

- Oui, dit Cripure. Et il sourit en y pensant. « La petite villa! »

Il y passait tout l'été, et aussi de grandes parties d'hiver.

- L'hiver n'y est pas moins charmant.

Un soir, avec Faurel, ils s'étaient promenés sur la route. Ils étaient montés jusqu'à une auberge, à une croisée de chemins, en se tenant le bras, comme en ce moment.

De quoi avaient-ils parlé?

- Vous souvenez-vous de cette conversation sur Rousseau, mon cher maître?

S'il s'en souvenait!

- Comme d'hier. Avant de sortir, nous avons relu ensemble cette page étonnante, vous vous souvenez, dans *Les Dialogues*, quand il va porter son manuscrit à Notre-Dame. C'est une page d'une grandeur... Peut-être ce qu'il y a de plus pathétique dans toute l'œuvre, *les Confessions* incluses. C'est d'une beauté, n'est-ce pas... fulgurante.

Il avait dû dire les mêmes choses, ce soir-là. Faurel revit le geste de Cripure, arrêté sur la route. Il avait allongé le bras, comme pour mesurer les espaces de ténèbres. En bas, la mer chantait.

Cripure se souvenait aussi. Le chant de la mer, succédant à leurs voix comme au théâtre le chœur, l'avait fait tressaillir d'une émotion tendre. Instants bénis, quand son chant intérieur, soudain libre, avait pu s'accorder au chant d'un élément - ou d'un visage! » *Le Sang noir*, 206-207.

Cripure ne peut que se remémorer ces moments d'émotion et de communion avec l'autre et la nature. Mais il n'est plus capable d'en vivre de nouveau. Ainsi, Faurel et Cripure ont partagé dans le passé une même sensibilité à la nature. Les références

littéraires communes soulignent cette harmonie spirituelle¹⁷². Notons au passage cet autre élément qui ouvre une possibilité de créer un accord : les références littéraires. Rousseau semble l'auteur qui convient à merveille pour amplifier ce climat d'accord.

L'accord avec les autres

Le partage silencieux d'une atmosphère

L'amitié et la connivence avec d'autres personnages qui partagent une connivence permet de se mettre en accord avec soi-même et de prendre appui sur ce sentiment pour secourir les autres. Le narrateur du *Jeu de patience* et le pasteur Briand, conduits par Kerhoas, se rendent au camp des réfugiés espagnols afin de leur venir en aide. Ils traversent la campagne dans cet « automne classique, doux et pluvieux » :

« Les dernières gouttes d'une averse s'éparpillèrent dans l'espace et rebondirent sur les glaces de la voiture. Kerhoas arrêta son essuie-glace. Au loin, sous un effort de lumière, le ciel blanchissait autour d'un clocher de village. La route, sinueuse, qui à perte de vue traversait les champs presque nus, luisait par endroits comme une rivière et sur notre droite de temps en temps apparaissaient de grands espaces de mer, à travers les brumes. C'était vers le milieu de l'après-midi. L'heure, la saison, le mouvement, le but de notre voyage, le poids de l'époque, le grand silence que nous sentions partout autour de nous dans la campagne, tout nous portait en nous-mêmes. »
Le Jeu de patience, 242.

On observe ici un moment d'accord exemplaire : dilatation de l'espace, fluidité du paysage, lumière, densité du moment qui s'enrichit de tous les temps, mouvement et surtout silence. Les amis n'ont pas besoin de se parler¹⁷³ pour que chacun ressente de son côté une forme de sérénité et se plonge dans une méditation personnelle. Mais cette plongée en eux-mêmes, pour ainsi dire parallèle, les rapproche et les place dans un accord commun qui les oriente vers les autres :

¹⁷² On trouve dans *Hyménée* (p.58) un semblable accord entre Berthe et Maurice, autour de lectures communes. Mais dans ce texte, il est probable que la notation relève d'une intention ironique du narrateur. Ces lectures traduisent plus un romantisme exacerbé qui aurait le même effet sur Berthe qu'elles en ont eu sur Emma Bovary.

¹⁷³ Louis Guilloux relate ainsi les soirées passées avec Georges Palante : « Le dîner se prolongeait toujours très tard dans la soirée. Nous mangions dans la cuisine. La table était poussée contre le mur, près de la fenêtre ouverte sur le jardin. [...] Le charme de ces soirées tenait, sans doute à notre liberté égale, mais il était bien moins dans nos propos que derrière nos propos, dans le fait que chacune de nos paroles n'était qu'un signe de notre accord, de notre amitié. « Il comprend cela comme moi. Il est mon ami... ». Quand je le quittais, tard dans la nuit, il m'arrivait de me mettre à courir pour dépenser ma joie. On perd vite, dans les grandes villes, cette plénitude et cette souplesse du cœur. » *Souvenirs sur G. Palante*, p.38-39.

« Nous allions vers des réfugiés, des hommes, des femmes et des enfants qui avaient fui la guerre. Comment savoir de quels spectacles, en ce même moment, Pablo était le témoin ou l'acteur ? Et comment savoir si nous serions toujours d'accord ? Mais il n'y avait pas à se le demander, pour le moment. Il fallait seulement faire ce qu'il y avait à faire : vêtir ceux qui étaient nus. L'hiver viendrait, après l'automne. » *Le Jeu de patience*, 242.

L'état d'accord, préparé par la résonance des personnages avec la nature, crée un sentiment fort de solidarité. L'action commune rapproche les hommes et les relie à l'ensemble des êtres humains. Ainsi par une translation d'émotions, les personnages, happés par ce partage, se tournent vers les autres hommes. La saisie existentielle d'un accord, si elle est personnelle, s'élève à une perception plus globale de l'existence de l'humanité et du sentiment de fraternité. Yves de Lancieux et le narrateur sont très intimes et atteignent un rare niveau d'accord, surtout quand le paysage et les circonstances leur en donnent l'occasion. Juste avant l'arrivée des troupes d'invasion allemande dans leur ville, ils se promènent sur la plage :

« Devant la mer qui montait nous nous sentions à la fois comme à l'origine et comme à la fin des choses. Pour une heure ou deux encore le drame se jouait derrière nous, mais ce soir, mais demain... [...]

Si les hommes avaient réfléchi davantage, s'ils avaient su se placer devant les choses comme par exemple devant cette mer montante en un certain point d'immobilité. Le flot accompagné de vols de mouettes allait bientôt battre son plein et le cargo pourrait quitter le port. Yves de Lancieux se taisait : “ trop et pas assez d'intelligence - trop et pas assez d'amour ”, murmura-t-il au bout d'un long moment. » *Le Jeu de patience*, 394.

D'un sentiment d'accord avec la nature, Roland de Lancieux passe à des considérations qui concernent l'ensemble de l'humanité. Les moments d'accord mettent toujours en relief ce qui rapproche les hommes.

L'expérience de la guerre fournit aux jeunes gens mobilisés du *Sang noir* la plus radicale des distances. Révoltés ou résignés, ils subissent le mensonge de l'ensemble de la société, y compris de leurs parents, qui transfigurent en héroïsme ce qu'ils vivent comme une boucherie. Dans cet univers de mensonges, où leur parole sincère n'est guère possible, ils trouvent dans la communion fraternelle le seul moyen possible de communiquer, en partageant une forme de moment d'accord. Lucien Bourcier, démobilisé à la suite de nombreuses blessures, songe à sa dernière rencontre avec son ancien camarade de Lycée :

« Quand il avait vu Pierre pour la dernière fois, à peine s'il avait desserré les dents. Ils avaient passé un après-midi ensemble. Pierre n'ouvrait la bouche que

pour répéter qu'on s'était foutu de lui. Ce jour-là, ils s'étaient compris à fond. Si Pierre en réchappait, Lucien savait qu'il le retrouverait un jour, qu'ils se retrouveraient ensemble à la pointe d'un nouveau combat. Cela se passait alors qu'ils étaient tous deux au repos, dans un grand pays de plaines et de soleil. »
Le Sang noir, 162-163.

La nature, par son ouverture et sa lumière, la disponibilité des personnages et leur distance critique vis à vis de cette société en guerre rendent possible ce moment d'accord, qui est surtout promesse de futurs accords. Dans un tout autre cadre narratif, *a priori* peu favorable, la rencontre avec son deuxième camarade sera placée également sous le signe de l'accord. Il fait nuit, et les deux jeunes gens se croisent dans une gare de transit, à l'arrière des lignes de combat. L'atmosphère est triste et tendue car les hommes remontent au front dès le lendemain. Pourtant au cœur de cette situation, assurément peu propice, un moment d'accord se crée, fondé sur la fraternité naturelle entre jeunes-gens. Le texte, de manière paradoxale par rapport au contexte narratif, apporte les éléments descriptifs indispensables à la mise en place de ce moment d'accord :

« Tout cela était dans son souvenir comme une chose entrevue dans une caverne, comme des images d'un monde où tout se passe et où rien n'arrive. Ils étaient restés encore un peu de temps sur le quai et Louis Babinot s'était mis à parler, d'une voix sourde, monotone, avec un tremblement qui venait du fond de la gorge. « Tu leur diras... » Le grondement des trains, le gros bourdonnement d'un avion qui venait de survenir couvrait de temps en temps sa voix. Il ne faisait pas froid, mais doux, et du fond d'un jardin tout proche montait une odeur de terre mouillée. » *Le Sang noir*, 164.

On peut aisément repérer ici la notion d'écart temporel (le rôle du souvenir) et spatial (« dans une caverne »), d'une intermittence sonore, de silence complice, car la voix ne peut pratiquement pas servir, et la présence discrète d'une nature disponible (le jardin à « l'odeur de terre mouillée »). L'accord ne dépend donc pas de l'enchaînement des actions. Il peut se développer à tout endroit du texte, à condition que le récit, en une courte pause descriptive, mette en place les éléments nécessaires. La distance et l'écart par rapport à une situation mal vécue semblent des éléments fondamentaux.

La fraternité

Cet accord fondé sur des valeurs culturelles partagées, à condition que les éléments fondamentaux de disponibilité, de dilatation du réel soient présents, peut réunir deux êtres apparemment très différents, et étrangers l'un à l'autre, grâce à la valeur commune et essentielle que représente la fraternité. Un acteur de théâtre

ambulant vient demander au grand-père du *Pain des rêves*, installé à sa table de couture, devant la fenêtre, s'il peut puiser de l'eau à la fontaine. Les éléments sont réunis pour un moment d'accord : l'eau, symbole de la nature fluide, la disponibilité des personnages, les valeurs partagés des personnages. Toux deux sont des parias de la société. La scène s'installe d'abord dans un grand silence et comme dans un temps arrêté :

« Il s'avança jusqu'au milieu de la cour et là, avisant mon grand-père qui travaillait à sa fenêtre assis comme toujours sur sa table, il s'arrêta net et se prit à le considérer. [...]

La Pinçon avait arrêté son marteau, elle se penchait à la fenêtre pour mieux regarder l'inconnu. Durtil, lui aussi, faisait silence et, les bras croisés, les sourcils froncés, on aurait dit qu'il s'apprêtait à demander des comptes à l'intrus. » *Le Pain des rêves*, 185-186.

Une fois le silence installé et la vie quotidienne mise entre parenthèses, un dialogue peut s'installer, redondant et inutile, dont la seule fonction est de vérifier la possibilité d'échange :

« Salut et fraternité ! s'écria-t-il en ôtant son grand chapeau.[...]

Et il répéta d'une voix si gentille, et d'un ton si amical : « Salut et fraternité ! » que le grand-père, enfin, leva la tête.

Hum ! fit-il en guise de réponse. » *Le Pain des rêves*, 86.

L'échange s'arrêtera là, le grand-père trouvant inutile d'ajouter des mots. La demande de puiser de l'eau lui apparaît même superflue car, pour lui, ces gestes simples se font, sans avoir recours à la parole. Afin de remercier le grand-père, l'acteur entonne *Le Temps des cerises* dont la signification révolutionnaire n'est pas étrangère au choix qu'en a fait l'acteur. La scène connaît un certain succès et un attroupement se forme. Mais l'acteur et le grand-père semblent être entrés dans un moment d'accord qui les retire du monde :

« Et voilà que -miracle !- le grand-père sourit à son tour, qu'une sorte d'enchantement bouleversa son vieux visage, le remua de tendresse. Quel beau moment ! C'était comme une récompense. Et si inattendue !...

Quand il eut terminé sa romance, l'acteur salua encore une fois, profondément, puis il s'avança vers le grand-père en lui tendant la main. Je vis la vieille main de mon grand-père se tendre à travers la fenêtre, mais ô stupéfaction ! Au lieu de se contenter de la serrer, voilà que l'acteur, l'ayant saisie, la porta vivement à ses lèvres ! Et se relevant d'un coup, devant l'assistance ébahie - et mon grand-père tout désemparé et tout confus :

« Salut et fraternité ! dit-il encore une fois en reprenant son chapeau. »

En même temps, il se recoiffa, puis il se mit à tirer de l'eau à la vieille pompe. » *Le Pain des rêves*, 187-188.

Le moment d'accord entre des inconnus repose sur le sentiment de partager une émotion qui fait sortir du cadre habituel. Le grand-père est transfiguré par cet hommage du comédien à sa condition de paria et accède du même coup à moment d'émotion intense.

Le partage de la condition d'homme se manifeste également entre étrangers dans le respect de la vie. Il peut prendre la forme d'un geste de sauvetage dans le cas où les personnages ne se connaissent pas :

« Il s'était mis à crier quand même. Son cri restait étouffé dans cette espèce de coton. L'eau, de plus en plus invisible, clapotait autour de ses jambes. Il avait fait quelques pas. L'idée qu'il tournait en rond l'avait fait s'arrêter, la fatigue était venue très vite, il avait peur de glisser.

Il ne savait pas combien de temps cela avait duré, il avait eu envie de regarder sa montre mais on ne pouvait rien distinguer et il avait crié encore en se disant qu'il perdait la tête.

« Ça va très vite, vous savez. »

Alors, il avait entendu un clapotis et une ombre informe était apparue dans le brouillard, une main s'était tendue. » *Les Batailles perdues*, 376.

La fraternité avec les victimes, les suppliciés et les blessés est un des éléments déclencheurs des moments d'accord entre inconnus. Le narrateur de *Dossier confidentiel* sort de classe et il se trouve plongé dans une atmosphère propice à un sentiment d'accord :

« Un soir, en sortant de l'étude, la lune était claire et le ciel d'un bleu de cendre. La glace étincelait, comme du diamant. Dans la cour, qu'il nous fallait traverser pour sortir, l'ombre des arbres était longue par terre. Des nuages passaient sous la lune. Cela faisait autour d'elle comme une lumière d'arc-en-ciel. C'était si beau, que je m'arrêtai, et tandis que je contemplais cette lumière, ces gros nuages pareils à des montagnes ou à des rochers dans une mer d'argent, mes camarades s'éloignèrent et je me trouvai seul au milieu de la cour. C'était le silence, et un grand silence se fit en moi aussi. Je ne sais combien de temps je restai ainsi, peut-être quelques secondes à peine, mais cela me parut infini. Quand j'arrivai à la sortie, je fus arrêté : on amenait des blessés. » *Dossier confidentiel*, 23.

Les éléments textuels mis en place transforment cette scène dramatique, dont le texte rappelle à maintes reprises qu'elle est silencieuse :

« A chaque fois qu'on amenait un nouveau blessé, il semblait que le silence des spectateurs se fit plus profond. » *Dossier confidentiel*, 24.

Mais la profonde compassion que le narrateur éprouve à l'égard des blessés ne peut trouver d'écho auprès d'eux ni dans un dialogue d'échange ni dans un regard. Il juge

durement le mensonge que représente la propagande guerrière dont il se sent aussi un peu responsable :

« C'était comme si j'avais menti moi-même. J'avais honte. Et ce qui me jetait dans un plus grand trouble, c'était de sentir combien ces moribonds étaient étrangers à cette honte et à ce mensonge, combien ils étaient indifférents à ma compassion. Ils appartenaient à un autre monde où les questions que je pouvais me poser n'avaient plus de sens, et où ils ne pouvaient plus accepter ma compassion, ni celle de personne. On les avait vendus ! »
Dossier confidentiel 25-26.

L'accord avec les soldats ne peut se faire car ils ne sont pas « disponibles ». C'est pourquoi l'état d'accord qui habite le narrateur, mais qui ne trouve pas d'éléments sur lesquels s'appuyer, se reporte sur un adolescent auquel Raymond n'a encore jamais adressé la parole. Un bref dialogue d'échange se noue qui sera un des seuls de leur brève amitié :

« - Qu'avez-vous ? interrogea quelqu'un près de moi, à voix basse.
C'était Laurent. Il avait posé sa main sur mon épaule et penchait la tête vers moi. Je me sentis rougir.
- Non, non dis-je. Je n'ai rien. Rien, ajoutai-je, seulement...
Il m'adressa un regard chargé de tristesse et d'amitié. Puis il retira sa main de dessus mon épaule, et il dit :
- Ils sont beaucoup... » *Dossier confidentiel, 26.*

La quête de l'accord, Graal de l'écriture de l'œuvre

On ne peut que constater qu'une des caractéristiques essentielles de l'œuvre de Louis Guilloux est qu'elle développe un nombre restreint de motifs, repris inlassablement. Malgré l'apparente diversité de son œuvre, et malgré son volume important, Louis Guilloux a utilisé et réutilisé un matériau textuel relativement peu renouvelé. L'intertextualité interne, quasi généralisée, en est la manifestation la plus claire : une même anecdote peut être reprise plusieurs fois tout au long de l'œuvre. Il en est de même pour ces moments d'accord dont nombre d'entre eux se ressemblent beaucoup. Ils répondent en fait toujours à la même poétique faite d'un nombre limité d'éléments textuels.

Les textes qui décrivent des moments d'accord constituent des passages privilégiés, perçus comme des temps forts, autant par les personnages eux-mêmes que par le lecteur. Comme nous l'avons vu, ces textes répondent à une pulsion d'écriture constante de la part de l'écrivain. L'expression d'un moment d'accord trahit un

mouvement qui engage en profondeur le personnage et à travers lui la vision du monde de l'auteur.

Pourtant certains romans sont plus favorables que d'autres à cette poétique même si les thèmes sont les mêmes que dans les autres romans. (*Dossier confidentiel, Le Sang noir, Le Jeu de patience et La Confrontation.*) Dans d'autres romans ces moments d'accord réussis sont rares. C'est le cas d'*Hyménée* où la narration ne parvient pas à transformer en accord des éléments pourtant favorables notamment, comme on l'a vu, quand les personnages n'étaient pas « disponibles ». *Hyménée* est le roman du mensonge dans la construction du couple. Maurice croit connaître le bonheur parce que Berthe s'est donnée physiquement à lui :

« Depuis qu'il était sûr d'être aimé, il ne se demandait plus : « Est-ce que je l'aime ? » Elle lui plaisait. La bonne santé, l'ivresse du succès, le bonheur des sens, lui donnaient l'illusion de la plénitude du cœur ? C'était la première fois qu'une femme lui parlait d'amour. » *Hyménée*, 41.

L'exactitude du mot « illusion » est confirmée dans le paragraphe suivant : Maurice songe à une autre jeune fille attirante, rencontrée le même soir que Berthe ; il ne sent pas lié, malgré cette « illusion » du bonheur. L'accord peut être illusoire s'il n'est pas total et surtout s'il ne se fait pas dans le silence. Tout recours à une pensée intérieure, ou à un dialogue, semble en entraîner l'échec. Maurice conclut ce passage en se disant :

« Est-ce cela tromper ? » se demanda-t-il. Comme ce serait agréable aussi ! Mais je n'ai rien promis, je ne suis pas lié... » *Hyménée*, 42.

Hyménée fournit donc l'excellent exemple du caractère illusoire de moments d'accord qui ne se fonderaient que sur un critère, à savoir ici, le bonheur du couple, alors que bien d'autres conditions doivent être réunies.

De même, *Coco perdu. Essai de voix* contient peu de tels passages, sans doute parce que le narrateur « perdu » n'est plus capable de communiquer avec son environnement, et tente seulement de vivre, enfermé en lui-même, dans une forme de retrait psychologique, de dépendance, que la technique d'écriture du soliloque capte à merveille. La quête de l'accord dans ce roman ne conduit pas à la création de passages privilégiés. L'ensemble du récit donne à voir l'image d'un homme tourné vers l'autre et

vers la banalité des échanges quotidiens¹⁷⁴. Dans ces romans où les moments d'accord se font rares, on peut supposer que le besoin de décrire l'accord de personnages avec eux-mêmes, ou de ces personnages avec les autres, se fait autrement. L'auteur obéit parfois à sa nécessité personnelle d'insérer dans ses textes des passages dominés par des thèmes de communion ou de fraternité, somme toute, d'unité, par d'autres voies narratives. Malgré les difficultés de vie de la famille Quéré, *La Maison du peuple* laisse au lecteur une impression d'unité familiale et même de bonheur sans que des moments d'accord soient présents formellement : un seul moment d'accord y figure, encore s'agit-il du dernier paragraphe que nous avons analysé. Tout se passe comme si le roman n'avait été composé que pour mettre en place cet ultime moment de communion entre le père et un paysage fluide d'automne. Ou bien encore, autre hypothèse, comme si l'effet général d'accord était obtenu par d'autres voies que par le silence, par la possibilité par exemple d'un échange et d'une parole au sein de la famille, que nous étudierons en seconde partie.

Le sentiment d'accord passe surtout par une sollicitation forte de la nature et en particulier lors de la perception par un personnage d'un paysage marin. C'est sans doute une des raisons qui explique la relative permanence de la ville de Saint Brieuc, d'où l'on aperçoit l'océan, ville jamais nommée, mais toujours présente, comme toile de fond à six romans¹⁷⁵. Beaucoup de romans, sont ponctués d'évocations de paysages humides au climat changeant que l'on peut évidemment associer à la Bretagne¹⁷⁶. En réalité, l'écriture de ces moments d'accord ne semble évoquer question qu'un seul paysage : celui de la terre natale de l'auteur et se réfèrent à des paysages « fluides »¹⁷⁷. Les contraintes d'écriture de ces moments d'accord découlent donc une poétique faite d'un nombre d'éléments restreint : le silence, un paysage fluide, un espace et un temps

¹⁷⁴ Voir Henri Godard, *Louis Guilloux, romancier de la condition humaine*, notamment p.396-397 et p.394.

¹⁷⁵ Les six romans dont l'action se situe de toute évidence à Saint Brieuc : *La Maison du peuple*, *Dossier confidentiel*, *Hyménée*, *Le Pain des rêves*, *Le Sang noir*, *Le Jeu de patience*.

¹⁷⁶ Dans ses carnets, Louis Guilloux s'explique : « J'avais avec le monde des objets, formes, couleurs, le monde des végétaux, arbres, fleurs, étangs, collines, un rapport tendre, même amoureux. Nous nous parlions. J'ai aimé des arbres, je sais encore très bien quelles échappées de paysage de terre silencieux, dans mon pays me remplissaient le cœur d'une émotion vivante quand j'avais dix-huit ans, mais tout cela s'est perdu, et tout s'est retourné contre moi. » *Carnets 1944-1974*, p.120-121, (texte cité par Henri Godard *Louis Guilloux, romancier de la condition humaine*).

¹⁷⁷ *Parpagnacco ou la conjuration* évoque les paysages fluides de Venise.

mythiques, qu'ils soient personnels ou collectifs, un personnage en crise doté d'une vie intérieure, ce qui le rend disponible

Nous pensons que la quête de ces moments constitue véritablement la motivation constante de la création artistique de Louis Guilloux, même si, dans certaines œuvres, ces moments de silence sont rares. C'est pourquoi, de roman en roman, l'auteur tente de répondre à ce besoin personnel d'expression en affrontant la difficulté de les créer. La rédaction des romans nous apparaît entre autres comme la recherche des moyens d'écriture qui président à la création de tels textes. La courbe de l'œuvre¹⁷⁸ suit cette recherche obstinée des possibilités d'écriture de ces moments d'accord en explorant toujours de nouvelles voies narratives afin de les rendre plus nombreux et plus denses. Paradoxalement, la variété importante des formes romanesques adoptées par l'auteur se fonde sur une poétique au nombre d'éléments réduits.

Evolution des formes romanesques et moments d'accord

À première vue, l'œuvre semble se déployer en trois grandes étapes chronologiques à l'intérieur desquelles les romans sont de longueur à peu près identique. Dans la première période ils sont parfois si minces qu'on a pu les considérer comme des nouvelles ; à partir du *Sang noir*, ils prennent au contraire une ampleur exceptionnelle ; enfin dans la dernière période, ils retrouvent la taille des premiers romans¹⁷⁹. Cette variation dans la longueur des textes correspond à des projets romanesques forts différents. Dans les romans assez minces de la première et de la troisième période, la narration reste linéaire, même si elle diffère beaucoup d'une époque à l'autre. Dans les romans du milieu de l'œuvre, la structure narrative est beaucoup plus complexe. Elle repose sur des intrigues multiples et souvent simultanées qui entraînent un nombre très élevé de personnages. Or, la création de récits aux structures riches favorise l'émergence de cette poétique des moments d'accord en raison

¹⁷⁸ Henri Godard observe : « l'unité la plus profonde de l'oeuvre romanesque de Guilloux est à chercher dans cette poursuite de toutes les formes que peut prendre cet appel à autrui, des plus quotidiennes aux plus particulières. » *Louis Guilloux, romancier de la condition humaine*, p.27.

¹⁷⁹ La première période : *La Maison du peuple, Dossier confidentiel, Compagnons, Hyménée, Angéline*. La deuxième période : *Le Sang noir, Le Pain des rêves, Le Jeu de patience, Les Batailles perdues*. La troisième période : *Labyrinthe, La Confrontation, Coco perdu. Essai de voix*. Quant à *Parpagnacco ou la conjuration* il constitue un cas à part qui se trouve chronologiquement dans cette troisième période.

des nombreuses possibilités d'assemblage des différentes composantes littéraires telles que les motifs descriptifs ou les analogies entre des temps éloignés. La complexité narrative permet aussi la création de situations variées où la mise en scène de personnages en crise est plus probable. Force est de reconnaître que Louis Guilloux l'a parfaitement mis en œuvre dans *Le Sang noir* et dans *Le Jeu de patience* et, dans une moindre mesure, dans *Les Batailles perdues*. Ces romans touffus abritent les moments d'accord les plus réussis de l'œuvre. Dès lors, on peut s'interroger sur les raisons du retour à une narration linéaire, ou du moins plus simple, dans la troisième et dernière période de l'œuvre. Ce n'est d'ailleurs vrai qu'en partie car le roman *La Confrontation*, même s'il n'a pas l'ampleur des œuvres précédentes, possède un système narratif fort complexe. Pourquoi les dernières œuvres sont-elles redevenues plus sobres, du point de vue de la narration ? Sans doute parce qu'elles explorent une nouvelle possibilité narrative : un narrateur à la première personne qui « parle », par opposition aux autres narrateurs de l'œuvre qui, restant dans le cadre traditionnel des récits rétrospectifs, étaient censés écrire. La parole intérieure a succédé à l'alibi de la chronique.

Ainsi la recherche constante de l'auteur traduit la volonté de créer des personnages toujours plus disponibles à l'accord. La conquête d'une subjectivité des personnages toujours plus grande explique les différentes tentatives de l'écrivain. En alternant les modes narratifs et en élargissant la matière romanesque jusqu'à la dilater dans les grandes fresques, puis en la restreignant à nouveau, Louis Guilloux a cherché à créer toujours plus d'accord, que cela soit entre les personnages, en eux-mêmes, et peut-être en lui même.

Personnages et vie intérieure

La perspective de créer des moments d'accord impose à tout roman de mettre en place un ou plusieurs personnages disponibles à des émotions que la nature où les souvenirs déclenchent en lui. Dans cette œuvre, ceux-ci sont forcément des « personnage en crise » qui ressentent une distance entre eux et la réalité. La narration doit donc les doter d'une vie intérieure, la plus riche possible, afin que le lecteur puisse mesurer cet écart entre ce que ressent ce personnage et ce que lui apporte sa vie. C'est de cette fracture¹⁸⁰ que peut naître un moment d'accord, à condition toutefois que les

¹⁸⁰ Henri Godard parle de « fêlure » : « L'invention des personnages, des situations, des histoires, est à la poursuite de ces fêlures propres à rendre l'être à un étonnement qui est en

autres contraintes de la poétique de l'accord soient respectées. L'œuvre tend donc naturellement à mettre en œuvre des personnages plus complexes et plongés dans des situations toujours plus favorables au développement de leur crise.

La première partie de l'œuvre réunit des récits dont l'action reste linéaire. Elle se partage cependant en deux modes de narration distincts qui permettent de classer ces premiers romans¹⁸¹ en deux grands groupes en fonction du choix du type de narrateur : les récits rétrospectifs à la première personne et les récits hétérodiégétiques à la troisième personne. Les récits homodiégétiques proposent un projet narratif où la disponibilité du personnage est forte car le lecteur est placé au cœur de sa vie intérieure. Cependant, le choix d'un narrateur-enfant comme dans *La Maison du peuple* restreint les possibilités de moment d'accord car la jeunesse et le manque de recul par rapport à la réalité vécue ne permettent pas aisément d'intégrer dans la psychologie du personnage un sentiment de malaise suffisant par rapport à la réalité extérieure. Or cet écart est absolument nécessaire à l'accord. Dans cette première série de roman à voix narrative homodiégétique, Louis Guilloux n'a cessé, de roman en roman, de « vieillir » son narrateur afin de lui donner davantage la possibilité de distance par rapport à la vie qu'il mène. C'est ainsi que dans *Dossier confidentiel* le narrateur est un adolescent et même un jeune adulte apte à refuser la tutelle familiale de son oncle et le mensonge de la guerre. Ce narrateur impose dans la deuxième partie du roman une vision du monde un peu hallucinée qui se prête assez bien à des moments d'accord. Dans *Le Pain des rêves* le récit est très nettement postérieur aux moments vécus, ce qui n'était pas le cas dans les deux autres romans de cette série. Cette distance temporelle importante entre les deux temps, celui de la narration et celui de la fiction, permet un accès à de grands moments d'accord car le souvenir y semble davantage recomposé et plus synthétique. La narration repose sur des suites de séquences de souvenirs sans que la chronologie joue un grand rôle. Cette première série a permis de nombreux moments d'accord, tous pris dans la vie familiale, ou en tout cas pouvant y être assimilée. *Le Pain des rêves* semble bien la réussite la plus accomplie de cette recherche de la possibilité d'une mise en place d'une poétique de l'accord par l'intermédiaire d'un narrateur homodiégétique.

réalité fondamental, mais qui reste presque toujours enfoui sous la routine et l'anesthésie de la vie au jour le jour. » Louis Guilloux, *romancier de la condition humaine*, p.15.

¹⁸¹ Les premiers romans : de *La Maison du peuple* au *Pain des rêves*, soit sept romans.

Parallèlement à cette série et dans le cadre de ses premiers romans¹⁸² Louis Guilloux s'est efforcé de développer une narration avec un narrateur hétérodiégétique qui permette néanmoins d'intégrer la contrainte principale de la poétique de l'accord : la création de personnages dotés d'une vie intérieure qui les rend disponibles. Son premier essai fut la nouvelle *Compagnons*¹⁸³. Dans ce texte court le personnage principal, Jean Kernevel, connaît un moment d'accord entre lui et son passé dans un bref moment de rémission avant sa mort. Cette nouvelle a été saluée comme une grande réussite. Pourtant, en ayant recours à la troisième personne, Louis Guilloux n'a pas pu donner à son personnage une vie intérieure développée.

Avec *Hyménée*, Louis Guilloux publie son premier roman avec un narrateur extérieur au récit¹⁸⁴. Il s'applique à décrire la création d'un couple dans des milieux de petits employés et de fonctionnaires. Ce faisant il renouvelle profondément sa matière littéraire et sa technique. Les moments d'accord semblent au rendez-vous et de ce point de vue la nouvelle technique narrative appliquée à une étude également nouvelle dans l'œuvre, celle du couple, peut sembler une réussite. Cependant, Louis Guilloux parvient surtout à écrire l'impossibilité de ces moments d'accord alors que le thème du couple leur est théoriquement favorable. Il s'agit en quelque sorte d'une œuvre négative au sens où elle a montré l'envers de l'accord et l'envers du silence. L'auteur semble y avoir éprouvé que l'accord se fait avec et par le silence tandis que la parole est forcément du côté du mensonge.

Dans l'ordre de parution *Angéline* précède de peu *Le Sang noir*. Dans ces deux romans, l'auteur met en place une narration à la troisième personne en focalisant celle-ci sur un personnage principal. Tout le début du roman qui évoque la famille Esprit est écrit du point de vue du père, tout comme l'univers du *Sang noir* est perçu

¹⁸² Henri Godard a justement observé l'alternance rigoureuse des types de narration.

¹⁸³ A. James Arnold consacre un long passage de son article intitulé « Les nouvelles (1927-1934) » à établir une comparaison entre *Compagnons* et la nouvelle de Tostoï *La mort d'Ivan Illitch*, expliquant même que, selon lui, Louis Guilloux s'était livré à un véritable travail de réécriture afin de changer le sens de la mort transfigurée non plus par la foi mais par la paix intérieure et l'harmonie entre Jean Kernevel et sa propre vie et entre lui et ses « compagnons ». *Colloque de Cerisy*, 1984, p. 88 et suiv.

¹⁸⁴ Michel Touret analyse comment ce roman répond à une volonté de Louis Guilloux de réorienter son œuvre, de la désenclaver de la littérature prolétarienne ou populiste et de la faire accéder à un lectorat d'un niveau plus soutenu. Du même coup il s'agit pour lui de changer d'éditeur en passant de Grasset à Gallimard dont Paulhan incarne l'esprit. « Louis Guilloux et Jean Paulhan : un débat esthétique », Louis Guilloux écrivain, p.95-96.

essentiellement du point de vue de Cripure. L'auteur a découvert la possibilité de créer des personnages de l'extérieur tout en les dotant d'une vie intérieure ouverte à la création de moments d'accord. *Angéline* ne représente qu'un essai et la perspective est réduite. Toute la première partie n'est qu'un vaste moment d'accord du père Esprit avec sa vie familiale, heureuse bien que pauvre : *Angéline* est le roman de l'accord familial. C'est par la recherche stylistique que l'auteur réussit à attribuer à un personnage vu de l'extérieur cette subjectivité nécessaire à l'échange. En effet le roman est rédigé dans le style supposé d'un artisan lamier du début du siècle, avec son vocabulaire, ses tournures et sa sensibilité¹⁸⁵. Le lecteur est donc placé devant un dispositif narratif qui lui donne à la fois l'extériorité du personnage et son intériorité. L'accord du personnage avec son milieu découle de ce principe narratif. Mais ce procédé employé dans une composition linéaire ne permet pas une grande variété dans les moments d'accord : tout semble donné dès le début du roman. Et l'avantage de ce dispositif narratif fondé à la fois sur l'objectivité d'un narrateur extérieur et sur la subjectivité d'un personnage n'est pas véritablement exploité. En effet ce n'est qu'à partir de la deuxième partie du roman que des actions viennent contrarier le personnage principal. C'est par le conflit entre ses aspirations intérieures et la résistance de la réalité que pourraient naître ces moments d'accord. Mais à ce point du roman, la subjectivité du personnage est presque totalement abandonnée, et peu après, il est lui même rejeté hors du récit puisqu'il meurt. A l'intérieur du roman, vient s'insérer une sorte de petit roman à la troisième personne dont le personnage principal devient Angéline. Le style de langue parlé populaire est d'ailleurs abandonné. Le roman semble avoir perdu son mode narratif initial et être revenu à un simple récit à la troisième personne sans la captation fine de cette vie intérieure que Louis Guilloux cherche à saisir. Il a abandonné en cours de route la tentative de conjuguer subjectivité et narration extérieure.

Récit et subjectivité des personnages

Dans la perspective qui semble être celle de Louis Guilloux, le récit relayé par l'écriture doit donc accorder aux personnages cette vie intérieure tout en les laissant

¹⁸⁵ Catherine Vigneau-Rouannec s'efforce de montrer dans un article intitulé « Le langage populaire : figure de l'échec chez Louis Guilloux », que le recours à la langue populaire révèle une difficulté à s'insérer dans la société. Ce faisant elle souligne indirectement que le langage populaire est le résultat d'un parti-pris de subjectivité narrative dans un roman à la troisième personne. *Louis Guilloux, Colloque de Cerisy*.

apparemment libres de répondre à des sollicitations que des situations narratives ne justifient pas forcément. En effet, les moments d'accord sont relativement indépendants de la trame narrative. Ceux-ci ne sont pas plus liés aux actions qu'à une psychologie traditionnelle. Pour Louis Guilloux, jamais les actions ne peuvent à eux seuls justifier l'écriture. De ce point de vue, aucun de ses romans ne présente véritablement « une histoire bien ficelée ». Le récit n'est peut-être là que pour amener des matériaux susceptibles de créer ces moments intenses. Bien souvent ils apparaissent en négation de l'intrigue romanesque : ils suivent leur propre loi de production en soumettant au contraire la narration à leur rythme. C'est donc à une subordination de la création romanesque aux contraintes de la poétique que nous assistons.

Le Sang noir, s'il s'inspire de ce mode narratif à la troisième personne avec une restriction forte au point de vue de Cripure, sort du cadre strictement linéaire qui avait présidé à tous les romans parus avant lui. En cela il appartient déjà à la deuxième étape de l'ensemble de l'œuvre. On retrouve naturellement tous les acquis des romans précédents en ce qui concerne la poétique de l'accord : système narratif qui favorise la subjectivité d'un personnage, éléments du paysage de l'accord, silence et présence des souvenirs, situations favorables à la rêverie. Il s'y ajoute une action plus éclatée, même si l'ensemble du roman se déroule dans une durée très ramassée. Les personnages sont plus nombreux et plusieurs lignes narratives sont conduites de front. Le personnage principal n'est pas non plus le seul à bénéficier d'une narration qui lui accorde une vie intérieure forte. Lucien Bourcier et, dans une moindre mesure Maïa, sont également saisis dans leur vie intérieure, ce qui leur donne accès à des moments d'accord.

Parallèlement à ces personnages, un autre univers de personnages très différents est mis en place : celui des parleurs dont le prototype est Babinot. Le récit apporte donc, non seulement deux grands types de personnages (les personnages à vie intérieure et les autres) mais aussi deux types de narration : celle où un personnage peut connaître des moments d'accord et celle où seule la parole mensongère est possible. Le contraste entre des personnages très différents d'une part et entre des types de narration d'autre part préside au dispositif romanesque. En cherchant à créer un personnage disponible dans un monde étouffant, notamment par une narration subjective à la troisième personne, *Le Sang noir* apparaît donc bien comme un synthèse des recherches précédentes concernant

la mise en place de la poétique de l'accord, mais il ouvre une nouvelle période en rompant avec la linéarité qu'il remplace par de légères simultanités¹⁸⁶.

Après la réussite si parfaite du *Sang noir*, l'œuvre s'est orientée vers un renouvellement par un grand foisonnement¹⁸⁷ temporel et une recherche sur la simultanéité des actions. *Le Jeu de patience* et *Les Batailles perdues* constituent de grands romans aux actions nombreuses et variées. Dans ces fresques de la maturité l'auteur tente de concilier narration extérieure et intérieure par des procédés originaux. Dans *Le Jeu de patience* la présence d'un narrateur anonyme permet d'écrire un roman à la première personne. Cependant le fait que celui-ci soit une figure d'écrivain et qu'il rédige trois sortes de documents permet d'insérer dans le roman une œuvre parallèle à la troisième personne. Dans *Le Jeu de patience*, le statut du narrateur qui dit et écrit « je » est variable selon les époques dont il parle. Narrateur omniscient qui présente des récits à la troisième personne lorsqu'il rédige la Chronique du temps passé, il devient dans d'autres passages du roman un personnage à part entière qui s'interroge sur le sens de sa propre vie et sur celui de son travail d'écriture. Etant donné l'extrême richesse du système narratif, associé à un système temporel encore plus complexe, toutes sortes d'accord seront possibles entre ce narrateur et d'autres époques ou d'autres personnages. La fluidité des passages entre les temps, passages organisée par le dispositif narratif de ce roman, favorise la mise en place de cette poétique de l'accord dont un des fondements est la commémoration du passé.

Les Batailles perdues n'installent pas de narration à la première personne. On peut même légitimement constater un recul par rapport aux conquêtes des techniques du récit effectuées dans le roman précédent, et surtout dans les recherches narratives effectuées autour du manuscrit de ce qui allait devenir le roman *Labyrinthe*¹⁸⁸. Sans doute la recherche de Louis Guilloux s'est elle portée sur d'autres aspects qui mobilisaient son intention, notamment sur la mise en place d'actions simultanées. Cette exploration esquissée dans *Le Sang noir*, a été largement amplifiée dans *Le Jeu de patience*. Mais c'est dans *Les Batailles perdues* que l'écrivain tente d'en tirer le plus

¹⁸⁶ Il convient peut-être d'en faire une étape à part entière dans l'oeuvre de Louis Guilloux ; reprenant la classification proposée par Henri Godard, nous distinguerons donc les récits de début de vie, *Le Sang noir*, les fresques romanesques, et les récits de fin de vie.

¹⁸⁷ Rappelons que *Le Sang noir* se déroule en 24 heures. Cependant son intrigue, même si elle est fortement centrée sur Cripure n'en est pas linéaire pour autant.

¹⁸⁸ Nous reviendrons plus loin sur l'histoire de ce roman inachevé.

grand parti narratif. Dans ce roman, les possibilités de la première personne sont donc laissées de côté. Mais la figure des personnages-écrivains s'y approfondit de telle sorte qu'un jeu est possible entre la narration première et celle proposée par le romancier Cardinal. Ce système d'emboîtement narratif permet de doter des personnages d'une vie intérieure dans la narration enchâssée alors qu'ils en sont dépourvus dans le récit-cadre. Or c'est ainsi que le moment d'accord peut être créé au mieux : par la rencontre d'une subjectivité et d'un ensemble d'éléments favorables, tout en maintenant un cadre narratif où la plupart des personnages n'accède pas à la vie intérieure.

Les dernières œuvres *La Confrontation* et *Coco perdu. Essai de voix* poussent la recherche de l'accord vers de nouvelles constructions narratives. Il s'agit toujours de capter davantage la subjectivité des personnages. La première personne domine donc la narration, mais cette fois en s'installant dans la voix de personnes expérimentées et âgées, ce qui leur donne d'autres possibilités que le « je » de *La Maison du peuple*. Dans *La Confrontation*, un jeu complexe de relation s'établit entre le narrateur et son interlocuteur, le « je » et le « tu » parviennent presque à s'effacer dans une sorte de communion fondée sur le sentiment d'un passé semblable. Le dernier roman, *Coco perdu. Essai de voix* n'est que le long soliloque d'un vieil homme abandonné. Ce soliloque, conjuguant parole et silence, semble le point d'aboutissement de ces recherches sur l'accord et pose l'ultime question de l'œuvre : si les moments d'accord avec les autres sont des constructions littéraires, un moment d'accord avec sa propre voix est-il possible¹⁸⁹ ? Dans ce roman les moments d'accord se font rares. Mais le paradoxe est que tout le roman peut être envisagé comme un moment d'accord avec soi-même par la fusion du personnage dans la vie quotidienne banale des autres.

Ainsi l'examen attentif de la succession de ses romans révèle que l'écriture de Louis Guilloux recherche à capter toujours davantage la subjectivité du personnage principal de chaque roman. C'est cette donnée qui explique en grande partie les différentes formes romanesques retenues. Si l'auteur manifeste sans aucun doute une prédilection pour la narration à la première personne¹⁹⁰, il a su explorer les voies de la

¹⁸⁹ *Coco perdu*, porte en sous-titres « essai de voix ».

¹⁹⁰ Voir Henri Godard, *Louis Guilloux, romancier de la condition humaine*, p.390 et suiv.

narration à la troisième personne. *Le Sang noir* montre à quel point il a su tirer parti de l'accès à la vie intérieure de Cripure.

La réflexion théorique sur ses propres choix de formes romanesques ne semble pas avoir passionné Louis Guilloux. Cependant, on ne peut que constater que son œuvre romanesque tente de capter de plus en plus près une subjectivité disponible¹⁹¹, c'est à dire apte à créer un moment d'accord nourri de sa sensibilité et de celle qui lui vient des autres et du monde. Pour Louis Guilloux un personnage réussi semble être celui dont l'écriture autorise une résonance entre lui et l'univers qui l'entoure. Nous pensons que la quête de telles figures oriente son écriture. Il semble que, d'œuvre en œuvre, il progresse vers cet objectif, et que chaque roman manifeste clairement une étape dont on peut analyser les choix.

Conclusion sur les moments d'accord

Selon nous, la possibilité d'écrire des passages où s'imposent ces moments constituent l'obsession intime de l'œuvre : échapper à la tyrannie de la parole dominatrice. Ils sont donc paradoxalement la résultante de toutes les formes d'échec de la parole. Ces moments d'accord ne sont pas de simples pauses placées ici où là. Ils sont au contraire des passages essentiels pour que tout ensemble, l'écrivain et ses personnages, mais les lecteurs aussi, puissent respirer un peu, avant de retomber dans l'univers infernal de la parole. Lorsque l'on ne peut plus parler à qui que ce soit, on peut s'échapper de ce monde devenu hostile, en trouvant refuge dans un monde de silence, dont les qualités de bonheur et de paix, bien que fugitives, sont infiniment plus grandes. La mort même de Cripure n'est que l'ultime avatar d'un moment d'accord.

Le désir d'écrire des scènes d'authentiques « épiphanies » romanesques où s'imposent des moments de communion silencieuse, entre les personnages, et au-delà, entre l'auteur et son lecteur, semble exercer sur l'auteur une fascination dont nous pensons qu'elle constituerait à la fois le point d'origine de l'œuvre et son point d'arrivée, mais sans doute aussi sa ligne d'horizon permanente. La création romanesque de Louis Guilloux est orientée par cette quête. Cependant, ces scènes ne peuvent se découper que sur un fond narratif qui met aux prises la parole oppressante et un silence

¹⁹¹ De même qu'un personnage possède sa voix, le romancier possède son « son » : « chaque être doit être un son » *Carnets II* p.102. Peut-être la quête de l'auteur n'est elle que la tentative de rapprocher les deux voix ? Voir notre troisième partie, à ce sujet.

de refuge. La véritable communion dans le silence partagé, cet idéal tant recherché de roman en roman, ne peut exister que lorsque l'agression des bruits et des paroles prend fin.

Il nous a paru essentiel, avant de décrire les trois forces qui traversent l'œuvre, de dégager cet invariant textuel que constituent ces brèves acmés donnant à chacun des romans son fondement : elles renvoient au principe du mythe fondateur de l'auteur dans lequel parole et silence n'entrent pas en conflit, mais au contraire s'unissent dans une harmonie complète. « Se taire » non pas dans une optique de refuge ou d'oppression, mais au contraire dans un élan de communion, d'échange partagé au-delà de la parole. Ces moments d'accords, présents tout long de l'œuvre, échappent aux constructions narratives. Il semble qu'ils en constituent même le point idéal recherché par l'écriture, et quelque fois atteint. Ces passages contribuent à donner une continuité et une permanence à l'ensemble de l'œuvre. Ils en donnent la profonde cohérence intratextuelle.

Les moments d'accord restent dans cette œuvre une denrée rare et précieuse, un trésor enfoui qu'il est difficile de déterrer ou de défaire de la gangue des paroles. Il faut beaucoup de ressources textuelles pour qu'une résonance d'accord puisse prendre forme. Mais ces passages constituent aussi les sommets de chaque œuvre où des personnages atteignent un niveau de communion ou de fraternité qui entraînent sans doute l'adhésion et l'émotion du lecteur. Il existe donc des moments de trêve dans cet univers impitoyable de mensonges, de guerre et, il faut bien le dire, de cruauté. Ces moments d'accord offrent en effet les rares moments de bonheur que l'on puisse trouver dans cette œuvre à la tonalité sombre.

Le silence de refus

L'écriture de tout écrivain a besoin de « déclencheurs » : une image, un mot, une phrase qui par leur présence éveillent un au-delà prêt à jaillir. Le silence semble remplir cette fonction dans l'œuvre de Louis Guilloux. En effet, avant même d'entrer dans une relation de sens avec la parole, il est d'abord perçu dans sa relation avec son véritable contraire qui est le bruit. Lorsqu'il apparaît au côté du bruit, le silence ne s'enrichit pas immédiatement de signification humaine, il est un état de non bruit, silence toujours supposé et jamais parfaitement pur. On le définit plus aisément par une restriction que par une énumération de qualités propres : il n'est ni parole, ni bruit. Toutefois, par contraste, l'apparition du bruit donne au silence interrompu, ou au silence retrouvé après la cessation du bruit, une valeur de référence. Ainsi, le silence entre-t-il en opposition avec le bruit, ce qui permet à l'un et à l'autre d'être mieux perçus. De même que la parole et le silence s'enrichissent mutuellement de significations, le silence et le bruit s'enrichissent d'intensité.

Un silence apparaît d'autant plus profond qu'il succède à un bruit plus haut. Une intensité existe dans l'un et dans l'autre, mais leur interaction va augmenter chacune d'entre-elle, au point de créer une intensité commune aux deux, mais supérieure. Et c'est de ce rapport que l'écriture va s'emparer. La description d'une confrontation du silence avec le bruit crée la tension nécessaire à l'impulsion créatrice initiale qui, à son tour, s'amplifie de son propre mouvement¹⁹² : cette notation de contrastes entre le bruit et le silence porte toujours cette écriture naissante plus avant dans le texte.

Plusieurs des premiers romans s'ouvrent sur une notation, souvent ténue, de contrastes¹⁹³ entre bruits et silence, au point que l'on pourrait presque considérer qu'elle en constitue le sésame. Ces notations s'appuient sur des sensations ou des perceptions attribuées à des personnages. Elles varient peu d'un roman à l'autre au point qu'elles

¹⁹² Certes, l'écriture romanesque relève moins du jaillissement poétique que ne le fait par exemple un poème de Rimbaud, où la dynamique de l'écriture joue à plein. Cependant, aussi complexe que soit la construction d'un roman, elle trouve son fondement dans la nécessité personnelle d'un auteur d'extraire de lui-même les quelques mots qui s'imposent à lui.

¹⁹³ Relayé par d'autres formes de contrastes, comme celui de la lumière et de la nuit synthétisé dans le motif du clair-obscur, ou encore celui entre une absence de mouvement et un mouvement brusque.

forment un véritable motif¹⁹⁴, nettement repérable, qui précède des scènes où les personnages prennent la parole. L'écriture semble avoir besoin de ces motifs pour se développer, se ramifier et s'acheminer vers l'élaboration de textes plus complets. La dialectique que le silence entretient avec le bruit agit donc comme un rituel propice à cette écriture de la parole. Véritable éclair stylistique, à moins qu'il s'agisse d'un coup de tonnerre initial, ou des trois coups du lever de rideau, cette saisie du contraste ouvre tout roman.

La Genèse du roman : le silence perturbé

La menace du bruit

Le thème du silence, pas plus que celui de la parole, ne saurait se limiter à la seule mention du mot, même si le mot lui-même est étonnamment fréquent dans l'ensemble des romans. Par le réseau de connotations, de motifs et de situations qu'il génère, le silence amène dans le texte l'expression d'un contraste entre un ici et un ailleurs : d'un côté le bruit, de l'autre le silence, d'un côté la médiocrité, de l'autre l'idéal et l'utopie. Par réaction en chaîne, une tension s'étend à tous les niveaux de la création romanesque : lorsque les bruits cessent, une situation silencieuse est induite qui se charge à son tour de diverses connotations adaptées aux nécessités du récit : « solitude », « paix », « détresse », sont les termes qui reviennent le plus souvent. Ces perceptions affectives appellent d'autres notations qui sont souvent associées au silence, mais rarement notées de manière isolée. Le plus souvent, le silence est accompagné d'autres notations :

« Après le Grand Canal, ses lumières et ses palais, nous entrâmes dans le silence et la pénombre. Seuls le clapotis des rames, le cri d'un gondolier – ohé ! – que nous croisions accompagnaient nos pensées diverses. »
Parpagnacco ou la conjuration, 65.

Dans *Dossier confidentiel*, le silence naît de l'expiration des bruits lointains :

« Dehors, la pluie s'était mise à tomber. A travers la fenêtre ouverte, quelques gouttes rebondirent jusque sur le plancher, avec un petit bruit sec. Les premières notes du couvre-feu, lointaines, assourdies par l'eau et la distance, nous parvinrent. C'était comme une plainte traversée bientôt d'un cri aigu, et de nouveau longue et triste. Les derniers sons se perdirent. Une fois encore elle

¹⁹⁴ De tels motifs sont aisément repérables et, de manière prévisible pour tout lecteur familier de l'œuvre ; ainsi tout début de roman s'ouvre sur cette mise en mouvement de l'écriture qui, parallèlement, déclenche l'activité de construction imaginaire.

retentit, plus proche, puis une troisième, à peine distincte. Le clairon répétait la sonnerie aux quatre coins d'une caserne. [...] Et tout à coup la sonnerie éclata, forte, cuivrée, chassée par le vent jusqu'au rebord de la fenêtre comme une éclaboussure. Puis elle s'évanouit, mourut, et le silence retomba dans la chambre, à peine troublé par le tapotement doux de la pluie. Nous restâmes encore longtemps sans rien dire, puis Laurent se mit à parler. »

Dossier confidentiel, 41.

Cette description rassemble toutes les caractéristiques de l'écriture du silence : il naît d'une extinction du bruit, ou de son atténuation. Ce bruit qui s'estompe suggère néanmoins un espace démesuré, un ailleurs qui, par contraste, confine ce silence en un lieu restreint. Le silence est souvent associé à l'absence, à une fin, à une diminution. Même faible, le son se manifeste sous la forme du contraste, d'où la prédilection de cette écriture pour les mots dont le sens et les sonorités marquent des alternances, comme par exemple « sabotements » ou « pépiements » :

« Nous étions presque au milieu de matinée ; un soleil très innocent brillait sur la neige. On n'entendait plus du tout les cloches, mais il y avait quelque part de vagues pépiements. » *Labyrinthe*, 114.

Le silence ne peut pas être uniquement transcrit au moyen de perceptions auditives, c'est pourquoi des notations visuelles, généralement très dépouillées, associées au blanc ou au noir, viennent renforcer l'effet de contraste toujours recherché dans ces notations. Un motif privilégié est celui de la neige :

« Cela faisait une musique si douce à travers le silence de la neige sur le pays désert. » *Labyrinthe*, 107.

Tout comme la neige, la nuit vient connoter le silence :

« Le cri aigu d'une locomotive traversa la nuit » *Dossier confidentiel*, 271.

Et même, lorsqu'en de rares passages, le silence semble naître de lui-même, un contraste visuel fait percevoir dans la même description une tension entre un paysage blanc de neige et quelques taches formées par des arbres ou des maisons éloignées :

« Je découvris le paysage le plus tranquille et le plus silencieux du monde, une immense plaine couverte de neige, avec au bout, très loin des taches [...] et tout au fond [...] continuant la neige et retrouvant le ciel, la mer. » *Labyrinthe*, 103.

La technique de notation du silence s'apparente à celle du clair-obscur¹⁹⁵, et curieusement la référence à Rembrandt apparaît plusieurs fois dans l'œuvre, alors que sont inexistantes d'autres références explicites à des peintres. L'important est de faire percevoir le silence non seulement comme une pause dans le bruit, mais aussi comme une rupture dans une continuité, rupture qui génère deux pôles. Et de ce contraste naît une tension entre un retrait, un arrêt, une suspension des bruits d'une part, des mouvements et une perturbation répétée, des à-coups, une intermittence d'autre part.

Ce silence qui alterne avec les bruits sert souvent à suggérer une idée de profondeur. Pour obtenir un tel effet, le narrateur l'oppose presque systématiquement à un bruit répétitif, tel que celui du balancier d'une horloge, du tic-tac d'une montre ou bien encore aux coups répétés d'un outil. Dans un univers de petits artisans, il est tout naturel que des objets tels que le marteau¹⁹⁶ ou le maillet soient sollicités pour créer cet effet :

« Le soir le silence était si grand qu'au premier coup de marteau les gens tressaillaient dans la quartier ». *La Maison du peuple*, 34.

Le tic-tac de l'horloge est le type même de bruit propre à créer un contraste d'autant plus que l'horloge est toujours évoquée dans des situations où les personnages semblent étouffer. Dans *Le Pain des rêves*, c'est le cas du grand-père qui a réglé sa vie monotone sur le temps de l'horloge. Ce motif de l'étouffement lié à un temps inerte, ponctué d'un tic-tac, revient fréquemment, comme ici chez le notaire M^e Point, père de Simone qui cherche à fuir cet univers :

« Ils déjeunèrent – en silence, hormis le gros bourdonnement de la vieille horloge héritée, [...] et les bruits qu'ils faisaient eux-mêmes en maniant leurs couteaux et leurs fourchettes, en remuant, ce qui faisait grincer les pieds des chaises sur le parquet ciré. » *Le Sang noir*, 219.

Faire percevoir le silence, c'est avant tout installer au cœur de l'écriture cette oscillation entre ce qui pourrait devenir une durée vécue dans la paix et ce qui n'est que menace rythmique. En créant une dualité à partir de la moindre notation de bruit, que vient

¹⁹⁵ On peut remarquer que l'on trouve un goût semblable chez Malraux pour des images fondées sur le contraste et la zébrure. A lui seul, l'incipit de *La Condition humaine* en est une illustration parfaite. Cependant, si chez Louis Guilloux le contraste est principalement auditif, il semblerait que Malraux soit davantage visuel et que dans ses descriptions ce soit le clair-obscur qui l'emporte.

¹⁹⁶ Autre notation quasi identique dans un autre roman : « L'atelier de menuiserie était muet, il n'en venait même pas le bruit d'un marteau. » *Le Jeu de patience*, p.42.

perforer un silence, le texte prépare généralement l'apparition d'un autre silence : celui qui se glisse entre les paroles.

De nombreuses images assurent cette figure de la rupture de continuité qui est nécessaire à la création d'une tension. Toute idée de va-et-vient, associée à des notations de bruits ou, assez souvent, de jeux de lumière en clair-obscur, contribue à suggérer un silence, d'autant plus profond qu'il se détache sur un premier plan sonore, doublé parfois d'un second plan visuel segmenté. Le silence apparaît ainsi comme une sorte de vaste espace, sans contours nettement définis, mais qui est opposé, voire arraché, à un immédiat menaçant. Cette technique semble culminer dans la description de l'arrivée des blessés dans *Dossier confidentiel* :

« A chaque fois qu'on amenait un nouveau blessé, il semblait que le silence des spectateurs se fit plus profond. Les brancardiers marquaient un temps d'arrêt avant de franchir la porte. [...] Le vent soulevait leurs tabliers blancs, les faisait claquer et, derrière eux, s'élevaient des cris d'impatience et des ordres. [...] Devant moi, dans les vitres d'une porte, noires comme de l'eau, la lumière se reflétait en longues flammes d'incendie qui montaient et s'abaissaient sans repos. » *Dossier confidentiel*, 24-25.

Ce jeu de contraste entraîne des variations multiples dans l'écriture. Tantôt, par exemple, le silence fait percevoir le bruit, tantôt c'est l'inverse : le bruit s'impose sur le silence. Le motif récurrent de l'horloge permet aisément d'accentuer le contraste et d'établir ainsi une sorte de proportionnalité entre le bruit et le silence, évoqué ici par le vide dans la maison :

« Il m'a semblé qu'elle sonnait encore plus fort qu'avant, parce que tout était vide dans la maison. Il n'y avait plus que la vieille horloge et moi. »
Coco perdu. *Essai de voix*, 79.

Cette étrange proportionnalité où le plus petit bruit entraîne le plus profond silence fonctionne dans les deux sens : si le tic-tac de l'une élargit le silence, le silence renforce l'effet du bruit :

« L'horloge battait. Et dans notre profond silence, son tic-tac semblait grandir. » *Le Pain des rêves*, 263.

Le silence s'impose parfois plus fortement et fait percevoir les bruits dans leur continuité et leur spécificité. En quelque sorte, il met en évidence ce qui habituellement n'est pas noté, du fait que tout est noyé dans le flot des perceptions quotidiennes :

« Et il y eut un très long silence et si profond que, malgré la porte fermée, j'entendais distinctement la grosse respiration de Grégoire, le ronflement du poêle, le tic-tac de l'horloge » *Labyrinthe*, 129.

L'évocation d'un personnage qui est plongé dans un silence profond, du moins pour lui, permet l'écriture d'un contraste plus ténu, comme ici où Cripure guette de nuit son double, le Cloporte :

« Cette nuit, Cripure s'était levé prudemment, il avait entrouvert sa fenêtre : des lumières de gaz dans le silence. » *Le Sang noir*, 13.

Cette écriture du silence fondé sur la saisie d'un contraste va jusqu'à la perception intime de l'autre dont la respiration est mieux entendue que les bruits environnants :

« La pluie avait cessé. Maïa avait refermé la porte et ils n'entendaient plus ronfler le fourneau. Dans le silence total, il ne perçut que le souffle court du jeune homme. » *Le Sang noir*, 50.

Ce phénomène d'élargissement de la perception auditive par l'intensité d'un silence peut s'étendre à une foule :

« La foule tombée dans un grand silence prêtait l'oreille à une lointaine rumeur de chants, de prières, et de fanfares [...] .
Le Pain des rêves, 152.

Le tic-tac de la montre livre le contraste le plus ténu, mais aussi le plus intime. Son arrêt suggère l'image de la mort, « la pierre » tombale. Le bruit, par sa cessation même, crée le silence le plus absolu qui précède de peu le suicide de Cripure :

« S'il n'avait été que dix heures, il aurait encore entendu les chœurs de soldats russes. Il y avait longtemps qu'il n'entendait plus rien, que les soldats étaient couchés. La montre devait être arrêtée : pas plus de tic-tac que dans une pierre. » *Le Sang noir*, 482.

Le silence, tout comme le cri, est l'ultime langage. De nombreux marginaux peuplent les romans de Louis Guilloux, dont la fameuse « bande du soleil » dans *Le Pain des rêves*. Tous les originaux qui la constituent sont des silencieux qui ont abandonné la parole et se sont réfugiés dans le mutisme ou le cri. Ainsi tout au long de l'œuvre, silence et cris sont souvent étroitement associés, non pas seulement dans une construction en contraste qui les oppose, mais dans l'idée qu'ils constituent deux modes d'un même langage :

« Elle n'avait sans doute jamais fait que crier sans jamais causer le moindre mal à personne. Quand elle me vit, elle se tut. Son regard ne me quitta plus.

J'allais être l'unique objet de sa véhémence. Il me sembla la voir résumer ses forces pour mieux me cracher tout à l'heure son flot d'injures. Quelle surprise, quand au lieu de cela, je vis se dessiner dans son vieux visage de cimetière ce qui ne pouvait être qu'un sourire !

Elle souriait, hochant la tête, haussant les épaules, comme qui ne peut en dire plus [...] ». *Parpagnacco ou la conjuration*, 121.

Cris et silence sont parfois si proches dans l'écriture que l'un peut engendrer l'autre. Dans *Labyrinthe* le lecteur découvre, lors de la Libération, l'horrible scène de violence collective, qui consiste à tondre une femme :

« C'était fini. Elle se leva.

“Une tête de bagnard !... ”

Rien ne peut donner une idée du silence qui suivit cette exclamation »

Labyrinthe, 52.

Une jeune femme s'élançait vers la victime de la vindicte populaire et, par ses gestes d'apaisement, approfondit et même modifie la qualité de ce premier silence de saisissement :

« [...] tout en lui posant la main sur la tête, et en caressant avec une douceur qui était la douceur même, ce crâne dénudé. Ce fut un instant de stupéfaction absolue [...]. Leur mutisme est leur immobilité étaient toujours aussi profonds et semblaient plus profonds encore à cause du moteur de la voiture. »

Labyrinthe, 52-53.

On retrouve ici, la notation d'un contraste qui souligne la profondeur de ce silence. A l'extrême du silence, on rencontre aussi le cri :

« Elle qui jusqu'alors avait subi avec tant de passivité, sans un soupir et sans un mot, tout ce qu'on lui avait fait endurer, éclata d'un cri strident et assurément fou qui nous fit tous frémir. » *Labyrinthe*, 53.

Le silence, le cri et le rire fou constituent des réactions de personnages face à l'oppression subie. Le type de textes qu'elles autorisent explique sans doute la création assez fréquente de telles scènes. Nombre d'entre elles s'amorcent par la notation d'un bruit, si possible intermittent, souvent relayé par un jeu de lumière en clair-obscur. De plus, ces notations de réactions extrêmes, même furtives, annoncent des scènes où le silence entre véritablement en interaction avec la parole, et non plus seulement avec des cris ou des rires.

Dans cette œuvre on ne trouve guère de préparations narratives ni de descriptions initiales élaborées afin d'introduire une scène : la plupart d'entre elles ne sont précédées que de quelques notations d'objets ou d'éléments du paysage suffisant à

créer un climat. Le silence joue un rôle de levier qui permet à la narration de se mettre en mouvement en prenant appui sur la tension créée avec un bruit environnant. Cette écriture du silence rompu par les bruits donne au texte une connotation d'instabilité, de menace et de déchirure.

La tension nécessaire aux ouvertures de roman

Comme le motif du silence déclenche l'écriture, il est prévisible que les premières lignes de chaque roman s'appuient sur cette pulsion qui joue alors un véritable rôle d'amorce¹⁹⁷. C'est ainsi qu'une première page d'un roman de Louis Guilloux met toujours en jeu un contraste entre le silence et le bruit¹⁹⁸. Tout commence par une situation de retrait qui cristallise et oriente des images, situation où le silence tente de s'imposer malgré le surgissement du bruit et de la parole. C'est véritablement d'un combat entre bruit et silence qu'il s'agit, combat qui conduit à la tyrannie de la parole sur le silence. Ainsi, à l'image de l'ensemble de l'œuvre qui s'ouvre par une notation de bruit, tout roman commence par un bruit initial.

Le bruit du marteau du père dans *La Maison du peuple*¹⁹⁹ marque sa révolte contre l'ordre établi :

« Ma mère écoutait le marteau sonner sur la pierre. Elle avait appris à reconnaître que le marteau avait un langage, et qu'il ne disait pas toujours les mêmes choses. Il y avait des jours où il était joyeux et d'autres où il était las et triste. Il y avait aussi des jours où il était violent comme l'orage et défiait le monde entier. Elle écoutait le marteau et comprenait ce qu'il disait : rien ne me fera plier, rien ne me fera plier... »
La Maison du peuple, 114.

Le texte de ce premier roman débute donc sur cette confrontation du bruit de l'outil de l'artisan et du silence des quartiers bourgeois :

¹⁹⁷ Néanmoins, chaque pôle de l'imaginaire possède son propre type d'amorce. Les romans où domine l'affrontement verbal s'ouvrent par des paroles ironiques et de mise à distance, tandis que ceux où affleurent davantage les possibilités de jeu avec le récit et avec l'écriture proposent une mise en scène de l'écriture, une écriture « spéculaire ».

¹⁹⁸ Les seules ouvertures qui font exception à ce trait de l'écriture sont celles de *Compagnons* et de *Batailles perdues*, dont les premières pages constituent de ce point de vue des cas très particuliers.

¹⁹⁹ *La Maison du peuple* est le roman de l'initiation à la parole sociale, nous le montrerons dans notre seconde partie. Celle-ci surgira au cœur du silence de la ville bourgeoise. Le père du narrateur est artisan et militant socialiste, son atelier attire de nombreux autres ouvriers qui viennent parler avec lui de leurs luttes syndicales.

« La propriétaire interdit à mon père d'exercer son métier de cordonnier dans ces mansardes à cause des coups de marteau. Il fallut se mettre en quête d'une échoppe. » *La Maison du peuple*, 28.

Ailleurs, c'est la description de la ville plongée dans la tempête qui permet ces notations de bruits :

« La tempête, cet hiver là, soufflait avec tant de violence, que les ardoises du toit s'entre-choquaient comme les castagnettes. « Les ardoises grelottent » disait la tante. Et si le vent en arrachait une, on l'entendait glisser, siffler en l'air et s'abattre sur le pavé de la cour, avec un claquement bref et plat, pareil à celui de deux mains frappées l'une contre l'autre. Près du fourneau, allumé toute la journée, je demeurais assis les jours de congé, un livre ouvert devant moi. » *Dossier confidentiel*, 9.

Les situations varient, mais toujours un bruit surgit. Ici c'est la fête lointaine²⁰⁰ qui autorise la notation habituelle :

« Sa femme s'était réveillée. Elle relevait la table. Il l'entendit aller et venir dans la pièce, poser une bassine pleine d'eau sur le feu, pour la vaisselle. Il s'attarda encore un instant à la fenêtre. La nuit prenait la ville tout entière... Des flonflons par-dessus les toits arrivaient jusqu'à lui. » *Hyménée*, 14-15.

Le silence qui règne dans la maison est soudain brisé, par un « va-et-vient » de pas, un bruit alternatif dont la notation est si utile pour créer au cœur du silence une petite perturbation annonciatrice de conflits plus marqués. *Hyménée* est le roman du non-dit, du secret qui ronge et mine toute parole. Dès le premier chapitre, le père retient en lui des paroles qu'il n'ose dire à son fils : « Je ne dirai rien, disait le père, qu'il fasse sa vie, mon temps est fini. » (*Hyménée*, p.13). Son silence d'homme en fin de vie est perturbé par les paroles de son fils : « Mais quand il parlait de Paris, il prenait soin de ne rien dire du plaisir qu'il attendait à y vivre. » (*Hyménée*, p.13). La parole du fils vient contredire les pensées secrètes du père, créant ainsi une tension entre parole et silence qui constitue le thème récurrent de ce roman, tandis que le silence de la méditation est brisé par des bruits proches et lointains, qui viennent rompre l'équilibre d'une méditation sereine qui se déroule dans un climat de clair-obscur :

« M. Lacroix vint s'accouder à la fenêtre. Quelle jolie soirée ! Juste ce qu'il fallait de vent pour que la chaleur ne fût pas accablante. En bas, la rue était blanche de poussière entre ses boutiques fermées. » *Hyménée*, p.9.

²⁰⁰ *Hyménée*, le quatrième roman de Louis Guilloux, après un bref dialogue entre Maurice et son père, s'ouvre par une méditation de ce dernier sur sa vie passée et présente. Cette réflexion sur les années passées aux côtés de son fils désormais devenu adulte s'achève, avec ce court premier chapitre de cinq pages, sur ces perceptions.

Le bruit et le silence apparaissent donc bien comme des déclencheurs de romans, d'autant plus que cette tension débouche toujours sur une opposition plus ample entre parole et silence comme dans *Angéline*²⁰¹ :

« Les gamins s'ennuyaient. D'habitude, tout en poussant son ouvrage le père Esprit leur débitait des contes. Des contes à dormir debout, qu'il disait, des histoires à Robert mon oncle, des bêtises qu'il inventait tout de saut, comme les aventures de la cabane volante. Mais ce soir, - bouche cousue. Et ils languissaient. » *Angéline*, 11.

On ne leur parle plus, mais les gamins n'ont plus droit non plus à la parole : « Taisez-vous enfants ! Pas tant de débit, commanda la mère. » (*Angéline*, 12). L'essentiel est qu'une tension soit mise en place afin que l'écriture puisse rebondir de scène en scène, sur ce combat du silence et du bruit. *Dossier confidentiel* débute par un double contraste : entre le bruit de la tempête semble s'en prendre au toit de la maison et le calme du narrateur qui lit malgré le vacarme. Mais aussi entre le calme de la tante du narrateur et la tyrannie domestique violente exercée par l'oncle :

« La tante s'occupait à recoudre des hardes, à repriser des bas. Elle paraissait s'effacer, pour que l'oncle ne la vît pas et ne lui fit pas de reproches. Etendu dans sa chaise longue, près de la fenêtre, son éternel cigare aux lèvres, l'oncle lisait et feignait parfois de s'assoupir. »
Dossier confidentiel, 9.

Tous ces débuts de romans évoquent des huis clos silencieux et paisibles que des bruits viennent perturber. Si les flonflons de la fête créent un effet de basse continue, on les retrouve dans le « bron-bron » de la roue. En effet dans *Angéline* c'est le bruit d'un rouet qui rythme la scène et crée un effet d'intermittence que le va-et-vient des pas évoque dans un autre roman. Et pour compléter le dispositif d'écriture un léger clair-obscur renforce cet effet d'intermittence dans le paragraphe qui suit immédiatement :

« A genoux sur la dalle du foyer, Anne-Marie soufflait au feu. Un saut de flamme lui griffa les joues. » *Angéline*, 13.

Tout commence par un silence contrarié, non par une parole, mais d'abord, plus simplement, de manière propitiatoire, par un bruit venant briser un ordre initial, à peine

²⁰¹ La première page du roman *Angéline* évoque un début de soirée dans la famille du père Esprit : « Le père Esprit fumait sa pipe et faisait brondir son rouet qui sonnait l'antiquaille : flip-flop, ronchonnait la pédale, flip-flop. Et la roue : bron-bron. Assis par terre, à cul plat, ses deux copains dévidaient les écheveaux. Ils ne soufflaient mot et penchaient sur leur ouvrage deux petites têtes rondes et bien tondues, crainte de la vermine. Le baisser du jour annonçait qu'on se mettrait bientôt à table. » *Angéline*, p.9.

suggéré, mais déjà menacé. Bruit menaçant et silence apaisant provoquent aussitôt une autre tension, celle de la parole oppressante et du silence subi :

« Dans la salle à manger, haute et glaciale, séparée de la cuisine par une étroite cloison de briques, battait sans arrêt le balancier d'une ancienne horloge de campagne. Jamais le vent n'était assez fort pour en couvrir la voix. [...] La tante allumait l'électricité. Aussitôt la voix de l'oncle s'élevait : « pourquoi de la lumière ? Il est trois heures après-midi, c'est brûlé le jour. Il fallait rester dans les ténèbres, ne rien faire, écouter le vent et la pluie. »
Dossier confidentiel, 9-10.

La tension nécessaire au démarrage de la narration naît de l'union de ces voix des objets et de celle de l'oncle qui s'opposent à la quiétude. *Dossier Confidentiel* est une longue recherche de la part du narrateur pour échapper aux voix jugées oppressantes, qu'elles prennent la forme de la tyrannie domestique de son oncle, de la propagande guerrière dispensée à son lycée, de la déduction amoureuse. Et même si la fuite hors de portée de ce bruit des voix conduit le héros à la folie, le silence finit par triompher de ce bruit initial :

« Il entra pourtant, mais une fois encore cette étrange sensation de rêve le saisit. Il resta un long moment immobile, regardant autour de lui. Quel silence ! Pour un instant il embla que ce prodigieux silence n'était pas dans les choses, mais en lui-même. Le silence de la folie... » *Dossier Confidentiel*, p.232.

Certes, dans ce second roman, le silence s'est chargé de positivité : il s'oppose aux bruits désagréables et aux paroles oppressantes. Sa valeur est inversée par rapport au premier roman. Ainsi se crée ce silence de refus, si semblable au silence bourgeois de la ville dans *La Maison du peuple*, et qui ne permet pas d'exister ici et maintenant. La difficile conquête de la liberté de parole est le véritable sujet du premier roman dans lequel le bruit du marteau, métaphore de la parole du père, incarne la révolte face à l'oppression silencieuse du père. Le père est sensible à tous les bruits de la ville : bruit des cloches qui rythment ses journées, bruits des galoches des passantes. Cette acuité s'allie au sens du mouvement et de la nature. Le père est du côté de la vie, tandis que la ville semble enfermée dans une fixité silencieuse. La quête d'un atelier où l'on puisse faire le bruit nécessaire à l'activité professionnelle n'est que la manifestation concrète d'une revendication supérieure d'une liberté de parole, d'ailleurs insupportable pour les bourgeois qui refuseront à François Quéré le droit de « faire de la politique » en le mettant au chômage. La première tension entre le bruit du marteau et le silence imposé par la classe dominante sera la cause de l'initiation du narrateur à une parole sociale, qui

débordant du cercle familial, recherchera dans la lutte collective un idéal capable de s'opposer au silence étouffant imposé par les notables :

« Le soir, le silence était si grand qu'au premier coup de marteau les gens tressaillaient dans le quartier. Mais dans l'échoppe, la discussion se poursuivait malgré le vacarme, sauf pourtant dans les cas trop graves, où mon père posait son marteau sur son genou et croisait les bras. »

La Maison du peuple, 34.

L'écriture du contraste entre bruit et silence, associée à une notation descriptive fait percevoir le poids du silence qui règne sur la ville :

« ...Tout l'hiver, le ciel était bas et humide. Couvrant le chant triste des cloches, le vent chassait parfois sur la ville le cri rauque d'une sirène : un vapeur sortait du port et allait prendre le large... » *La Maison du peuple*, 28.

Ce silence étouffant du présent ne manque pas de contenir en lui comme la nostalgie d'un espace ouvert, d'un ailleurs que la rêverie tente de surmonter. Dans ce roman où les personnages errent dans la ville, courent sans cesse d'un quartier à l'autre, du port à la cathédrale, le conflit du silence et de la parole inscrivent en filigrane le motif du labyrinthe, et que nous décrirons davantage en troisième partie.

Ainsi, la situation initiale, de roman en roman, est très semblable : un personnage au repos est menacé par un bruit. Et c'est toujours le même motif qui déclenche la narration : la notation d'une perception auditive fondée sur le déchirement, une véritable « zébrure », car ce motif auditif est renforcé par des images visuelles. Cependant la possibilité d'enrichissement de ce motif déclencheur se fait jour peu à peu dans cette œuvre, non pas en renouvelant sans cesse les notations de perception contrastée, mais en modifiant leur mode d'énonciation. Au fil des romans l'écriture se déploie en une richesse nouvelle permise par une énonciation plus souple et variée.

La montée de la subjectivité à partir du *Sang noir*

L'ouverture du *Sang noir* ne laisse pas de surprendre pour diverses raisons. D'abord, parce que ce début de ce roman a pu choquer par sa crudité, la première scène évoquant le coût brutal que le professeur de philosophie impose à sa compagne qu'il traite en prostituée. Les actes sont brutaux, le lieu déroutant. Mais aussi, et plus sûrement, parce qu'il plonge le lecteur au cœur des pensées et des paroles intérieures du personnage, dans une situation encore mal déterminée. En ce début de roman, l'instance

narrative peut paraître confuse. En effet, le lecteur suit les pensées de Cripure, et perçoit la réalité de l'intérieur, qui se manifeste en l'occurrence par des bruits ; de plus, il voit ce même personnage de l'extérieur. En somme le lecteur se trouve quasi simultanément en présence de trois modes énonciatifs : une focalisation zéro, une focalisation interne et une focalisation externe. Dès les premières lignes, ce jeu subtil va permettre de marquer à la fois un bruit, son irruption dans la perception auditive de Cripure et les conséquences sur ses pensées²⁰² de cette intrusion du bruit :

« Maïa entra, en claquant des sabots. Pas le moindre souci du dormeur étendu tout habillé sur le divan, ses petits chiens près de lui : elle savait bien qu'il ne dormait point.

« Que vient-elle faire ici ? » Elle s'arrêta au milieu de la pièce, fit un geste comme pour aller ouvrir les persiennes, et se ravisa.

Sur une petite table de chevet, près d'un livre ouvert et d'un tas de copies barbouillées d'encre rouge sa corbeille. Elle se pencha, fouilla. « Qu'est-ce qui lui manque ? Une aiguille ? Une boule de bleu ? » » *Le Sang noir*, 9.

Chaque paragraphe de ces toutes premières lignes contient l'évocation d'un bruit ou d'un mouvement, en un mot, d'un dérangement du personnage principal qui se repose. C'est par, et à travers, le personnage que tout est perçu et pensé :

« Il soupira, ouvrit les yeux, constata avec plaisir que les volets étaient clos. Quelque part, dans le voisinage, une clique militaire s'exerçait, répétait sans cesse la même marche. Bien ! Bien ! Tout cela était leur affaire. « Aimez-vous les uns les autres ! Il a fallu qu'un Dieu vienne leur enseigner l'amour, mais ils n'ont eu besoin de personne pour apprendre la haine... Bien ! »

Le Sang noir, 12.

En dehors de toute parole et même de tout échange, la narration installe ce motif de la tension entre un silence recherché et un bruit perturbateur. En ce début de roman, tout est menace pour Cripure : le bruit des pas, les sabots, les va-et-vient et le remue-ménage familial gênent ce dormeur éveillé. A l'agression par le bruit et le mouvement, le

²⁰² Mojgan Zareh-Motekhassess dans sa thèse *Mauvaise fleur de rhétorique...* (p.201) souligne de son côté que « le drame qui se joue dans la vie de Cripure est sensible dans les perceptions auditives du *Sang noir*. L'auteur joue admirablement avec l'ouïe dans son roman ; l'harmonie entre la vie du personnage et les sons qui l'accompagnent y est implacable. La prééminence des impressions auditives par rapport aux perceptions d'autres sens, notamment de la vue, presque rare dans le cas de Cripure, met l'accent sur son attente angoissante. Ce roman reflète l'incommunicabilité d'un homme qui, faute de parole, écoute, attend. Les oreilles aux aguets, Cripure semble attendre les pas de la mort. L'omniprésence des sensations auditives prend ainsi autant d'importance dans le roman que leur absence totale, c'est-à-dire le silence. Les premières pages du *Sang noir* constituent un jeu remarquable d'alternance entre le silence et le vacarme, et mettent aussitôt en avant l'existence solitaire du personnage. ».

professeur de philosophie répond par une agression sexuelle, elle aussi sans parole. Viennent ensuite les injures. Puis à nouveau d'autres bruits qui déchirent le silence :

« Il se tut enfin, s'allongea. Maïa reprit son chapeau de gendarme, releva la corbeille. Les petites bêtes, une à une, sautèrent sur le divan et se recouchèrent autour de lui. Il allongea la main pour les caresser.

Maïa retourna à son ménage. Cripure l'entendit aller et venir, pousser le balai, piétiner devant l'évier. Là-haut, Amédée faisait sa toilette. Il ne cessait d'aller et venir à travers le grenier où on lui avait aménagé une chambre. Ce gros bruit de pas, juste au dessus de sa tête, exaspérait Cripure. » *Le Sang noir*, 11.

Nous saisissons ici le bruit « extérieur » dans sa manifestation la plus immédiate et la moins chargée de sens puisque dénuée du langage humain. Cette séparation entre la vie intérieure du personnage principal et le bruit extérieur du monde donne naissance au personnage. *Le Sang noir* est le roman d'une conscience en proie à une réalité extérieure agressive et à la parole qui ne « laisse pas vivre »²⁰³. Dès les premières lignes et durant tout le premier chapitre, en un faisceau de motifs, ce malaise de Cripure est mis en place de sorte qu'il vit dans une atmosphère de menace, et surtout de réaction à la menace, qui le conduira tout naturellement à la « gifle globale » infligée à Nabucet, cette authentique incarnation de la parole mortifère.

Nous l'avons souligné, avec *Le Sang noir*, l'auteur débute l'exploration d'un nouveau domaine : celui de la subjectivité. Quelle que soit le type d'énonciation (roman à la première ou troisième personne, narrateur extérieur ou intérieur au récit) l'expression de la subjectivité des personnages ne cessera désormais de se développer, tout au long de l'œuvre, à l'intérieur de leur pensée, de leur parole, ou de leur voix. Ce qui est décisif avec *Le Sang noir* est que la perspective narrative s'élargit considérablement : par la souplesse de l'instance narrative, le lecteur est associé plus étroitement à la perception du bruit et à ses répercussions. Placé au plus près du personnage principal, il éprouve fortement ce sentiment de dérangement et de rupture. Ainsi, cette notation de contrastes se charge désormais d'une subjectivité dont l'émergence est favorisée par le mode énonciatif qui s'efforce de coller aux perceptions du personnage. A son tour, cette émergence devient peu à peu la condition de ce motif du contraste, motif synthétisant à lui seul le conflit entre la parole et le silence. C'est grâce à un emploi généralisé d'une instance narrative qui favorise toujours davantage

²⁰³ C'est une des expressions favorites de Pablo, personnage emblématique du *Jeu de patience*.

cette subjectivité que cette écriture trouve dans le roman suivant l'ultime confirmation de la voie propice à son développement.

Le Pain des rêves, publié en 1942, est le récit de l'enfance pauvre du narrateur : il repose sur le contraste entre deux parties dont chacune présente une figure dominante de ce roman d'enfance : « le grand-père » qui lui sert de père de substitution, « la cousine Zabelle » qui lui ouvre les portes du monde. L'enfant vit dans un univers riche en bruits, mais pauvre en sons, et surtout dépourvu de silence apaisant. C'est ainsi qu'il est fasciné, tout comme son grand-père, par la musique donnée le dimanche au kiosque. En outre, il est attiré par le silence des quartiers plus aisés. La tension entre deux mondes est parfaitement mise en place à travers la perception du narrateur : il est conscient qu'il vit dans un univers de bruit, mais il sait aussi qu'il existe un univers de silence symbolisant pour lui un monde idéal, forcément attirant, où la réalité est autre. La soudaineté des bruits s'efface soudain dans le silence amorti de la neige :

« Mais l'hiver aussi je l'aimais cette place. Alors elle était presque vide, muette et comme resserrée... Toutes les portes étaient fermées. C'était la neige silencieuse. Dans l'espace de demi-jour qu'il faisait on voyait se refléter et se mouvoir, à travers les vitres, l'éclat de la forge du père Roussin. Tout cela était enchanteur. Tout cela était autre chose. » *Le Pain des rêves*, 21.

Cette tension est discrètement relayée, comme toujours, dans cette écriture du silence et du bruit par un clair-obscur qui n'a pour fonction que de réactiver la notion de contraste. D'une certaine manière un bruit est toujours dans cette écriture « un éclat » qui vient ternir le voile du silence que l'analogie avec la neige reprend le plus souvent.

Au silence du Grand-père répond la parole exubérante de Zabelle. Cette loi du contraste est installée dès l'ouverture du *Pain des rêves* par l'évocation des deux illustrations du manuel de lecture du narrateur, illustrations à visée moralisatrice puisqu'elle montre d'un côté une famille idéale où le père ne boit pas d'alcool, et de l'autre une famille plongée dans la misère, car le père est alcoolique. C'est l'occasion pour le narrateur d'ironiser sur cette légitimation de la pauvreté par le vice. En effet il ne peut que constater que son grand-père ne boit pas, mais que néanmoins lui, sa mère et ses frères sont plongés dans une profonde misère. Par rapport à l'univers de calme et de paix évoqué dans l'image en faveur de l'abstinence, sa réalité quotidienne est envahie par le bruit :

« Dans la cour même, le va-et-vient n'avait de cesse. [...] Du matin au soir retentissaient les piailleries des gosses, les criaileries des mères que traversait

de temps à autre le battement sec du marteau de la Pinçon roulant sur la pierre à battre comme un tambour, ou la sourde cloche du maillet de Durtail, le tonnelier, son voisin et le nôtre. » *Le Pain des rêves* 13-14.

On retrouve ici, presque mot pour mot, des expressions rencontrées à l'ouverture de romans précédents. Ce passage initial est amplement enrichi de nombreuses variations sur le thème du bruit dans cette cour. C'est que l'enjeu est toujours le même : créer une perturbation sonore initiale qui permet d'enclencher véritablement le récit²⁰⁴.

Le Pain des rêves repose sur un type de narration déjà employé dans les romans précédents : le roman autobiographique²⁰⁵, mais cette fois ses possibilités narratives sont davantage exploitées. Dans ce récit rétrospectif à la première personne, le narrateur joue un rôle de témoin alors que dans *La Maison du peuple*, ce narrateur restait très discret sur lui-même, sur sa subjectivité et sur ses propres réactions. Il s'en tenait au rôle de rapporteur. Cette technique s'était approfondie amplement avec *Dossier confidentiel* mais c'est surtout avec *Le Pain des rêves* qu'elle s'épanouit : le narrateur à travers ses souvenirs d'enfance devient presque le personnage principal du roman, même s'il se place sous les figures tutélaires du grand-père et de la cousine Zabelle.

Cette conquête de la subjectivité narrative est totale : à partir du *Sang noir*, et excepté dans *Les Batailles perdues*²⁰⁶, aucun roman, n'échappe plus à la présence d'un narrateur fortement impliqué par sa subjectivité. Dès *Le Jeu de patience*, la présence du narrateur dans l'énonciation se fait toujours plus manifeste et forte au point que le narrateur devient un personnage qui prend peu à peu le pas sur tous les autres. C'est pourquoi la tension initiale née du combat entre le silence et les bruits extérieurs

²⁰⁴ C'est ainsi que ce passage sert d'ouverture à un micro-récit enchâssé qui évoque le passé de la Pinçon. Le texte s'appuie sur cette interruption du silence pour favoriser le passage à un récit où un personnage est mis en place en vue d'incarner une parole.

²⁰⁵ Déjà *La Maison du peuple* empruntait cette structure narrative. Selon son biographe, ce premier roman, tant il est inspiré de la propre vie de Louis Guilloux, pourrait être qualifié dans une terminologie contemporaine « d'autofiction ». Yves Loisel, *Louis Guilloux, biographie*.

²⁰⁶ Ce roman fondé sur la relation de toutes les paroles perdues, vaines ou inutiles de la période du Front Populaire, est écrit à la troisième personne, avec des variations permanentes dans la focalisation. C'est le même dispositif que dans *Le Sang noir*. Si la présence de la subjectivité semble décroître par rapport au précédent et revenir au niveau de celle du *Sang noir*, en revanche les personnages qui incarnent des écrivains, et le thème de l'écriture romanesque, deviennent un des sujets centraux du roman. Ainsi dans ce roman où la parole domine, et par conséquent l'emporte largement sur le silence, le thème de l'écriture apparaît même si ce n'est qu'au plan de la réflexion théorique. Ce roman ouvre la voie à une écriture de la parole, ultime avatar de l'œuvre, que concrétiseront deux œuvres : *La Confrontation* et *Coco perdu. Essai de voix*.

s'intériorise. Les romans, tout en conservant le fonds romanesque habituel à l'auteur, s'ouvrent à une nouvelle dimension de l'écriture, en particulier dans *Le Jeu de patience*. Ils enrichissent l'expression de l'interaction du silence et de la parole qui sert de fondement au texte. Désormais une nouvelle forme de subjectivité apparaît, non pas directement celle de son auteur, mais celle d'un personnage qui prend de plus en plus d'importance : le narrateur²⁰⁷.

Le Jeu de patience reprend la forme narrative d'un narrateur témoin²⁰⁸ qui s'exprime à la première personne, mais en l'enrichissant de divers modes d'intervention. Le narrateur se fait tantôt simple chroniqueur de faits anciens relatifs à la ville et qui remontent à sa propre enfance, tantôt témoin d'événements plus récents qu'il a vécus directement, ou bien encore narrateur de ses difficultés personnelles à écrire le roman, que nous sommes naturellement en train de lire. Cette complexité de l'organisation de la narration ouvre de nombreuses possibilités narratives. Cependant en ce début de roman, le récit se concentre sur la mise en scène du narrateur en proie au silence et à la méditation, et qui se remémore différentes interruptions dans le cours de ses pensées. Les premières pages apportent des extraits du journal d'un responsable écrit en février 1943. Le lecteur n'apprend qu'une dizaine de pages plus loin que la narration principale se situe en 1947. A travers les divers plans du souvenir qui se mêlent (le 25janvier 1943, le 10 janvier 1947, le 25 février 1912, Le 25 février 1943, le 8janvier 1947) dans un va-et-vient incessant de la mémoire, le narrateur exprime constamment son aspiration au repos et sa lassitude du dérangement et du bruit. C'est d'abord Hubert, personnage en proie à des hallucinations, qui vient déranger le narrateur à son bureau :

« Il éclata encore une fois d'un grand rire de fille – qui me fit perdre patience. »
Le Jeu de patience, p.11.

²⁰⁷ Les progrès de la narratologie nous défendent d'associer le narrateur à l'auteur, et à juste titre, car comment expliquer que le narrateur anonyme du *Jeu de patience* ait pu considérer Cripure ou la cousine Zabelle comme des personnes ayant réellement existé alors qu'ils ne sont que des personnages de fiction. En revanche nous sourions avec Maurice Rieuneau quand il affirme à propos du *Jeu de patience* et de son narrateur anonyme : « Félicitons-nous, d'abord, que le narrateur n'ait pas détruit son récit, et qu'un de ses amis nommé Louis Guilloux se soit opportunément trouvé là pour sauver de l'oubli le manuscrit abandonné. » Maurice Rieuneau, dans *Louis Guilloux écrivain*.

²⁰⁸ C'est sans doute le système énonciatif le plus naturel à Louis Guilloux : il apparaît dès *La Maison du peuple*, puis dans *Dossier confidentiel*, et dans *Le Pain des rêves*.

De plus et il le noie sous le flot d'un récit halluciné :

« Mon Dieu que ce genre d'histoires me fatiguait ! Mais Hubert était toujours ainsi et, la dernière fois qu'il était venu me voir, de quoi m'avait-il parlé ? »
Le Jeu de patience, 9.

Malgré les sautes temporelles, le lecteur découvre un narrateur en proie à son environnement et à son entourage. Il s'agit bien sûr de visites diverses, plus ou moins souhaitées et appréciées. En dehors de ces conversations imposées, le narrateur est d'abord menacé par le bruit :

« Le soleil montait, emplissait la pièce d'une fine lumière... On aurait dit que le plancher se couvrait de blé mûr...
Dans le voisinage, quelqu'un battait un tapis. Puis ce ne fut pas un, mais deux, trois, dix tapis qu'on battit, partout, et je compris soudain qu'il s'agissait non de tapis, mais d'Allemands à l'exercice. Ce que j'avais pris pour des claquements de raquette, c'étaient des coups de feu à blanc. »
Le Jeu de patience, 15.

Quand la pétarade cesse, un autre bruit prend le relais, lui aussi intermittent, illustrant parfaitement cette notion de contrastes si nécessaires à cette écriture, contrastes sonores renforcés par des contrastes visuels :

« Les pétarades faisaient trêves. Sur la ville traînaient de paisibles fumées. Dans l'enclos, l'homme bêchant allait toujours son train.
Un sabotement de chevaux : un enterrement entrainé au cimetière. Des pompons funèbres, aigrettes au chapeau, dodelinaient aux quatre coins du corbillard, plumets calcinés dans la blancheur des croix, le vert rutilant des pins, l'or fin de la lumière. Petites taches rouges : les enfants de chœur, blanches : le surplus des prêtres. » *Le Jeu de patience*, 15.

Ces bruits emplissent le bureau sous les toits dans lequel le narrateur a abandonné, lors de l'arrivée des Allemands dans la ville ses « paperasses », c'est-à-dire les feuillets de la Chronique de la ville à laquelle il travaillait :

« Tout pouvait bien y moisir dans l'abandon et le silence sous cette lumière d'aquarium à travers les vitres bleuies. » *Le Jeu de patience*, 17.

Ainsi ce début de roman, malgré un système narratif extrêmement complexe, repose sur la même tension entre silence et bruit, qui s'impose comme un préalable à toute autre forme d'écriture. Mais ce silence initial tend à envahir l'écriture. Ce constat peut être fait à propos des deux romans suivants.

L'univers du silence constitue la donnée fondamentale de *Labyrinthe*, ce roman²⁰⁹ non publié en tant que tel. Au point que la première scène, une scène de combat entre un prisonnier et son geôlier, reste silencieuse. La conséquence en est que les personnages tardent à « prendre vie » et que ce démarrage donne une impression de ralenti, et même d'amorti, qui donne sa tonalité propre au roman. Décrire une scène dont les actions restent plongées dans le silence, en particulier lorsque ce dernier est évoqué pour lui-même, en dehors de toute confrontation aux bruits et aux paroles, ne semble pas constituer un motif suffisamment puissant pour permettre au texte de se déployer. C'est pourquoi, peu à peu, au sein du personnage principal, par le truchement de l'évocation d'une rêverie qui vient se superposer à sa perception de la réalité, le texte mentionne quelques bruits qui viennent enrichir la « description » de ce silence. Dès lors la parole apparaît dans le texte.

On ne peut que constater que les débuts de romans s'ouvrent par des notations de contrastes : *Parpagnacco ou la conjuration*, le roman le plus atypique de l'œuvre n'échappe pas à cette règle. L'œuvre s'ouvre, là aussi, sur un moment de pause et de retrait, celui du capitaine-narrateur après la mort de son vieil ami, qui était son second. De retour en Irlande, le narrateur mêle mentalement le temps de son escale aux jours qu'il vient de vivre à Venise. L'ensemble du roman baigne dans une atmosphère de méditation silencieuse que la narration peine à dissiper. Le contraste nécessaire au démarrage de la narration s'enrichit ici de l'intrusion imaginaire d'une ville vivante (Venise) dans une terre quasi morte (l'Irlande) :

« La chaleur d'orage qui aujourd'hui encore accable ce vieux pays irlandais où je suis bien contraint à un petit temps de retraite, puisque le Motherland est momentanément à l'ancre, me rappelait cette sorte d'impatience que je ne croyais connue que des seuls Vénitiens par les journées de siroco. Il ne manquait ici au décor que l'éclat de la fête qu'il y a partout là-bas, la présence d'un esprit complice et souriant, la participation à une lumière, le repos à la terrasse d'un café sur un campiello, où l'abandon d'une promenade en barque à travers les canaux.

Tout est plus difficile ici, dans l'inertie des terres trop lourdes et le silence clérical du dimanche. » *Parpagnacco ou la conjuration*, 7.

²⁰⁹ *Labyrinthe* est un roman que le grand public connaît depuis peu. (Voir plus haut). En effet, il fut d'abord publié en quatre livraisons dans la revue *Les Cahiers de la Table Ronde*, d'octobre 1952 à janvier 1953. Le texte que nous lisons, et qui est très emblématique de l'œuvre de Louis Guilloux, est un « vrai » début. Il n'est en fait qu'une sorte de début devenu roman de manière autonome. A croire que seul le début de ce roman, qui n'était à l'origine qu'un lent début pour une œuvre d'envergure, obéissait à l'injonction de l'écriture.

Cette ouverture met en place une double tension : d'une part entre le silence et le mouvement sonore de la fête, et d'autre part entre un « ici » mortifère (le Capitaine vient d'enterrer son second et ami), et un « là-bas » festif et joyeux. L'ouverture du roman reprend le motif du narrateur retiré dans son bureau, ou dans une chambre d'auberge, qui a besoin de calme pour se remémorer des scènes marquantes de sa vie.

Cependant le récit ne peut démarrer dans cet espace inerte, il y manque les bruits. Une première situation aurait permis au motif de l'irruption du bruit ou de la parole de s'installer mais la servante Catherine reste trop discrète :

« Et si j'étais venu m'enfermer dans cette chambre d'auberge, n'était ce pas pour y être seul avec moi-même ? Sans doute, mais je n'en estimais pas moins qu'il était dommage que Catherine se fût enfuie aussi vite et sans rien dire : c'était irrévérencieux, en somme. Et j'aurais eu tant de plaisir à lui raconter les pigeons ! » *Parpagnacco ou la conjuration*, 17.

Comme dans *Labyrinthe* il semble que le point de départ du texte soit constitué d'un silence rompu mais qui se poursuit par la description d'un mouvement de vie. Cet « ici » stérile est contrarié par un « là-bas ». La narration place ces deux univers en relation ce qui crée une tension que l'écriture manifeste. Finalement le narrateur raconte « les pigeons » et cette fois le récit prend forme, car la situation apporte les éléments habituels nécessaires à la mise en mouvement de l'écriture :

« Jamais je m'étais senti plus innocent.
Longtemps j'étais resté sur la Piazza à écouter les cloches, à suivre sur le marbre et l'or de la Basilique les jeux de lumière, me mêlant à la foule heureuse. [...] Dès que retentit le premier coup de neuf heures, tout se déclencha : les pigeons d'un même coup d'aile prirent leur vol, envahissant le ciel de la plus belle place du monde. » *Parpagnacco ou la conjuration*, 21.

Le lecteur est convié à une évocation minutieuse de ce rassemblement d'oiseaux, cette description apportant nombre de notations de bruits, de jeux de couleurs, de lumière et de mouvements. Le récit confine au poème en prose et l'écriture semble comme libérée et se prendre à son propre jeu.

Les dernières œuvres présentent quasi exclusivement des scènes où les personnages se trouvent placés dans des situations où ils parlent. L'expression de la parole l'emporte de plus en plus sur les descriptions ou le récit. Le silence, si présent dans les premiers romans, pourrait y être réduit, voire perdu. Mais l'ultime paradoxe réside dans le fait qu'il y est d'autant plus présent que dans un cas (*La Confrontation*) le

narrateur-personnage parle à un autre personnage à qui il demande expressément de rester muet, et dans l'autre il se parle à lui-même dans un silence bavard (*Coco perdu. Essai de voix*).

En effet *La Confrontation* met en scène un personnage-narrateur dont on ne sait au juste s'il est un détective privé ou un journaliste, ou plus simplement le double de son interlocuteur²¹⁰. Parallèlement à ce compte rendu verbal du personnage-narrateur, l'interlocuteur est contraint à un silence quasi-total. Les premières lignes du roman installent une situation de conversation²¹¹ et nous retrouvons le motif de la pièce isolée²¹² située si possible en hauteur, où se trouve le narrateur alors qu'un autre personnage vient le rejoindre. La parole peut enfin prendre le dessus.

Dans *Coco perdu. Essai de voix*, le narrateur, que l'on serait tenté de qualifier de « parler », meuble le temps, dans un style oral, qui s'apparente au bavardage, pendant tout un week-end entre le samedi, jour où sa femme est partie pour toujours (il n'en doute pas), et le lundi où il espère recevoir une lettre qu'elle a postée devant lui. Mais cette lettre ne vient pas. C'est sur cette absence de la chose écrite que s'achève l'œuvre. Malgré la souplesse d'une narration achronique qui repose plus que jamais sur le saut des pensées bavardes de Coco, véritable voix narrative, le début de ce dernier roman apporte néanmoins les éléments essentiels à la mise en place de la parole : un certain silence qui confine, ici plus qu'ailleurs, au mal-être, au malaise, que viennent briser des rencontres qui suscitent des paroles.

²¹⁰ Le roman se présente comme le compte rendu verbal, fait tout au long d'une nuit, d'une enquête demandée par l'interlocuteur sur un ami d'enfance, enquête qui met en évidence que l'interlocuteur et cet ami ne sont qu'un. Cette composition permet une plongée dans l'enfance et le passé d'un personnage soumise à l'évaluation d'un autre personnage qui possède une double voix : la sienne propre, puisqu'il ne fait que parler, et la voix narrative car le récit ne fait qu'épouser ses propos d'un bout à l'autre de la nuit. C'est donc véritablement le premier roman de la parole totale dans l'œuvre de Louis Guilloux puisque tout y est donné pour du verbal.

²¹¹ En l'occurrence il s'agit de la deuxième rencontre puisque l'interlocuteur a été convoqué dans le but d'entendre le compte rendu de la mission. Mais il faut attendre le début de cet oral pour que le thème de la visite à un narrateur prenne son ampleur habituelle. En effet ce dernier entame son discours par le récit de la première visite de l'interlocuteur, telle que lui l'a vécue. Tout comme l'appartement sous les toits dans *La Maison du peuple*, les greniers dans *Le Pain des rêves*, et surtout le bureau du narrateur dans *Le Jeu de patience*.

Ainsi malgré l'évolution dans le rapport des forces en jeu dans l'écriture, le silence, en proie au bruit, est bien le déclencheur fondamental de l'écriture de Louis Guilloux. Il n'est pas un roman qui ne s'embraye sur un silence menacé. Cela semble une constante de cette écriture : nulle situation narrative, nul personnage ne peut prendre vie sans que l'écriture ait pu déployer ce schème du silence rompu, perturbé, de ce bruit et de ces paroles imposés.

Le schème du silence, ferment de l'écriture

Ce noyau initial apparaît comme le ferment nécessaire à la croissance de la narration : aucune scène ne peut s'écrire sans un silence troublé, aucun personnage ne peut apparaître sans se situer par rapport au bruit et aux paroles qui l'environnent. Dans le début du *Jeu de patience*, le point commun aux différents récits rétrospectifs, qui s'emboîtent les uns dans les autres, est de toujours montrer un narrateur menacé dans son effort de retour sur soi par un bruit intempestif qui vient briser la ligne de ses pensées ou rêveries, ou bien encore perturber le travail de sa mémoire en vue d'écrire. Ce motif narratif apparaît quelle que soit la date du jour, et nous avons vu qu'il y avait quatre dates différentes dans ces premières pages du premier chapitre²¹³ :

« ...Et j'aurais bien voulu, mais oui passionnément, qu'on me laissât un peu à moi même ! Avais-je seulement une minute à perdre encore si je voulais enfin venir à bout de cette entreprise... [...] La raboteuse, dans l'atelier de menuiserie en face se mit à vrombir. C'est toujours un coup de surprise pour moi, que je le note en passant, quand cette machine se met en route, mais dans l'ensemble on s'y fait. Tout vibrait d'un bout du quartier à l'autre. »
Le Jeu de patience, 35.

Cette perturbation par le bruit, si constante dans les débuts de roman, va prendre dans ce premier chapitre, une forme plus développée. Ce passage²¹⁴ qui semble mettre un personnage aux prises avec une raboteuse illustre parfaitement le rôle du bruit dans la

²¹³ *Le Jeu de patience* est divisé en 36 parties, séparées par un saut de page, que nous nommerons « chapitre ». A son tour, chaque chapitre est subdivisé en « liasses », séparées par un saut de ligne que nous nommerons « sections ».

²¹⁴ On ne peut que rapprocher ce passage d'un autre passage de *Parpagnacco ou la conjuration* qui présente une vieille mendiante en proie aux cris puis aux rires pour finalement se taire : « Une vieille mendiante en haillons, qui s'arrêtait à tous les carrefours, clamant l'invective avec une véhémence d'inspirée. [...] Elle n'avait sans doute jamais fait que crier sans jamais causer le moindre mal à personne. Quand elle me vit, elle se tut. Son regard ne me quitta plus. », p.119-120.

mise en mouvement de l'écriture de Louis Guilloux. Alors que la raboteuse assourdit le quartier, une mendiante se présente chez le narrateur :

[...] elle dit quelque chose que je n'entendis pas à cause du vacarme de la raboteuse sans doute, mais aussi parce que la voix de Mimi Chiffonnette est la plus frêle que je connaisse, la plus grelottante et la plus ténue. Elle se tourna en colère du côté de l'atelier et d'un geste impératif elle fit signe à la raboteuse de cesser. La raboteuse n'en continuait pas moins son vacarme, Mimi Chiffonnette éclata de rire, puis, elle parut confuse, presque honteuse – et, l'instant d'après, stupéfaite de voir qu'en effet le vacarme de la raboteuse décroissait, comme celui d'une immense toupie qu'on aurait cessé de fouetter et qui s'apprêterait à chavirer sur son bord. Cela dura plusieurs secondes, il y eut comme des glissades de toboggan, de vagues rappels de fin d'alerte, puis, le silence auquel on ne croyait plus, le silence dominical tout au long de la rue déserte et, dans le silence, la toute petite voix de Mimi Chiffonnette qui de nouveau éclatait de rire mais sans honte cette fois, gaie, pimpante. »

Le Jeu de patience, 35-36.

Un personnage n'accède à la possibilité de parler qu'après qu'il a été confronté à un moment de tension entre le silence et un bruit. La parole ne peut surgir qu'à l'issue de ce combat initial où le silence est rompu, dans un premier temps par le bruit, puis dans un second temps, par la parole. Ce texte tiré des premières pages du *Jeu de Patience* le montre clairement. Le rire est d'abord, avec le cri, le seul moyen de combattre le bruit. Mais lorsque le récit fait s'éteindre ce bruit, ou mieux, l'aura vaincu, « la voix » du personnage pourra enfin véritablement être écrite. En ce début du *Jeu de patience*, la tentative du narrateur pour se retrouver seul, dans le silence, est constamment menacée par des bruits. Le lecteur ressent un effet de perturbation, d'oscillation. Cet effet, ajouté au balancement entre les strates temporelles assez déroutantes à l'ouverture du roman, place le récit dans une situation d'instabilité narrative :

« A peine avais-je fermé la porte – et constaté que la boîte aux lettres était vide – que des coups violents résonnèrent dans la maison. On frappait quelque part contre un mur ou contre un plancher avec un objet lourd. La main sur la rampe, arrêtée net au moment où j'allais m'engager dans l'escalier, le cœur battant, j'attendis. Les coups cessèrent, puis, ils reprirent, et je m'élançai en m'écriant : “ Nom de Dieu ! ” » *Le Jeu de patience*, p.42-43.

Il s'avérera que ce bruit est causé par la nièce du narrateur qui frappe sur le sol avec une pierre. Un peu plus tard le narrateur attend que sa nièce achève de se préparer pour sortir déjeuner en ville avec elle. Le même jeu de tension entre bruit et silence reprend :

« En bas, Jeanine ne cessait d'aller et venir et ses hauts talons claquaient sur le bois du parquet comme de légers marteaux, mais elle ne m'appelait pas encore ; elle devait chercher sa poudre, son rouge. Comme je lui étais

reconnaissant du répit qu'elle m'accordait sans le savoir ! » *Le Jeu de patience*, p.57.

Le bruit²¹⁵ s'il permet de briser un silence initial, est aussi une introduction à la parole. Dans ce premier chapitre, se déploie inlassablement le thème du besoin de « vide » (symbolisé tout au long du chapitre par la boîte aux lettres « vide »), menacé par un bruit intermittent, ce qui génère une tension, créatrice de vie narrative. Le personnage dans un premier temps réagit à la menace par un cri, une profération, face à cette forme d'agression extérieure. Il peut alors s'engager dans une interaction verbale. Ce « jeu » sur la tension entre bruit et silence est particulièrement développé au début de ce roman. *Le Jeu de patience*, par sa construction en strates temporelles si étroitement imbriquées, multiplie les « démarrages » du texte, plaçant ainsi toutes les couches temporelles dans une même perspective de menace. Dès lors, ce roman apparaît comme le roman de la tentative d'un personnage-narrateur pour surmonter les bruits et les paroles que lui apportent la ville et la vie.

Débuter un roman implique de trouver le chemin d'une narration qui permettra de faire exister et coexister des personnages, et à travers eux des voix. C'est pourquoi le texte fait véritablement surgir l'amorce de l'écriture. Paradoxalement, chez Louis Guilloux, le silence en lui-même n'est pas propice à l'évasion mentale. Le silence seul ne déclenche rien, il faut donc écrire un silence, mais uniquement dans son rapport au bruit. En effet, dans le silence complet, aucun souvenir ne revient en mémoire, aucun personnage ne se met à exister. C'est ce qu'illustre l'épisode de la rafle en ville décrite également dans ce premier chapitre :

²¹⁵ En ce début du *Jeu de patience*, la tentative du narrateur pour se retrouver seul, dans le silence, est constamment menacée par des bruits. Le lecteur ressent un effet de perturbation, d'oscillation. Cet effet, ajouté au balancement entre les strates temporelles assez déroutantes à l'ouverture du roman, place le récit dans une situation d'instabilité narrative : « A peine avais-je fermé la porte – et constaté que la boîte aux lettres était vide – que des coups violents résonnèrent dans la maison. On frappait quelque part contre un mur ou contre un plancher avec un objet lourd. La main sur la rampe, arrêtée net au moment où j'allais m'engager dans l'escalier, le cœur battant, j'attendis. Les coups cessèrent, puis, ils reprirent, et je m'élançai en m'écriant : “ Nom de Dieu ! ” » *Le Jeu de patience*, (p.42-43). Il s'avérera que ce bruit est causé par la nièce du narrateur qui frappe sur le sol avec une pierre. Un peu plus tard le narrateur attend que sa nièce achève de se préparer pour sortir déjeuner en ville avec elle. Le même jeu de tension entre bruit et silence reprend : « En bas, Jeanine ne cessait d'aller et venir et ses hauts talons claquaient sur le bois du parquet comme de légers marteaux, mais elle ne m'appelait pas encore ; elle devait chercher sa poudre, son rouge. Comme je lui étais reconnaissant du répit qu'elle m'accordait sans le savoir ! » *Le Jeu de patience*, p.57.

« On n’entendait rien. Tout semblait se dérouler en silence. [...] j’aperçus une manière de grouillement silencieux de gens qu’on encerclait et fouillait. Une plate lumière de fin de jour éclairait le tableau sans reflets, dénombrements des muets, silencieux massacre des Innocents, où manquaient les piques et les glaives. Un faux Rembrandt... »

Le Jeu de patience, 54-55.

Aucun bruit ne perturbe le silence, aucune oscillation visuelle ou auditive ne crée une tension, la lumière en clair-obscur est elle-même trop faible pour que le contraste soit suffisant : la scène ne peut pas véritablement être saisie par le narrateur et susciter un récit qui va se développer. Le récit devient proprement « irracontable », comme il arrive souvent dans l’œuvre quand la scène semble trop violente. Le narrateur note lui-même qu’il s’agit d’un « faux »... et il s’interroge d’ailleurs sur cette incapacité qu’il a à se souvenir et à décrire :

« Qu’est-ce qui s’était passé ensuite ? Il m’était presque plus facile de me souvenir d’événements et surtout ayant trait à la période de l’occupation. Ce n’était pas la première fois que j’observais une certaine mauvaise volonté de ma mémoire à cet égard et même un certain refus. » *Le Jeu de patience*, 55.

Le Jeu de patience est le roman où Louis Guilloux semble avoir pris conscience que son écriture, par un mouvement réflexif, devient capable de s’engendrer par elle-même. Il découvre que, par habitude de ce qui lui convient, comme par réflexe, son écriture spontanée éprouve ses capacités à s’orienter vers la création de situations narratives favorables à son développement. Ici, par exemple, la réapparition du bruit dans ce tableau silencieux, qui ne réussissait pas à faire apparaître de vrais personnages autres que des silhouettes, va réorienter l’écriture et lui permettre, après quelques lignes où le récit semble bloqué dans sa production, de reprendre :

« Mais oui : c’était bien cela. Je me souvenais à présent très bien. J’avais entendu qu’on jouait au piano une transcription de la Troisième symphonie de Beethoven et ce ne pouvait être qu’Yves. Mais un grand camion bourré de gens qu’on venait d’arrêter et qui se tenaient debout serrés les uns contre les autres avait tout recouvert en passant de son grossier tintamarre. [...] On entendait aussi des coups de sifflet. » *Le Jeu de patience*, p.55.

Le texte se poursuit en un récit précis et détaillé où les personnages sont nettement individualisés et assument une parole qui leur est propre.

Si dans les premiers romans la tension entre le bruit et le silence était nécessairement liée à la création des personnages, avec *Le Jeu de patience* l’auteur franchit une nouvelle étape en imposant davantage la figure du narrateur. Désormais

cette tension est intériorisée au travers des différentes figures du narrateur qui sont autant de personnages dont la particularité est qu'ils servent de support aux différentes virtualités narratives²¹⁶.

Cette possibilité d'écrire, ou bien au contraire, cette impossibilité d'écrire, permet de réintroduire à volonté cette écriture initiale de la tension, de la zébrure auditive, du clair-obscur. En effet les personnages-narrateurs qui prennent le dessus sur tous les autres ont besoin de cette tension car elle leur ouvre l'accès à leur propre mémoire et donc à la possibilité d'écrire sur ce dont ils ont été témoins, même si certaines scènes font l'objet d'évitement de l'écriture. Le combat des narrateurs pour arracher au temps des moments privilégiés se double en fait du combat pour retrouver derrière les bruits et les paroles du présent le silence mythique du passé. La nécessité du contraste s'applique donc également à l'écriture du narrateur qui constitue ainsi, en lui-même, une mise en abyme de la pulsion initiale de l'œuvre.

Cette prise de conscience des possibilités de créer du texte à partir de motifs initiaux fondés sur la tension est très nette dans les premières pages du *Jeu de patience* où le narrateur note ses hésitations sur la manière d'écrire sa « Chronique du Temps passé ». Et pour cela il pousse le jeu jusqu'à écrire la version qu'il aurait pu écrire de ce qu'il nomme « un tableau de notre petite ville, sur la fin d'un jour d'hiver ». Ce texte lui aurait permis de trouver en suivant le fil de la narration initiée par ce tableau une sorte de chemin de la mémoire. On retrouve dans ce passage, porté au plus haut point, tous les éléments nécessaires au déclenchement d'un récit dans l'écriture romanesque de Louis Guilloux : calme apparent, action située de préférence en fin de journée, dans un lieu dominant et retiré, bruits soudains et intermittents, effets de clair-obscur. Ces motifs sont tellement repérables que le narrateur les exprime sous la forme d'une sorte esthétique cinématographique potentielle²¹⁷ :

« On eût deviné aux lumières vacillant au coin des rues des ombres humaines poussées par le vent, et entendu les sifflements d'une tempête. Cela eût

²¹⁶ Ce roman est bien évidemment un roman du roman, tel que le XX^e siècle, à la suite des *Faux-Monnayeurs*, en a tant produit. Le narrateur n'est dans ce type de roman qu'un personnage d'écrivain en train d'écrire le livre que le lecteur lit. Eventuellement il écrit également un journal comme c'était déjà le cas chez Gide, et comme c'est également le cas dans *Le Jeu de patience*.

²¹⁷ L'auteur s'est beaucoup intéressé aux liens entre récit et cinéma. Il a adapté de nombreuses œuvres pour le cinéma ou la télévision, comme par exemple la série de romans les *Thibault* de Roger Martin du Gard, adaptée pour la télévision en 1972.

commencé comme dans un film. Un « pinceau lumineux » se fût un instant attardé sur le clocher de notre vieillesse cathédrale [...]. Ensuite il eût suffi de quelques éclairs, révélant tel aspect pittoresque de nos anciens quartiers [...] pour créer, comme on dit, l'atmosphère. [...] Ensuite, nous serions entrés dans la chapelle où, malgré le tintamarre de la pluie, on eût perçu quelques voix enfantines dominées par la voix grave de M. l'abbé Cloarec. »

Le Jeu de patience, 45.

Le narrateur se défend ensuite d'utiliser cette technique et prétend qu'il préfère entrer directement dans le vif du sujet. Mais de fait, le texte de cette scène « vivante » ne peut se développer qu'après ce prologue, même s'il feint de le repousser, prologue qu'il nomme « tableau », et qui lui est absolument nécessaire. Le lecteur acquiert l'impression d'avoir affaire à un narrateur faussement hésitant mais qui sait parfaitement conduire son récit et surtout le générer à partir de ses propres déclencheurs narratifs. D'ailleurs, il n'y a pas de rupture d'écriture entre le prologue et la scène proprement dite car cette dernière est toute habitée de ce clair-obscur et de ces intermittences sonores qui constituent le leitmotiv de la description dans l'œuvre de Louis Guilloux :

« A grandes enjambées il s'avança vers la porte de la chapelle, ses pas claquant sur les dalles, distincts malgré le bruit de la pluie, et s'enfonçant dans les ténèbres. Tous les enfants muets de terreurs s'étaient retournés sur leur banc pour le suivre des yeux et bientôt, seule demeura visible dans l'ombre la blancheur mouvante de son surplis. [...] Le bouillonnement des eaux dévalant la rue s'entendait comme un grondement d'écluses. L'abbé se pencha, regardant dehors, recula, tira la porte pour la refermer mais elle lui échappa et le vent rabattit d'une grande claquette dont l'écho monta jusqu'en haut des voûtes. Aussitôt un cri épouvanté retentit. » *Le Jeu de patience*, 47.

Voici un exemple caractéristique de ce motif :

« ...Deux papillons de gaz éclairaient les murs roses de la chapelle Saint Laurent ; dans le chœur brûlait la lampe éternelle, et dehors, la pluie tombait... » *Le Jeu de patience*, 45.

Dans le roman, les lignes qui suivent apportent, comme toujours, des notations sur la voix des personnages, alors que l'abbé tente de reprendre la situation en main :

« L'abbé Cloarec avait trouvé une voix qu'on ne lui connaissait pas, on aurait dit celle d'un officier conduisant le feu ! *Le Jeu de patience*, 48.

Le narrateur a pu amorcer son récit et naître à l'écriture. Il le perçoit très nettement :

« En retrouvant l'abbé Cloarec et la Clémence, [...] en écoutant souffler le vent et ruisseler la pluie, dans la nuit, sur la petite ville, je venais de comprendre qu'un interdit était levé et que j'allais pouvoir me remettre en chemin. »
Le Jeu de patience, 52.

C'est le même matériau descriptif que l'on retrouve partout à l'œuvre quand il s'agit d'amorcer un récit. Les mêmes moyens sont concentrés, avec plus ou moins de densité, et l'intensité des sons et des contrastes de couleurs est traduite par une palette de vocabulaire adaptée, mais c'est toujours le même projet d'écriture qui consiste à installer une tension d'où jaillira un cri à partir duquel se construira un personnage doté d'une parole.

Emergence de la parole comme seule instance narrative

Comme nous l'avons vu, les ouvertures de roman sont commandées par la même impulsion : silence, bruits, voix s'installent progressivement dans le texte et font surgir la narration et son cortège de personnages. Les romans²¹⁸ placés sous la dépendance de l'expression de la parole n'échappent pas à la règle, pas plus que ceux où l'écriture s'affirme comme la force principale²¹⁹.

Peu à peu la succession semble dessiner une évolution nettement repérable dans laquelle l'expression de la parole joue un rôle moteur. Les premières œuvres confrontent le silence et la parole et conduisent à un échec de la parole, sans pour autant que le silence débouche sur une promesse de mieux être ou sur une ouverture à un autre univers. Aucune perspective, qu'elle soit thématique (Louis Guilloux n'a pas songé à un récit qui serait une suite possible à *La Maison du peuple*²²⁰) ou narrative ne permet de surmonter l'échec de la parole. Cependant, le thème de l'écriture affleure dans chaque roman et prend littéralement forme dans *Le Sang noir* où Cripure rédige des notes afin de publier sa *Chrestomathie*. Notons cependant que le roman s'achève par le suicide du personnage au moment même où il découvre que ses chiens ont « bouloité » ses notes.

²¹⁸ Il s'agit du *Sang Noir* (roman où s'équilibrent les forces du silence et celles de la parole), du *Pain des rêves*, du *Jeu de patience*. En revanche, *Les Batailles perdues*, roman qui appartient à ce cycle, est le seul roman qui échappe à ce constat.

²¹⁹ *Parpagnacco ou la conjuration*, *La Confrontation*, *Coco perdu*. *Essai de voix*.

²²⁰ Curieusement, comme si une suite à *La Maison du peuple* était impossible, en raison même de l'échec de la parole et de la découverte *in extremis* d'un silence positif, Louis Guilloux a écrit *Angéline* qui évoque une époque antérieure à celle de *La Maison du Peuple*. Le personnage éponyme y est la mère du narrateur du premier roman. Louis Guilloux a donc écrit un roman conacré à son père, et un autre à sa mère.

On ne saurait mieux marquer l'impossibilité de dépasser l'échec de la parole au moyen de l'écrit. A partir du *Jeu de patience* l'écriture en tant que thème apparaît de plus en plus. Les personnages qui prennent des notes, qui rédigent des romans, mémoires, des ouvrages de réflexion et même des autobiographies sont nombreux. *Le Jeu de patience* est un roman qui place l'écriture en son centre comme un filet capable d'enserrer tous les personnages et les paroles dont ils sont porteurs. L'écriture y apparaît comme une alternative possible aux diverses formes d'échec de la parole. Désormais tous les romans inscriront dans leur narration cette dimension du dépassement de la confrontation du silence et de la parole par la possibilité d'écrire.

L'originalité de *La Confrontation* est de réorienter cette recherche en franchissant une étape décisive : désormais l'échec de la parole ne sera plus surmonté par l'écriture en tant que telle, mais par les interrogations auxquelles écrire amène à être confronté. Est-il possible d'écrire en créant un personnage à partir de soi et de son propre passé ?

Malgré cette réorientation notable de l'écriture, le texte de ce roman apporte les éléments récurrents de la création d'une tension fondée sur l'apparition d'un bruit. Nous pouvons en donner un exemple caractéristique :

« A votre coup de sonnette je n'ai pas répondu, mais vous vous êtes aperçu que j'avais laissé la porte entrebâillée, vous l'avez poussée et vous êtes entré. C'est ainsi qu'arrivent les choses. » *La Confrontation*, 13.

Après la surprise du personnage vient le deuxième temps de la réaction : un refus manifesté le plus souvent par des cris ou parfois des injures :

« J'ai bien failli vous envoyer brusquement au diable. Mais vous m'intriguez » *La Confrontation*, 14.

La résultante narrative de cette réaction au contraste est l'apparition de la parole :

« C'est pourquoi je vous ai laissé parler.
Vous avez commencé par me dire qu'il est toujours dommage de brûler, qu'on devrait toujours y regarder à deux fois avant de détruire les pièces qui constituent la source des Mémoires qu'on voudra écrire un jour. »
La Confrontation, 14.

Ainsi, le schéma initial s'enrichit d'un nouveau déclencheur : après le silence, les bruits et les paroles, la réflexion sur la fonction de l'écriture apparaît désormais, représentée ici par le thème des Mémoires. Paradoxalement, c'est au moment où l'œuvre débouche sur cette thématique orientée par une réflexion sur les pouvoirs et les limites de la

création romanesque²²¹ que la représentation de l'écrit disparaît du roman. Il ne subsiste nulle trace de fiction d'écrit dans ce roman : symboliquement les archives sont brûlées. La seule exception est constituée d'un passage qui évoque l'écriture et la mise en scène d'une pièce de théâtre²²² dont l'unique objectif est de célébrer un personnage, qui se révèle être l'interlocuteur. Ainsi la rédaction de *La Confrontation* s'accompagne pour Louis Guilloux d'une réflexion sur un nouveau débouché narratif : comment créer un personnage caractérisé uniquement par sa propre parole, en dehors de tout récit d'actions²²³ ?

Cet effacement de l'écrit et la disparition de l'inscription de l'écrit comme élément de fiction sera totale avec son dernier roman publié à la fin du parcours créatif de l'auteur, une année avant sa mort. La lettre postée par Fafa au début du roman, et dont l'attente durant le week-end crée la tension romanesque jusqu'à la fin du roman, n'arrive jamais. L'écrit ne parvient plus à son destinataire.

Néanmoins, dans *Coco perdu. Essai de voix*, apparaissent les étapes habituelles de la mise en mouvement de l'écriture (silence, bruit intermittent, cris, parole) :

« Donc hier matin toujours à la gare routière, pendant le p'tit coup d'orage qu'on a eu vers midi, juste au moment où Fafa venait de passer sur le quai et où moi je venais d'apercevoir le commandant, voilà qu'on s'est trouvé, on va pas me croire, devant un type enchaîné. » *Coco perdu. Essai de voix*, 8.

Dans ce court roman, tout ce qui faisait la matière même de l'œuvre romanesque est réduit à une sorte d'épuration. Il n'empêche que des notations de bruits venant rompre cette solitude, si bien évoquée par l'expression « le hall était vide à par nous », trouvent une place importante dans les premières pages :

« La flotte tombait toujours et y a eu un coup de tonnerre. La flotte faisait comme un vrai rideau devant la porte et c'était plein de bouillasse dehors. Ça clapotait sur le toit d'autant plus fort que le hall était vide à par nous. Malgré le

²²¹ Michèle Touret a étudié à partir de la Correspondance entre Louis Guilloux et Paulhan le cheminement de la réflexion de l'auteur au sujet de la création romanesque. *Louis Guilloux et Jean Paulhan : un débat esthétique dans Louis Guilloux écrivain*, colloque Rennes, coll. Interférences, PUR, Rennes, 1999. Voir aussi sa communication lors du colloque de Cerisy (octobre 2010), actes à paraître.

²²² Dans *La Confrontation*.

²²³ C'est dans cette période que Louis Guilloux entreprend l'adaptation du *Sang noir* en une pièce de théâtre dont le titre est *Cripure*. Par ailleurs cette problématique de transposition du récit en dialogue ne lui était pas inconnue et l'intéressait particulièrement puisqu'il a adapté de nombreuses œuvres romanesques pour le petit écran.

chahut de la pluie on a entendu le train qui s'en allait emmenant Fafa à Paris, et les cloches de la Cathédrale se sont mises à sonner à toute bringue. »
Coco perdu. Essai de voix, 12.

Silence et paroles semblent désormais se confondre car la parole n'apparaît que dans la pensée silencieuse d'un homme abandonné à lui-même.

La rêverie dans *Labyrinthe* ou le silence en expansion

Labyrinthe, qui ne fut pas publié en un volume du vivant de l'auteur, tente d'installer l'écriture dans le silence le plus complet, malgré des scènes violentes propices à des notations de bruit ou de cris. Le roman s'ouvre sur le récit de l'évasion proprement dite : le lecteur est plongé au cœur d'une bagarre opposant le prisonnier, qui est aussi le narrateur, à son gardien surnommé « Le Phoque ». Si l'apparition du bruit est plus ténue que dans tous les romans précédents, c'est peut-être que, pour sauvegarder la vraisemblance, cette scène d'évasion doit forcément se dérouler en silence. La lutte est sourde et se déroule un soir de Noël. Dès la première page le narrateur décrit ce combat :

« Par bonheur, cette lutte jusqu'à présent s'était poursuivie sans bruits, sans cris, en roulant par terre, nous n'avions heurté, ni une chaise, ni un tabouret, pas bousculé la table, pas renversé la corbeille à papier. Et, quant à donner l'alarme, les moyens que le Phoque en aurait eus n'étaient pas à sa portée. »
Labyrinthe, 9.

Le silence semble avoir gagné du terrain et la tension ne naît que du combat d'ailleurs assez vite remporté par le narrateur. Ce roman se prive donc du moyen habituel de créer des personnages en les faisant naître à la parole par leur réaction à des bruits menaçants. Le narrateur, bien que vainqueur, semble plongé dans un fatalisme qui le prive de force :

« Tout allait finir là. J'aurais dû faire un dernier effort pour me relever, mais j'en étais aussi incapable que le Phoque, sûrement mort. [...] Du reste, c'était manqué, quelqu'un allait arriver, n'importe quel autre gardien : bien étonnant qu'il ne fût encore survenu personne. Autre pensée vague, à peine continuée par l'idée qu'on me mettrait au « mitard » [...] *Labyrinthe, 11.*

Mais le motif habituel de la prise d'élan pour vers la parole apparaît sous la forme du bruit des cloches :

« Quand les cloches se mirent à sonner, je me souvins que c'était Noël et qu'il allait être minuit. » *Labyrinthe, 11.*

Un début de mouvement anime le personnage et la vie commence à l'envahir. Cependant, cette fois, le mouvement de la narration ne l'oriente pas vers la parole, mais vers une rêverie qui le replonge dans un moment heureux de son enfance où il vivait en harmonie avec la nature :

« J'étais couché sur l'herbe courte, presque rase et d'un vert si joyeux, au stade. La fraîcheur de la terre à mes épaules me rappelait les rivières de mon enfance. » *Labyrinthe*, 12.

De cette première rêverie naît une seconde, davantage liée à ses songes de prisonnier :

« J'étais au bord d'un lac, au commencement du jour, dans la lumière du printemps, je contemplais les eaux tranquilles, en respirant un parfum d'aubépine, et voilà que je percevais un clapotis de rame. La barque apparaissait et venait se ranger devant moi. La jeune femme qui se trouvait dans la barque me disait : "Monte nous allons traverser l'eau. " »
Labyrinthe, 13.

Toutefois, on peut repérer, au cœur de ce silence étouffant, un bruit léger qui, cette fois, devient positif grâce à la médiation d'une rêverie, médiation assez fréquente dans l'œuvre de Louis Guilloux, lorsqu'il s'agit d'un prélude à une rencontre féminine. Le texte de cette rêverie inclut toujours des notations concernant les rivières, les sources, la végétation, ainsi que l'idée d'un bercement dû à la navigation, au milieu desquels apparaît un bruit intermittent. Ici, c'est le clapotis des rames, ailleurs le bruit de marteaux ou de pelles, ou de cloches dans la campagne. Cette rêverie laisse le narrateur dans l'impossibilité d'agir et de concrétiser son évasion, jusqu'au moment où il se met à parler sans s'en être rendu compte :

Cette atmosphère silencieuse est exprimée durant tout le roman par l'image dominante d'un paysage enneigé :

« Je découvrais la beauté de ce monde blanc, adolescent, intact, mais il fallait être prudent et en effet calmer les battements de mon cœur pour mieux la découvrir encore et mieux l'aimer une autre fois, pour découvrir un peu plus tard, avec plus d'attention, le printemps fertile et l'été. » *Labyrinthe*, 117.

Le silence qu'évoque ce paysage blanc n'est perturbé que par le faible bruit intermittent du cœur. Cependant les couleurs et la force de la vie reviendront comme une promesse. Ce roman est bien le roman d'une « délivrance », presque d'une convalescence, par rapport au grand silence initial de l'enfermement. Les moyens narratifs semblent se faire plus ténus afin de donner l'idée de cette faiblesse inhérente à la convalescence d'où l'on sort d'un silence subi pour gagner un silence de vie. C'est pourquoi, dans ce

roman très justement intitulé *Labyrinthe*, les premiers pas du narrateur vers le monde, et le retour de l'échange avec autrui, sont différés de quelques pages. La narration ne trouve son véritable déclencheur que lorsque le prisonnier a réussi à franchir l'enceinte de la prison :

« La neige tombait toujours et les cloches s'étaient remises à carillonner. J'entrevois, au loin, des lumières, je percevais de vagues rumeurs. Dans une maison toute proche, des gens se mirent à chanter et je distinguai fort nettement parmi le chœur des voix enfantines. » *Labyrinthe*, 19.

Notons que le passage d'un silence résultant de la situation d'enfermement vers le monde extérieur ne se fait pas par l'apparition de bruits et de paroles car, paradoxalement, ce roman qui raconte une évasion de prison est celui de la découverte de la liberté intérieure, qui demeure dans le silence. *Labyrinthe* se présente comme un hymne au secret, au non-dit, au silence pudique, au silence choisi et maîtrisé. Loin des bruits réels, le narrateur est davantage sensible à un bruit rêvé, qui l'habite, et qui le met en mouvement. L'œuvre de Louis Guilloux semble définitivement avoir basculé vers la recherche d'une intériorité.

La construction du personnage : une écriture du retrait

Nous avons mis en évidence que les romans débutent toujours par une mise en train de l'écriture fondée sur la tension entre silence et bruit créant deux espaces qui s'opposent et se dynamisent. Autour de l'impulsion initiale, s'agglomèrent d'autres éléments stylistiques et narratifs générant un texte qui prendra peu à peu la forme d'une fiction romanesque. Un bruit venu d'ailleurs fait irruption dans un lieu où un personnage le perçoit : le bruit constitue donc le point focal de l'écriture. En effet, Louis Guilloux adopte le plus souvent une narration subjective où le narrateur est acteur ou témoin des scènes rapportées. Lorsque le narrateur ne participe pas à l'action, le récit adopte de très près le point de vue du personnage principal de la scène. Dans cet univers narratif, où la subjectivité des personnages l'emporte sur l'omniscience du narrateur, la nécessité de faire apparaître dans le texte l'écriture d'un bruit entraîne la création d'un personnage capable de percevoir ce bruit perturbateur. Ce personnage devient ainsi non plus simplement un « point de vue narratif » mais aussi un « point de vue auditif » à partir duquel la narration va s'enclencher. Cette perception auditive subjective implique une situation du personnage dans un lieu déterminé, un « ici » narratif menacé par un « ailleurs » suggéré par des bruits. Le contraste entre le silence et le bruit produit donc

la double création d'un personnage et d'un espace, tous deux placés sous le joug de l'expression du silence.

La perception de ce contraste semble réservée aux personnages principaux que la narration suit dans l'intimité de leur vie intérieure, qui autorise une description de leur rapport au monde en termes d'oppression. L'espace dans lequel ils sont contraints de vivre constitue la première menace. En effet, ils évoluent dans un univers étouffant qui, par une sorte d'encerclement, les conduit à un repliement sur eux-mêmes et sur leur famille, et même les forces parfois à une rupture de la communication qui se traduit par un silence stérile. Le texte met ainsi en place de véritables lieux de relégation où la parole est interdite et le silence imposé. Les personnages habités de silence se sentent tous prisonniers là où ils vivent. Leur univers est cloisonné et, pour eux, tenter d'en sortir revient à conquérir la parole. C'est tout le sens de *La Maison du peuple* qui présente, à l'ouverture de l'œuvre, des personnages en proie au silence subi dont ils cherchent à se libérer : faire retentir le bruit d'un marteau de cordonnier est présenté comme une action positive par rapport au silence imposé par la bourgeoisie locale. Et il n'est pas étonnant que ce premier roman porte un nom de lieu : l'espace est le premier terrain d'affrontement entre une parole conquérante et un silence de repli.

Espace et silence dans *La Maison du peuple*

Le début du roman propose une géographie urbaine relativement simple qui oppose des lieux de paroles à des lieux de silence d'où le bruit est banni. C'est pourquoi les personnages perçoivent les espaces dans lesquels ils évoluent en fonction de la possibilité de faire du bruit ou de parler, ou au contraire de celle de devoir se taire. La vieille ville retentit du bruit et de l'activité des artisans : c'est un lieu de vie et de paroles, un lieu vécu comme un espace utile, immédiat et familier. L'école, l'hôpital, la caserne sont autant de lieux publics où le silence est imposé, la parole interdite. La domination de la bourgeoisie et de son silence impose une parole de combat qui ne peut pas prendre la forme du dialogue : on n'y trouve que cris, chants, tumultes, rumeurs et rixes.

Mais le récit apporte d'un bout à l'autre du roman des scènes où le personnage principal avec ses amis ouvriers transgresse ces interdits et refuse le silence :

« Il croisait les bras et ses yeux brillaient du même éclat qu'ils avaient brillé tout à l'heure.

“Et il faudrait ne rien dire ? Non, ils auront beau faire...”

Il allait dire : “Nous recommencerons aussi longtemps qu’il le faudra...”
La Maison du peuple, 115

En revanche, la ville nouvelle est plongée dans le silence, et ses boulevards encerclent la vieille cité ; elle est perçue comme hostile par le personnage principal du roman :

« Ce quartier neuf était comme un quartier étranger dans la ville, du moins pour mon père. [...] Et aussi les boulevards, ouverts à la limite de la campagne, boulevards déserts, où des nobles, des fonctionnaires et de nombreux petits rentiers vivaient en silence dans des maisons bourgeoises solidement bâties en granit. » *La Maison du peuple*, 27-28.

De plus la bourgeoisie voudrait imposer le silence à l’ensemble de la cité :

« La propriétaire interdit à mon père d’exercer son métier de cordonnier dans ces mansardes, à cause des coups de marteau. Il fallut se mettre en quête d’une échoppe. » *La Maison du peuple*, 24.

Dans l’espace public, le silence doit régner, et on ne peut lui opposer que des cris, des chants révolutionnaires, des tumultes et des rixes. La parole ne peut s’y développer :

« Dans la rue, sous le réverbère, la foule bouillonnait. Les pieds clapotaient dans les flaques d’eau. Il y avait des cris, de longs coups de sifflet, qui traversait le chant révolutionnaire. » *La Maison du peuple*, 50.

Même le grand-père, marqué par une vie d’ouvrier au service d’un patron paternaliste, conseille à son fils de se taire :

« Laisse la politique tranquille, disait-il. Ton docteur Rébal te fera du tort. Quand on a trois gosses à élever, il ne faut pas se mettre le monde à dos. »
La Maison du peuple, 25.

La ville constitue donc un espace où le silence est imposé :

« On lui avait laissé entendre qu’il avait “besoin de gagner sa vie” et qu’il devait se taire. Cela le mettait hors de lui. “Je ne suis l’esclave de personne.”
La Maison du peuple, 76.

Voici un autre passage qui souligne que silence et bruit correspondent à un contraste de classe sociale :

« Mais l’hiver, on ne devinait que des ombres à travers les vitres brumeuses de la porte. Parfois, un éclat de voix passait au dehors, brusquement couvert par la charge du marteau, battant le cuir sur la pierre. Le soir, le silence était si grand qu’au premier coup de marteau les gens tressaillaient dans le quartier. Mais dans l’échoppe, la discussion se poursuivait malgré le vacarme, sauf pourtant dans les cas trop graves, où mon père posait son marteau sur son genou et croisait les bras. » *La Maison du peuple*, 34.

Le personnage principal de *La Maison du peuple*, le père du narrateur, ne prend véritablement corps que dans cette volonté farouche d'opposer à l'oppression du silence la possibilité de parler, par tous les moyens. C'est par sa parole militante qu'il tente de sortir de cet espace et de ce silence persécuteur. Il croit en l'idéal d'une autre société qui ne ferait d'une certaine manière que recréer cette atmosphère idéale qui existait autrefois et qu'il s'agit de retrouver, en quelque sorte de commémorer. C'est pourquoi lui et ses camarades tentent d'édifier la Maison du peuple.

Chez un personnage dont la raison d'être est de porter une parole de révolte, cet encerclement de la vieille ville par le silence de la bourgeoisie, ainsi que l'étouffement qu'il entraîne, conduisent nécessairement à une crise. Le personnage connaît alors une crise intérieure parce qu'en espérant l'incertaine réussite du combat idéologique, le héros est en butte à l'hostilité de la bourgeoisie locale qui tente de le réduire au silence car le bruit de son marteau de cordonnier tout autant que sa parole de militant syndical perturbe le silence de la cité :

« Quand la soupe fut prête, mon père vint s'asseoir à la table, mais il ne dit pas un mot. Il avait passé la soirée assis près de la cheminée.

“Mange” dit ma mère.

Il n'en avait pas envie.

“Qu'est-ce que tu veux que je fasse ?

- Attends demain.

- Ce sera bien la même chose.”

Sa voix était pleine de colère. » *La Maison du peuple*, 75.

C'est pourquoi, le texte s'oriente vers la création de scènes où le personnage se retrouve seul face à son propre silence : l'écriture capte le mouvement intérieur d'un retour sur soi-même, toujours synonyme de solitude, de stérilité, et pour finir, de mort réelle ou symbolique. Perçu de l'intérieur du personnage, ce silence oppressant, dont il est la proie, contamine tout l'espace romanesque. Ce malaise que génère le silence, pourrait être surmonté dans la vie intérieure du personnage par des souvenirs d'un temps où la ville semblait davantage laisser vivre. Mais de telles rêveries, associées à des souvenirs d'enfance, ne se développent pas véritablement car ce silence de refus impose de renoncer au mythe d'une période fondatrice idéale où tous vivaient en harmonie, comme le père en avait le sentiment dans sa jeunesse. Comme il ne se posait pas de questions, il percevait la ville comme un lieu idéal où il se sentait bien. Il ressent désormais cette période comme un âge d'or, un temps originel révolu :

« A quoi songeait-il autrefois, quand, l'été, il quittait son travail à six heures du soir, pour courir à la mer se baigner avec André ? [...]

Comme il ne connaissait pas alors d'autre ville que la sienne, il la trouvait à sa mesure. Elle était pour lui pleine de mouvement et de la lumière de ses vingt ans. » *La Maison du peuple*, 30-31.

Toute tentative pour retrouver sa propre liberté intérieure est vouée à l'échec tant que pèse ce silence imposé :

« Il étouffait pourtant dans sa petite ville, mais il ne l'aurait quittée pour rien au monde. L'idée même qu'il pût vivre ailleurs ne lui venait pas à l'esprit. »
La Maison du peuple, 30.

La mère du narrateur est le second personnage principal du roman. Elle aussi fera l'expérience d'un lieu hostile qui la plonge dans le silence. En effet elle est hospitalisée :

« Elle nous conduisit, dans les allées semées de gravier, de longs couloirs, où nos pas retentissaient si fort que nous étions gênés. Il fallut traverser deux salles et la religieuse ouvrit une porte vitrée ; nous nous trouvâmes devant le lit de fer où notre mère était couchée. [...] La salle était petite et blanche et pleine de lumière. « Approchez-vous », dit ma mère d'une voix si faible qu'on l'entendait à peine. » » *La Maison du peuple*, p.101.

Ce sentiment de rupture avec sa propre vie, de silence intérieur, est une conséquence du silence subi. Le sens de sa vie sera justement pour lui de retrouver une possibilité de parole, malgré les obstacles extérieurs et la crise intérieure qu'ils déclenchent. Dès ce premier roman, une restriction de l'espace et une interdiction de parler imposent au personnage un retrait en lui-même. D'autres personnages, faisant la même expérience du silence subi, sont prématurément écartés de la narration : la mort les guette, c'est le cas de la grand-mère²²⁴.

Dans ce roman, l'action est dominée par la quête de la possibilité de s'exprimer. Elle admet cependant quelques pauses durant lesquelles les trajets incessants²²⁵ entre des lieux de paroles sont provisoirement suspendus. Mais il s'agit là, le plus souvent, de situations connotées négativement. S'arrêter, c'est déjà s'arrêter de vivre. Les

²²⁴ Dans l'œuvre le personnage le plus typique de cette impossibilité de surmonter l'oppression du silence qui conduit à une disparition narrative est Loïc, personnage qui apparaît dans *Le Pain des rêves* et dans *Le Jeu de patience*.

²²⁵ Il arrive que mouvements et paroles s'emballent : on a trop couru, on a trop porté de paroles. Les chapitres consacrés à la maladie de la mère peuvent être analysés ainsi. La mère, à la sortie de l'hôpital, est désormais guérie d'une ancienne conception de la parole, trop liée à une perception individualiste. Elle peut donc naître à une nouvelle vie qui harmonise mouvements et paroles, unissant du même coup deux univers : l'univers familial et social. Du même coup, retrouver la capacité à se déplacer, c'est retrouver la capacité à s'exprimer.

mendiants, les malades, les mourants incarnent ce ralentissement. La séquence de la maladie de la mère²²⁶ illustre bien ce rapport entre l'incapacité à se mouvoir dans l'espace et l'incapacité à parler. Bouger, c'est vivre et parler, s'arrêter et se taire, c'est entrer en soi-même ou mourir. Guérir sera, comme le souligne l'expression, « être sur pied ». C'est par la parole que naît la vie, tandis que le silence la réduit en intensifiant les obstacles.

Ainsi une restriction de l'espace conduit à une expérience du silence qui permet d'ouvrir le personnage à une nouvelle dimension. Cet effet d'emprisonnement intensifie la restriction de la parole et crée un mouvement d'intériorisation de l'énonciation. Dès lors, les personnages pourront faire l'objet d'explorations subjectives justifiées par la crise qu'ils rencontrent. Ils s'installent dans un malaise psychologique, caractéristique des personnages du silence, dont les potentialités narratives sont très nombreuses.

Dans tout roman de Louis Guilloux, lorsque en raison d'une entrave cessent les déplacements au sein de l'espace décrit, le personnage principal est conduit à intérioriser sa volonté d'agir. Privé de mouvements, il ne peut parler. Ainsi, pour ce personnage, doté de cette capacité à intérioriser le silence imposé par cette privation d'espace, se taire équivaut à ne plus vivre. Il développe alors des conduites de sauvegarde qui passent toutes par une égale intériorisation de leur parole. C'est dans ces moments là que la narration place le lecteur au cœur des pensées du personnage : le récit le montre en train d'essayer de retrouver un mouvement et un espace. Il lutte contre l'inertie extérieure en maintenant une possibilité de penser, de réfléchir ou tout simplement de visualiser un mouvement. C'est le cas lorsque le père n'a plus de travail. Le texte crée une impression de ralentissement que le père essaye de refuser en repassant mentalement la succession des actions de la journée :

« Il se mit à repasser dans sa tête tout le travail qu'il avait fait dans les premiers jours de la semaine. L'un après l'autre, il nommait ses clients. [...] Il continua de chercher dans sa tête pour qui il avait travaillé les jours derniers. Il arriva bientôt au bout du compte, et c'est alors qu'il se souvint que plusieurs

²²⁶ Emmenée dans la civière des pauvres qu'il faut acheminer péniblement (tirer, pousser, suivre) et qui finira dérisoirement sa course devant une auberge, la mère participera à la marche triomphante du 1^{er} Mai, au lendemain de son retour à la maison, à pied cette fois. Si la narration avait rapidement décrit le spectacle de désolation que donne le logement familial sans la présence et l'activité de la mère, la guérison est présentée comme une reconquête du mouvement et de la parole.

de ses clients, qui lui avaient promis de l'ouvrage, ne lui avaient rien apporté. [...]

Depuis le lundi, il n'était venu personne à la boutique. [...]

Il aurait pu nettoyer ses outils, mettre de l'ordre sur son veilloir, ranger ses formes, il n'en avait pas le courage. Il sentit tout à coup une espèce de courbature dans tout le corps. Et brusquement, il s'habilla, ferma la boutique et sortit. » *La Maison du peuple*, 61-62.

Le retrait de l'activité conduit à un mutisme que chaque personnage tente de repousser par un effort de pensée qui permet d'imaginer le mouvement. C'est ce que fait la mère à la maison, lorsqu'elle garde le narrateur, encore enfant, et qu'elle lui raconte les voyages et déplacements de ses oncles et parents. En effet, penser le mouvement donne l'impression de maintenir la vie de la parole, du moins pendant un certain temps. Cependant cette stratégie trouve rapidement ses limites car, dans des situations exacerbées, l'impossible dialogue peut conduire à la violence. A l'issue d'une longue séquence qui nous montre la dégradation de la situation sociale et familiale en raison du chômage du père, on assiste à une série de scènes où la parole lui est systématiquement refusée. Le père n'a plus que la violence comme langage. Cette séquence narrative est faite de scènes paroxystiques qui mêlent paroles violentes et mouvements brutaux. La séquence de la mort de la grand-mère fournit un bon exemple de ce fonctionnement de l'écriture. C'est en pensée que l'on peut tenter de prolonger un mouvement qui s'arrête. Mais cette stratégie est toujours vouée à l'échec. Cette scène où l'enfant se remémore cette marche séparée de sa grand-mère va être reprise peu après sous une variante : l'enfant a honte de porter la croix qu'il allait chercher à l'église pour placer aux côtés de la défunte. Le silence auquel se trouve confronté le narrateur va le placer momentanément hors jeu : il se couche et pleure de chagrin caché sous ses draps, restreignant son espace au maximum. Quoi qu'il en soit, une oppression verbale ne peut que déclencher un resserrement de l'espace. Seuls des mouvements de soutien et des paroles d'aides peuvent contrecarrer de telles agressions.

Un personnage, dont les mouvements et les paroles cessent de concorder, ne peut plus vivre non plus. La grand-mère pratique, tout au long du roman, la marche infatigable, mais aussi le refus de se plaindre et d'avouer sa véritable situation. C'est un personnage qui se définit par un double refus : celui d'une parole de faible et celui du silence statique de la ville. Elle incarne donc des valeurs fortes de vie, mais fondées sur une résistance personnelle, ni familiale, ni sociale. La grand-mère est totalement

l'emblème d'une catégorie de personnages qui permet le développement d'une écriture du silence.

Dans ce premier roman les personnages principaux en lutte contre un silence oppressif tentent de reconquérir une liberté de parole. Mais leur perception de l'espace qui semble se resserrer autour d'eux intensifie cette oppression : ils ont le sentiment de vivre dans un temps présent dégradé. C'est pourquoi ils vivent dans l'utopie, ce que traduit bien ce projet de construction de Maison du peuple, véritable abbaye de Thélème sociale. Cette perception d'un ailleurs idéal entre en conflit avec ce qu'ils vivent réellement de sorte que naît une autre tension ne faisant que relayer la tension initiale entre bruit et silence.

Dès ce premier roman, le silence joue le rôle de déclencheur d'un malaise intérieur en raison de la tension qu'il engendre entre ce qui est là, « ici et maintenant », et ce qui pourrait être « ailleurs dans un autre temps ». L'espace encercle ces personnages au point de les étouffer si bien que le récit évoque une crise qui les place en position de rupture par rapport à leur idéal. Dans ce premier roman, pour prendre vie, ces personnages ne peuvent donc que manifester une quête d'espace et de mouvement pour échapper à un silence imposé. Le texte construit un espace clivé qui reflète par analogie le contraste entre le silence et le bruit.

Les personnages du refus : silence et espace resserrés

L'écriture de l'espace et du silence a pour corollaire la création de personnages qui, placés au centre de tensions entre ce qu'ils perçoivent et ce qu'ils aimeraient vivre, traversent une crise : ils incarnent le refus et la rupture. L'évocation de ces personnages oscille donc entre malaise et révolte. Paradoxalement, le point le plus extrême de la parole est le mutisme absolu, éventuellement légèrement édulcoré par un langage fondé sur des cris, des vociférations. Ces personnages exacerbés relèvent d'une écriture de la rupture qui caractérise le pôle du silence. Contrairement aux personnages de la parole, ils sont les seuls auxquels l'écriture accorde la profondeur de la vie intérieure et une réelle complexité leur permettant d'échapper au type, voire à la caricature. Ils prennent fortement vie dans l'imaginaire du lecteur²²⁷. Ils se situent naturellement en rupture avec leur environnement qu'il soit narratif ou psychologique. Ce sont, par définition, les

²²⁷ Nul doute que ces personnages, à l'instar de Cripure ou de la tante Momonne, constituent des grandes réussites de l'œuvre de Louis Guilloux.

personnages du « malaise », les personnages en crise, dans les années 30²²⁸. Toujours à l'écart, rejetés, enfermés dans leurs refuges, mais aussi broyés par les menaces sociales, ils n'appartiennent pour ainsi dire que très peu à la réalité commune et tentent de s'évader vers un refuge mythique.

Si la présence récurrente dans les textes du bruit qui heurte le silence a pour fonction précise de déclencher une perception et une réaction du personnage, la description de l'espace est là pour densifier cette agression et permettre une évocation plus marquée du vide intérieur. Ces personnages subissent un espace qui semble se refermer autour d'eux. Dans chaque roman, la succession des scènes qui les confrontent aux autres personnages rythme ce resserrement de l'espace. Mais ils gardent toujours en eux la nostalgie ou l'espoir d'un ailleurs. En somme, la menace s'équilibre grâce à un appel fondé sur l'utopie d'un autre monde, imaginaire et idéal.

Cet espace qui se resserre autour du personnage principal est toujours semblable dans cette œuvre si foisonnante par ailleurs. Le silence qui le pénètre se traduit dans le texte par une recherche d'équivalences lexicales afin d'assurer un minimum de variations stylistiques à cet univers toujours semblable. Les rues sont « vides » ou « désertes ». Le blanc de la neige ou le noir de la nuit s'imposent dans cet univers sans couleur. La ville est perçue comme « un creux » et un « poids », un « sommeil » qui rend inactive toute vie :

« Dans le creux de ville, comme l'air est pesant ! On a beau ouvrir toutes grandes les croisées, Angéline suffoque. De l'autre côté de la rue, sur une pierre chaude, une chienne dort le museau entre les pattes. Silence. [...] Angéline ouvre les yeux. Elle crie : Mais ce n'est rien. Rien que le silence. Et la chienne n'a pas bronché. Angéline écoute : un enfant pleure, une pierre roule. Quelque part un tombereau s'avance. Elle entend sur le pavé les lourds ressauts de la voiture. [...] Les pas du cheval font un clapotis de fer. Et le tombereau passe et s'éloigne. Longtemps elle l'écoute : « Tombereau... Tombe-reau... Tom-bereau... » *Angéline*, 143-144.

Cette rêverie présente toutes les caractéristiques d'une rue perçue à travers le filtre du silence : bruit intermittent et silence pesant, sommeil et même mort de la vie que la

²²⁸ Michel Raimond, dans *Le roman depuis la Révolution*, souligne que « le XIX^e siècle ne s'achève qu'en 1930. On sort du moi pour entrer dans le courant de l'Histoire, dans le courant d'une vie innombrable ballotée par de grandes forces qui passent de beaucoup les limites de l'individu, p.182.

décomposition du mot « tombe-reau » souligne de manière indirecte. Un vocabulaire de la perception de l'espace entre en relation avec des notations de bruit et de silence.

L'espace peut être décrit à partir de trois grandes zones qui les ensèrent en cercles concentriques toujours plus proches et infranchissables. Inlassablement, tout au long de l'œuvre, ce sont toujours les mêmes décors que les personnages perçoivent et tentent d'habiter. La première de ces zones comprend les espaces publics urbains : lycées et écoles, gare, rues et places publiques, hôpital et camps de réfugiés ou de prisonniers, mairie et préfecture. Là, les personnages ne parlent pas vraiment. Les cris, les chants, les insultes sont les seuls langages qu'ils tiennent. Ces espaces sont dégradés car leur fonction en est dévoyée, ce qui les dénature et paralyse parallèlement la parole des personnages principaux en les contraignant au silence. On trouve dans le deuxième cercle des espaces apparemment plus conviviaux où un échange semble possible. Il s'agit des cafés, des restaurants et des pensions, et plus généralement de toutes les salles à manger. Ici le silence se fait moins pesant. Toutefois un café ou un restaurant ne sont pas des lieux de parole aisée :

« Il régnait, dans le café, une étrange atmosphère. Les rares clients assis au fond restaient silencieux. » *Le Sang noir*, 229.

La menace s'éloigne et l'espace semble desserrer son étreinte. Enfin, dans la troisième zone l'espace et le silence se superposent parfaitement, ce qui permet au récit de mieux faire exister ces personnages. Il s'agit d'une zone personnelle et intime définie par les bureaux, les chambres, les cabines et les cachots. Dans ces lieux, le personnage se retrouve face à lui-même, relégué par la société dans son propre silence. Tous ces lieux clos constituent des espaces de déréliction qui impliquent une plongée narrative dans la vie intérieure du personnage. Ils contribuent à isoler les personnages, et à leur faire percevoir un sentiment de retrait, d'abandon et de rupture. Le dernier roman pousse au bout cette logique de la correspondance du vide intérieur et du vide extérieur. Voici quelques exemples de ces lieux, choisis dans *Coco perdu. Essai de voix* où se fait percevoir le malaise intérieur :

« Je me plais pas ici, c'est mort. », 17.

« Manger sur un coin de table dans une maison vide – ça non, plus que non. », 20.

« Et puis je me suis demandé quoi ?

C'était bien vide. J'ai pas voulu monter en haut. Pour quoi faire ? » 35.

« Et ici, c'est trop vide quand même. », 35.

« Qu'est-ce que vous voulez que je fasse, moi ? Qu'est-ce que vous voulez que je dise ? », 37.

La vacuité de l'espace entraîne le personnage vers un vide intime qui constitue l'aboutissement de cette perception d'un silence menaçant. C'est dans ce vide que le personnage principal peut s'ouvrir à sa vraie dimension.

La première partie du *Pain des rêves* consacrée à la figure du grand-père s'achève par le récit de sa mort. Le resserrement de l'espace autour de la famille se fait encore plus oppressant :

« Quand vint le soir, et que nous restâmes seuls, quand nous fûmes tous là autour de lui, mes frères, ma mère et moi, quand notre petit Pelo fut revenu de chez la Pinçon et que ma mère rabattit tout à fait les grands volets noirs si bien qu'il ne resta plus pour nous éclairer que les deux lueurs sinistres des bougies, oh alors ! alors nos mains se joignirent du même coup et nous restâmes là tous ensemble, serrés les uns contre les autres [...] *Le Pain des rêves*, 263.

Ce début de roman rassemble toutes les caractéristiques de cet espace oppressif perçu par le regard rétrospectif du narrateur. La ville entière se resserre autour de lui et de sa famille pour l'emprisonner :

« Il fallait bien vivre quelque part et il était si difficile de trouver une niche ! Elle le savait bien, elle qui avait dû si souvent en changer. Et changer de niche, cela se pouvait encore, mais non de quartier. Nous étions prisonniers dans le nôtre, comme le juif dans son ghetto. » *Le Pain des rêves*, 18.

Un tel espace où les personnages se sentent des étrangers devient hostile :

« A cette manière d'effroi dont j'étais saisi, aussitôt quittée la rue du Tonneau, et les quelques autres qui formaient le fond de notre ghetto, [...] je savais que je venais de franchir la limite qui me séparait de ma terre pour pénétrer en pays ennemi. » *Le Pain des rêves*, 19-20.

Les notions d'enfermement et d'étouffement résument au mieux la perception de l'espace envahi par le silence :

« Au café à matelots, la porte était close. On n'entendait plus guère remuer, dans la cour. Enfermés chez eux, les autres préparaient, comme nous, leur repas. Aucun bruit, sauf de temps en temps, la brusque décharge du marteau de la Pinçon se ruant sur la pierre à battre, emplissant l'espace de son vol de fer. Ou bien vers les six heures, le train de Paris venant d'arriver, la mélodie des crieurs de journaux... » *Le Pain des rêves*, 32.

On perçoit bien dans ce passage comment l'écriture se nourrit d'une tension entre un bruit intermittent et un silence, tension qui évoque dans la conscience du personnage un ailleurs qui, par contraste, fait davantage percevoir l'enfermement. Cependant, par un

retournement lumineux que seule une narration rétrospective peut susciter, dans *Le Pain des rêves*, cet enfermement devient source de bonheur et de paix, dans un silence de venu positif :

« Hormis cela et, parfois, l'ébranlement d'une voiture qui traversait la place aux Ours à grandes sonnailles – les sabots des bêtes faisaient sur le pavé un merveilleux clapotis- tout, donc, était silence. La ville n'était pas encore endormie mais elle s'endormait. Tout cédait à un engourdissement doux, qui ressemblait à de la paix. Nous étions bien, nous étions à l'abri. »
Le Pain des rêves, 32.

Néanmoins, le plus souvent, ce resserrement de l'espace, quand il est vécu dans la solitude, est perçu comme un retrait du monde ; le silence sépare et éloigne de la réalité :

« A la maison les heures passaient, monotones, dans les plaintes de la tante, les colères de l'oncle, et c'était toujours le même silence sur la guerre. On aurait dit que nous vivions bien loin d'elle, étrangers à ses lois. »
Dossier confidentiel, 61.

Dans cet espace beaucoup de personnages se sentent bannis, comme en exil :

« Plus il était tard, plus la nuit était profonde et les quartiers déserts, et plus, semblait-il, le grand-père se trouvait à son aise. On aurait dit que le droit de paraître au soleil était un droit qu'il ne se reconnaissait pas à lui-même, et qu'il ne consentait à se mouvoir et à marcher que la terre qu'à condition de n'être pas vu. » *Le Pain des rêves*, 138.

L'image de l'emprisonnement dans un cachot synthétise ce motif de l'espace rétracté qui, par le silence qu'il impose au personnage principal ou au narrateur, le plonge dans une absence de sentiments humains :

« Depuis cinq ans, je n'avais vu du ciel que ce qu'on en voit d'une cour de prison. Le sentiment de l'étendue, le bonheur de l'espace, l'appel des lointains avaient peu à peu disparu de mon cœur au cours de ma détention, et j'avais fini par ne plus y penser. Je le découvrais à présent en les retrouvant. »
Labyrinthe, 116.

Le malaise lié à l'isolement et à la solitude va jusqu'à contaminer tous les instants de la vie des personnages qui se sentent prisonniers dans leur propre vie. L'œuvre abonde en images du « moi prisonnier », comme par exemple :

« O douleur ! Pourquoi hésiterais-je à le dire, je me tordais les mains au-dessus de la table, devant le vieux Grégoire endormi. Quel silence !

Malgré la grosse respiration de Grégoire, malgré le battement de l'horloge, quel affreux silence ! Il me semblait un instant que je n'étais jamais sorti de prison. » *Labyrinthe*, 156.

« J'allais la tête vide. Je cherchais une issue. De toutes parts, j'étais prisonnier. » *Dossier confidentiel*, 121.

Tous les édifices de la ville deviennent des prisons potentielles, silencieuses et étouffantes :

« Au passage, il jeta un coup d'œil à la Préfecture, monument spirituel en son genre. Quand il lui arrivait d'en franchir les grilles, c'était en frissonnant, comme s'il eût craint de les voir se refermer sur lui comme sur un évadé enfin repris. » *Le Sang noir*, 203.

Cette image du prisonnier se prolonge par celle de l'enfermement dans un cachot qui court tout au long de l'œuvre :

« Moi, je vais vous dire : je me sentais comme enterré au fond d'un cachot. Et j'avais un compagnon de chaîne, remarquez une sorte de nain ... » *Le Sang noir*, 41.

Cet isolement silencieux plonge les personnages dans une solitude quasi-métaphysique :

« Mes trois commensaux réunis dans cette si parfaitement silencieuse, il me sembla, ce soir-là, que je les voyais pour la première fois. J'éprouvai, pendant un instant, la sensation pénible d'un homme qui se sait endormi, qui rêve, et qui lutte contre ses chaînes sans parvenir à les briser. »
Dossier confidentiel, 203.

Et leur vie, privée d'espace et d'échanges humains, devient celle d'un prisonnier :

« [...] aujourd'hui, dans la solitude où elle vivait, ma mère l'accueillait en tout cas avec la reconnaissance du prisonnier à qui l'on vient faire visite quand il ne s'y attendait pas. » *Le Pain des rêves*, 311.

Les personnages confrontés à ce silence hostile et à cet espace étouffant se trouvent en situation de rupture avec leur environnement. Comme ils sont sans possibilité de communiquer avec d'autres personnages, il est naturel que le récit les place dans des situations de solitude où la seule ouverture narrative possible prend la forme de leur vie intérieure. Car telle est la dynamique que l'écriture met en œuvre : créer des personnages dotées d'une vie intérieure qui, de leur côté, puisent leur source dans une rupture de la relation avec les autres éléments narratifs.

Le point ultime de resserrement de l'espace et de l'échec de la communication manifestée par un silence hostile se trouve dans un motif descriptif : celui du bureau de

Cripure, de la chambre de l'étudiant ou même de la cabine du capitaine de bateau. Voici un bel exemple de lieu dévalué, le bureau de Cripure :

« Quel homme étrange ! Et aussi, comme on respirait mal dans cette pièce obscure ! Maïa avait allumé son fourneau qu'on entendait ronfler. Elle avait entrebâillé la porte vitrée pour que la chaleur se répandît. Mais sous l'effet de la chaleur, les odeurs de chiens et de moisissures devinrent intolérables. Si seulement on avait pu ouvrir la fenêtre. » *Le Sang noir*, p.46.

Ces lieux forment une zone où espace et silence ne font plus qu'un, au point que l'enfermement conduit au vide intérieur : aucune narration ne peut plus véritablement se développer. Ces personnages, en proie à ce resserrement narratif, évoluent dans cet espace-refuge, qui lui même se dégrade :

« Ce "bureau" ! On ne lui avait pas menti ! C'était bien une cave, et même une cave humide, à voir sous la tapisserie pendante, le plâtre jaune, grumeleux, les grandes tâches vertes au plafond, la lumière basse. Il était suffoqué par des relents de cuisine mêlés à des odeurs d'encre, de poussière, de vieux livres, et par-dessus tout la puanteur des chiens ». *Le Sang noir*, 30.

Ces espaces restreints sont détournés de leur fonction initiale, ils sont altérés et ne peuvent plus assurer la fonction de protection face à l'agression dont se sentent victimes ces personnages. Et ce dévoiement des lieux va de pair avec la dégradation de l'échange qui en est réduit à une comédie mensongère :

« Etrange de se trouver seul avec cet homme entre ces quatre murs noircis d'humidité, où il faisait de plus en plus sombre depuis que la pluie s'était mise à tomber avec, autour de la maison, un petit bruit rongeur, comme si une armée de rats en avait entrepris le siège. Etrange et oppressant. Il aurait voulu être loin déjà, abandonner là cette conversation si pénible, si menteuse. Comme tout était compliqué, embrouillé, falsifié ! » *Le Sang noir*, 48.

Par extension tous les espaces que parcourent les personnages atteints de cette rupture intérieure sont dégradés et reflètent l'impossibilité de communiquer :

« Ayant refermé derrière lui cette porte avec des précautions et un sourire et un sourire d'évadé, il éprouva un vertige, comme un coup, et portant la main à son front appuya son épaule contre le chambranle, avec un regard d'homme traqué. Il resta ainsi longtemps puis il laissa retomber son bras devant lui, fasciné, comme qui aperçoit des monstres. Rien pourtant que le vide spacieux d'une cage d'escalier, un mur vert et pourri, une lucarne où la pluie battait. Décor familial. Odeurs elles aussi familières de l'encaustique et de la moisissure, silence connu : rien d'anormal. » *Le Sang noir*, 333.

Rien de surprenant en effet dans cette description d'une cage d'escalier vue par Cripure, qui est un personnage en proie à une rupture de la communication avec ses semblables.

Les lieux vides et hostiles, mais cependant resserrés, les bruits intermittents, le silence, les odeurs sont les composantes récurrentes de l'univers de ces personnages dotés de vie intérieure dans l'ensemble de l'œuvre. Quelques lignes plus loin, le récit apporte des notations de bruits caractéristiques de cette entrée dans l'état de rupture de ce type de personnages :

« Le silence soudain fut troublé. Des portes claquèrent, des murmures, des voix lui parvinrent, encore lointains. Il y eut une fuite, un gros vacarme de pieds sur le bois comme un roulement sourd. » *Le Sang noir*, 333.

Ainsi l'espace et le silence convergent vers ce motif du héros se repliant dans sa chambre ou son bureau afin de se remémorer telle scène vécue dans un passé plus ou moins ancien et dont, éventuellement il se fera le narrateur au moyen d'une lettre, d'un journal, d'un mémoire ou d'un roman qu'il envisage d'écrire ou même qu'il écrit en parallèle avec la narration du roman que nous sommes en train de lire. Le bureau du narrateur du *Jeu de patience*, tout comme celui de Cripure, illustre parfaitement à ce motif :

« C'était aussi par une matinée de soleil, et cependant il m'avait semblé que le cabinet de travail n'était que ténèbres, silence, danger. Dans cette lumière d'hôpital, le chaos vieilli entraînait en moi par toutes ses pointes. A peine si je respirais... » *Le Jeu de patience*, 17.

On trouve également cette notation :

« Tout pouvait bien y moisir dans l'abandon et le silence sous cette lumière d'aquarium à travers les vitres bleuies » *Le Jeu de patience*, 17.

Dans l'œuvre de Louis Guilloux, le texte se trame en faisant porter par l'écriture propre à chaque personnage les schèmes qui le dynamisent. Le silence qui constitue un pôle majeur de cette œuvre autorise une grande variété de schèmes que porte un grand nombre de personnages dotés d'une vie intérieure. Celle-ci est créée d'une part par une perception du bruit et du silence et d'autre part par l'appréhension de l'espace comme enfermement. Cette subjectivité du personnage le fait entrer dans un réseau d'échanges et d'interactions avec les autres personnages du roman, au même titre que la parole. Certes, tous les personnages ne relèvent pas de ce pôle de l'imaginaire, mais ceux -ci constituent des supports indispensables au démarrage de toute fiction, à son entretien, à son mouvement.

Si le silence agit comme un déclencheur d'écriture, il implique donc de créer ces personnages fondés sur un malaise existentiel. En effet, lorsque le texte construit un

personnage doté d'une perception du monde orientée par le silence, il lui attribue de fait un système de perceptions qui fera de lui une victime. C'est particulièrement vrai lorsqu'il s'agit de perceptions de l'espace dans lequel ce personnage est menacé par des personnages secondaires qui sont justement, par définition, moins sensibles au silence. Ceux-là appartiennent aux forces de la parole et ils menacent les personnages principaux, riches d'une vie intérieure, mais perméables à leurs attaques verbales. La capacité d'un personnage à percevoir le silence trace comme une frontière entre lui et les autres personnages dont la nocivité contamine tout ce qui conditionne leur vie, notamment leur espace et leur temps. Peu à peu, c'est d'une véritable maladie de l'être dont seront atteints tous ces personnages du silence, car ils sont en proie à ce silence négatif et fondamental que l'œuvre secrète, comme une sorte d'ontologie négative, « un sang noir », qui les définit, les guette, les assaille et même les ronge de l'intérieur.

Le silence organise un ensemble d'images dont le dynamisme oriente les situations narratives et les perceptions des personnages vers une écriture de l'impossible conquête. Toutefois, cette défaite s'associe avec d'autres schèmes relevant de ce pôle de l'écriture marqué par la recherche d'un refuge. Dans ce contexte, les schèmes du silence prennent la forme d'une résistance, d'un refus, d'une dernière chance. Ce jeu dialectique entre la résignation et la révolte, entre un silence subi, sorte d'envers de la conquête, et un silence refusé, étape ultime du refuge, crée les conditions d'apparition d'une écriture de la parole. Ce contraste initial entre silence et bruit n'est donc que l'esquisse d'un passage autrement plus brutal puisqu'il s'agit de changer d'univers et d'écriture : quitter le monde du silence pour celui de la parole. La même tension qui ouvre tout roman, qui habite tout personnage du silence, permet aussi l'apparition de la parole. Du silence au bruit, et du bruit aux mots, une tension dynamique se répète.

Le silence entre à part entière dans le processus créatif car il prédispose tout autant à la rupture et au malaise qu'à l'apparition de paroles qui se révéleront mensongères. Les amorces rendent possible ce passage, ce mouvement, du malaise vers la parole, ou de la parole vers le silence, par rapport auquel tout personnage de l'œuvre de Louis Guilloux se définit. Plus généralement, ce motif fondé sur le contraste introduit le schéma fondateur qui irradie l'ensemble de l'œuvre : se taire, parler et écrire.

Le mode narratif du silence

Un des schèmes les plus actifs du silence est celui de la rupture : rompre c'est briser un élan de conquête, briser l'emprise de la parole, briser ce mouvement qui la transforme en oppression. Ce schème oriente le récit qui renonce à fonder l'enchaînement narratif sur la continuité causale. Cette écriture de la rupture impose une composition romanesque où les scènes se succèdent par juxtaposition elliptique²²⁹. Les personnages présentés de manière discontinue accèdent à une plus grande densité textuelle que s'ils étaient présentés de manière continue. De plus, leur signification découle moins d'une "essentialisation" de leur être que de leur confrontation aux autres personnages. Ainsi dans ce type de construction narrative, la part textuelle de chaque personnage s'intensifie par rapport à une construction fondée sur une linéarité. L'examen de *La Maison du peuple* permettra de mettre au jour l'inscription dans le texte du schéma fondateur « se taire, parler, écrire » où l'on constate que le silence est toujours menacé par la parole.

***La Maison du peuple*, roman archétypal de la rupture**

« Roman à thèse », « roman conventionnel », « roman populiste » : *La Maison du peuple* a souvent été la cible de lectures simplificatrices. James Arnold²³⁰ refuse à *La Maison du peuple* le qualificatif de « roman », lui préférant celui de « nouvelle ». Selon lui, Louis Guilloux aurait adopté, un peu trop facilement, voire naïvement, la cause « socialiste », plus précisément la tendance anarcho-syndicaliste. Il aurait simplifié la réalité et n'aurait retenu de la campagne électorale de 1908 qu'un aspect transformé au profit des socialistes. Dans cette optique *La Maison du peuple* serait un roman à thèse : les socialistes incarneraient la valeur positive dans une société bourgeoise qui les rejeterait. Cette lecture est réductrice car elle ne prend pas en compte la singularité narrative de ce roman. En effet, la « naïveté » reprochée à ce premier roman révèle au contraire l'émergence du schéma fondateur qui sous-tend l'ensemble de l'œuvre de Louis Guilloux.

²²⁹ On peut voir dans cet enchaînement elliptique un avatar de l'hypotaxe où les phrases sont juxtaposées sans coordination ni subordination.

²³⁰ Arnold James « *Les nouvelles (1927 -1934) et Louis Guilloux* », dans Colloque de Cerisy.

Ce premier roman est avant tout le roman archétypal de l'œuvre de Louis Guilloux. En effet, il met en place une confrontation de paroles entre elles, mais aussi entre le silence et la parole. Les scènes dialoguées, omniprésentes, s'enchaînent de manière à opposer des types de parole et des silences, dont les personnages quelque peu schématiques sont porteurs. L'utopie d'une ère nouvelle pour le peuple, en un temps mythique où régnerait un silence de paix universelle, où une parole collective et partagée triompherait sur une parole individuelle et bourgeoise, cette idéalisation romanesque n'est que la face apparente et caricaturale d'un récit orienté en profondeur par la confrontation de la parole et du silence.

Le mode narratif de ce premier ouvrage met en place les prémices de la poétique romanesque de Louis Guilloux. En effet, cette œuvre, dans sa simplicité même, plus apparente que réelle, repose essentiellement sur une composition par fragments qui, soulignons-le d'emblée, ne peut absolument pas être réduite à un simple jeu formel. Au contraire, cette dynamique s'appuie sur les pulsions profondes de l'écrivain²³¹.

Le piège d'une réception thématique

Publié en 1927, *La Maison du peuple* se présente sous la forme d'une chronique. Le narrateur, fils du personnage principal, raconte des épisodes marquants de son enfance, épisodes choisis soit dans la vie familiale soit dans l'activité syndicale et politique de son père. C'est d'ailleurs ce dernier aspect social du roman que les critiques²³² ont mis en évidence ; le plus souvent, on l'a décrit comme la « chronique d'une section socialiste ». Il est vrai que le récit propose des scènes attendues lors du traitement de ce thème qui évoquent l'activité militante quotidienne (adhésions, réunions, propagande, grèves), l'engagement politique (une campagne électorale municipale) et l'engagement syndical. Celui-ci ressort d'autant plus qu'il forme un tout avec le travail pénible et monotone du père, artisan cordonnier. Cette activité quotidienne est évoquée à maintes reprises : l'atelier, les outils, les longues journées de labeur, les conditions matérielles difficiles dans l'exercice du métier (l'éclairage, le froid, le bruit du marteau). Le thème de l'organisation des ouvriers face à une société trop dure s'enracine profondément dans la vie quotidienne des personnages. Un des projets

²³¹ Comme nous l'avons déjà mentionné, nous adhérons aux théories de Gilbert Durand, exposées dans son ouvrage *Structures anthropologiques de l'imaginaire*.

²³² Edouard Prigent, *Louis Guilloux et Jean Louis Jacob, Louis Guilloux, romancier du peuple*.

de ces ouvriers, artisans, petits fonctionnaires est de manifester concrètement la création de la section socialiste par la construction d'une Maison du peuple. L'ensemble des passages consacrés exclusivement à ce thème et le nombre important des dialogues ou des descriptions qui y contribuent font qu'il apparaît comme le thème majeur de ce roman.

Mais on ne saurait passer sous silence un autre aspect du roman : la vie familiale²³³. Le narrateur, dans ce récit rétrospectif à la première personne, rassemble ses souvenirs d'enfance. Alors que le thème social est marqué par la figure du Père, c'est la Mère qui permet de décrire la vie quotidienne dans sa dimension familiale²³⁴. Elle incarne, pour le narrateur, la dimension affective de la vie où toute situation entraîne des réactions émotives. Le personnage de la mère offre un contrepoint utile au personnage du père : elle s'efforce d'assurer la survie de sa famille malgré les difficultés infligées par la misère. Sa vie est un combat pour tenir son foyer avec très peu d'argent. Les enfants se sentent aimés, en particulier le narrateur, seul garçon et petit dernier de la famille. Par ses récits, elle leur apporte aussi, la mémoire familiale : la vie des parents éloignés et disparus. Enfin elle se montre dans ses rapports avec sa mère, la grand-mère du narrateur, la plus humaine possible. Sa propre maladie, la mort de la grand-mère sont des épreuves qui achèvent le portrait de ce personnage qui incarne la dimension familiale et affective de cette chronique.

En interprétant le titre de ce premier roman, les critiques ont peut-être trop placé l'accent sur le terme « peuple », laissant un peu de côté celui de « maison ». En effet, le traitement narratif, en particulier le choix d'un narrateur témoin, un jeune garçon, permet à cette chronique de se développer sur deux plans intimement liés, au point que les dimensions sociales et familiales n'en forment plus qu'une. *La Maison du peuple* est le roman du retentissement de la vie sociale sur la vie familiale. Cependant, la manière de traiter ce thème est moins habituelle qu'il n'y paraît. Le narrateur, placé à l'intersection de deux univers, englobe dans une même vision des éléments de récit social et de chronique familiale, ce qui donne à ce roman une allure singulière fondée sur une tension entre deux univers.

²³³ En fait, Louis Guilloux, à travers ce premier roman, jette les bases d'un cycle romanesque concernant la famille Quéré. (*Angéline, Le Pain des rêves, Le Jeu de patience*)

²³⁴ La parole familiale et ses répercussions sur les rôles au sein de la famille sont étudiées dans la deuxième partie.

Du fragment à la durée

Le traitement narratif du temps vise à transformer des scènes uniques en scènes itératives²³⁵. C'est une des particularités de ce texte que de travestir en durée et en répétition quelques souvenirs épars. Le premier chapitre installe d'emblée cette tonalité particulière qui évolue du passé simple à l'imparfait, du récit sommaire au discours, de la description à l'évocation de scènes de conversations. Le narrateur transforme rapidement le récit d'une scène unique en un texte qui la fait percevoir comme habituelle. Un événement qui n'a eu lieu qu'une fois semble s'être répété plusieurs fois. De la sorte, une conversation unique apparaît comme l'archétype d'une situation habituelle. C'est ainsi que l'ensemble du premier chapitre opère un glissement du descriptif vers une scène unique puis vers une scène répétée. La position de cette scène en fin d'un passage évoquant une durée, la répétition et le rôle des imparfaits, transforment ce dialogue unique écrit au style direct en une scène de conversation quotidienne. Le souvenir unique prend l'aspect de l'habitude familiale et sociale. L'action se déplace du lieu familial (« mes parents vinrent loger dans trois mansardes ») au lieu de travail, donc au lieu social. C'est là que le père soutient les assauts du grand-père au sujet des « idées nouvelles ».

De la description à la scène dialoguée, unique mais présentée comme archétypale, du thème familial aux idées sociales, ce chapitre inaugural met donc en place, de manière particulièrement claire, le projet narratif de ce premier roman : faire entendre les retentissements de la vie sociale sur la vie familiale par un récit rétrospectif qui plonge toute scène unique dans une durée et une répétitivité. Le souvenir singulier acquiert ainsi une épaisseur qui transforme ce récit de souvenirs en une chronique où l'événement familial s'inscrit dans une dimension historique. Dès lors, on pressent que l'originalité de la composition consiste, par le collage de fragments narratifs, à doter de durée ce qui ne fut constitué que d'instant.

²³⁵ Nous empruntons ici la terminologie de Gérard Genette, *Figures III*.

Alternance entre vie sociale et vie familiale

Ce roman propose une alternance de scènes de la vie familiale et de scènes de la vie sociale²³⁶. Ces scènes forment de courts cycles se répartissant sur plusieurs chapitres (de trois à cinq), formant ainsi des séquences. On peut ainsi observer un balancement assez régulier tout au long du roman. Les séquences reposent sur des nombres de chapitres égaux : séquences longues au début (4 et 5 chapitres), brèves à la fin du roman (2 chapitres). Il est évident qu'une telle composition présente un double avantage : d'une part, elle permet d'évoquer les deux univers qui s'offrent à la vision de l'enfant narrateur ; d'autre part, elle favorise précisément la répercussion d'un domaine sur l'autre. L'alternance est régulière et s'accélère de sorte que la répercussion thématique d'une séquence sur l'autre est davantage perceptible. Ce système d'alternance se double d'un système d'amorces, qui sont autant de fragments narratifs qui renvoient à une partie ultérieure du texte²³⁷. Des amorces placées dans une séquence familiale annoncent des scènes du domaine social. Ainsi au chapitre 5, la mère explique à François Quéré, son mari, qu'elle craint des représailles en raison de son engagement politique ; elle redoute en particulier que, faute de travail suffisant, toute la famille ne sombre dans une misère plus grande :

« Qu'est-ce qu'il racontait là ! Avait-on besoin de révolution ! Et la misère qui viendrait. On était bien assez malheureux sans cela. « Et tes trois gosses ? » Mais c'est justement », dit-il. » *La Maison du peuple*, 37.

Plus tard, François Quéré est victime d'un « chômage technique » organisé par la bourgeoisie locale qui, afin de briser son élan syndicaliste, lui refuse le travail en ne lui confiant plus de chaussures à réparer. Une sorte de grève à rebours. Mais la grève des boulangers et la manifestation des ouvriers-artisans sont évoquées dans la séquence suivante, séquence à dominante sociale. Ainsi, les deux domaines, familial et social, sont placés dans une véritable interaction.

Cette alternance thématique se double d'une alternance entre moments positifs et moment négatifs. Les progrès familiaux sont parfois contredits par des revers dans le

²³⁶ Zareth-Motekhassess Mojgan, dans sa thèse *Mauvaise fleur de rhétorique...*, souligne « ainsi, le lecteur est fréquemment confronté à une alternance entre le côté intime de la maison et son aspect social et collectif »

²³⁷ La fonction des ces fragments pourraient presque être considérées comme des « prolepses » définies par Gérard Genette (*Figure III*). Cette problématique des amorces a été particulièrement bien mise en évidence par Michel Maillard dans *Le langage en procès, structures et symboles dans La Chute de Camus*.

domaine social. D'autres fois, en revanche, tout va bien dans les deux domaines (chapitres 18 à 21). Cet équilibre fragile peut vite se renverser. La convergence thématique des deux séries se situe aux chapitres 36 et 37, lorsque, après une longue refondation de la section socialiste, le chantier de la Maison du peuple peut reprendre. Il s'agit ici de la jonction des deux domaines soigneusement alternés. Le père introduit le fils sur le chantier et l'initie ainsi à l'univers des militants syndicaux. Symboliquement le narrateur reçoit un « bon travail ».

La composition d'ensemble du roman est donc fondée sur un régime d'alternance et de complémentarité de séquences qui met en évidence des chapitres clés justifiant le titre. En effet, le chantier de la Maison du peuple concrétise l'apogée et la fusion des deux domaines sociaux et familiaux. Le dernier chapitre brise par l'irruption de la guerre cette convergence thématique positive. Cette chute, véritable malheur de la fin, vient comme en écho répondre à la première ligne du roman « après les malheurs du début ».

Une composition par juxtaposition

Cette composition en alternance (domaine familial, domaine social, moments positif, moments négatifs) n'est possible que parce que l'écriture s'enchaîne par juxtapositions narratives de courts chapitres comportant tous une scène importante, rarement deux, entourée de quelques éléments narratifs préparatoires : sommaire rapide, petite description, esquisse de portraits. De toute évidence, l'organisation générale de chaque chapitre est subordonnée à la mise en place d'une scène principale. Cependant, entre chaque scène se glisse un temps indéterminé qu'aucun sommaire ne vient combler²³⁸. En fait, l'ensemble de la composition repose sur un principe de juxtaposition de scènes fortes²³⁹ : Entre celles-ci, Louis Guilloux procède par ellipses

²³⁸ Seuls les chapitres 14, 18, 22, 23, 31, 35 comportent quelques indications temporelles qui tissent une certaine continuité narrative. Encore que ces signaux temporels soient très faibles et en nombre réduit.

²³⁹ Ayant travaillé sur les archives de l'auteur, Sylvie Golvet, dans *Louis Guilloux, l'ambition d'un romancier...*, a pu mener une étude de génétique textuelle qui confirme le travail de « collage » que Louis Guilloux a opéré à partir de ses premiers brouillons : « Les brouillons du roman dévoilent au contraire plusieurs strates de composition. Le premier chapitre n'a pas tout de suite sa forme définitive, puisque dans la première version, le docteur Rébal n'existe pas et il n'est fait aucune allusion aux activités politiques du père du narrateur. Les notes de travail dans les brouillons des *Carnets*, l'écriture du livre « *en deux fois* » (les 22 premiers chapitres, puis le reste, sur les événements politiques qui l'ont « *fort ennuyé à écrire* »), et les brouillons, avec

temporelles dont l'amplitude est variable et difficilement évaluable en l'absence de marqueurs temporels. Combien d'heures, de jours, de mois entre chaque scène ? L'ensemble baigne dans une durée indéterminée, sans point d'origine précis mais seulement avec un point d'arrêt : l'assassinat de Jaurès et la mobilisation d'août 1914²⁴⁰. Si le récit juxtapose des scènes assemblées en séquences alternées et donne néanmoins cette impression de continuité, c'est que l'écriture soigne les raccords d'une scène à l'autre. Raccords non temporels, mais thématiques. Ainsi de manière insensible, grâce à ce montage, le lecteur acquiert néanmoins une impression de continuité temporelle. Le texte trouve un point d'équilibre entre la fragmentation et la continuité afin de préserver à chaque scène sa force démonstrative tout en maintenant un projet d'ensemble qui autorise alternances, échos et progression. Ainsi, ce récit fondé sur des souvenirs d'enfance insérés dans une chronique sociale réussit absolument à maintenir l'unité d'une perception face à une grande hétérogénéité des scènes raccordées.

Les prémisses de l'art du collage

Le maintien de courts chapitres, qu'il eût été aisé de regrouper en chapitres plus longs, illustre parfaitement le choix de maintenir la scène comme unité de base de la composition. La succession des ellipses et les raccords thématiques permettent cette composition par fragments. En effet, cette atomisation narrative favorise la prolifération du souvenir (en lieux, personnages, situations) et le jeu de reconstruction. Cette écriture, développée et amplifiée, conduira au *Jeu de patience* qui constituera l'aboutissement de cette recherche de la continuité obtenue par la juxtaposition de fragments. Ainsi *La Maison du peuple* relève d'une écriture fondée sur un jeu exploratoire du continu et du discontinu qui court, tout au long de l'œuvre, depuis son premier roman jusqu'à son dernier ouvrage *Coco perdu. Essai de voix*. Le principe essentiel de la poétique narrative de Louis Guilloux est en place : coller des fragments juxtaposés, et souvent raccordés, dans une composition d'ensemble qui trouve dans chaque œuvre sa propre loi.

Roman inaugural et archétypal de la poétique de Louis Guilloux, *la Maison du peuple* se devait de receler la métaphore de ce procès narratif. La description de

collages, coupes, et ajouts, attestent que le livre résulte d'un réel travail, non d'une écriture au fil de la plume, dictée par une inspiration qui submerge l'auteur. », p.80.

²⁴⁰ Nous apprenons également que la mère a connu la guerre de 1870 alors qu'elle était enfant.

l'activité du père, François Quéré, dont les biographes nous disent qu'il est directement inspiré du père de l'écrivain, donne la représentation métaphorique de l'activité de l'écrivain. Tout comme le cordonnier, l'écrivain taille et coud des pièces afin de raccommoder :

« Le veilloir de mon père était bas et carré, encombré d'outils et de petites boîtes rondes en fer, remplies de chevilles et de semences. Sous le veilloir, parmi les retailles que nous gardions pour faire du feu l'hiver, il y avait un baquet de bois plein d'eau où il mettait son cuir à tremper. Le fond de l'échoppe était couvert de chaussures à raccommoder. »

La Maison du peuple, 24.

Des scènes itératives

La narration amène des scènes dialoguées qui constituent l'unité de base de la composition. Leur groupement en séquences assure l'unité et la continuité nécessaires. Toutefois, chacune se détachant sur une durée indéterminée²⁴¹ conserve sa relative autonomie narrative et surtout sa fonction. Une séquence s'étend sur plusieurs chapitres et présente plusieurs segments narratifs. Les scènes dialoguées constituent l'essentiel de la narration au détriment du récit réduit à une simple ossature. Ces scènes suivent néanmoins un ordre chronologique, marqué par des indicateurs temporels (« le lendemain », « vers les cinq heures », « à six heures », « tous les jours », « chaque jour », « nous étions en avril », « ce fut un dimanche »). D'une manière générale, le début de la séquence est nettement repéré comme un moment précis du temps, même si aucune date n'est donnée. Ainsi le roman s'inscrit bien dans un cadre temporel repérable.

Cependant le temps subit une transformation qui efface son ordre chronologique. En début de séquence des repères temporels relatifs mais ponctuels sont donnés, ensuite des marqueurs de durée et de répétitivité apparaissent. Puis, à la fin de séquence, viennent généralement des actions uniques, mais qui restent comme marquées par l'effet de durée des scènes itératives qui les ont précédées. Cet effet d'itération s'enclenche d'ailleurs de manière assez simple : une action unique se répète ensuite plusieurs fois, puis est présentée dans une durée indéterminée. L'écriture évolue vers la construction d'une durée et surtout d'une répétition de scènes tandis que les repères temporels fixes s'effacent. La durée et la répétitivité s'installent donc engendrant toujours davantage de

répétitivité. Le souvenir ponctuel est transformé par le système narratif en une série de souvenirs ; le fait unique est ainsi revécu par le narrateur sous la forme de scènes réitérées. La composition générale du roman obéit au même principe. L'action ancrée dans un point précis du temps passé, mais néanmoins indéterminé, s'installe dans une durée et surtout dans une itération de scènes, pourtant uniques, pour venir se heurter à la fin du roman à un événement repérable : la mobilisation de 1914.

Le schéma fondateur de l'imaginaire *La Maison du peuple*

« Se taire » est un pôle de l'imaginaire de l'auteur exprimé dans l'écriture qui se nourrit de l'affrontement et de la confrontation de la parole et du silence. Le mode narratif qui traduit ce conflit est fondé sur la rupture avec la chronologie et sur l'émergence d'une autre forme de continuité narrative. L'histoire de *La Maison du peuple* ne se fonde pas sur un enchaînement causal simple qui aurait relaté de manière linéaire, à travers la figure du père du narrateur, l'histoire d'une lutte politique locale, avec ses débuts difficiles, ses difficultés, son échec et même un nouveau départ jusqu'au point d'arrêt brutal imposé par la déclaration de guerre.

Si le lecteur peut suivre une chronologie, celle-ci est rompue en permanence par la multiplicité des chapitres, qui par séquences, construisent des jeux de symétries fondées sur des oppositions de types de paroles, parole familiale ou parole sociale, ou de silences, subis ou choisis. Ce cheminement est rendu possible par un agencement à la manière des pièces d'un puzzle. Même s'il est vrai que l'ordre du récit s'impose, chaque fragment possède cependant une relative autonomie. Ce montage, fondé sur la symétrie, rend possibles toutes les oppositions et dédoublements. L'ensemble progresse en passant de points « hauts », constitués de fragments évalués positivement, à des points « bas » dans une recherche constante d'un équilibre qui s'avère toujours précaire. Une sorte d'instabilité narrative s'installe car rien n'est jamais définitif, tout peut basculer dans une autre opposition. Néanmoins les fragments se répondent dans une continuité qui est préservée.

Le texte tel qu'il se construit tente de créer un hors-temps où toute action ponctuelle s'épaissit de la durée et de la répétition. Les événements s'inscrivent dans un temps idéalisé, un temps arrêté, qui traduit à la fois le refus et le refuge qui constituent deux aspects du pôle de l'imaginaire « se taire ». Le rôle du narrateur est fondamental dans l'orientation du texte vers ce mode narratif qui associe étroitement les sauts

temporels et la continuité affective. En effet, le choix d'un narrateur enfant, présenté comme un personnage secondaire, un témoin, fils des deux personnages principaux du roman, est essentiel. En effet, pour ce narrateur qui revit des souvenirs d'enfance, le temps de l'horloge est brisé au profit d'un temps subjectif qui dissout le fil du temps et le restructure en un temps idéalisé et arrêté. Ce narrateur et personnage, à la fois témoin et enfant, se caractérise principalement par son aptitude à « lier » les scènes entre elles. En effet, le regard rétrospectif de l'enfant narrateur, par la subjectivité temporelle qu'il introduit, place chaque fragment dans un contexte où les ruptures chronologiques sont l'occasion de scènes où la narration semble vouloir échapper au temps chronologique et aux menaces qu'il représente. C'est là le ferment de la dynamique du pôle « se taire » : créer des ruptures que des vagues de continuité exacerbent et poussent à se multiplier sans cesse, en fragmentations successives. Outre le traitement du temps nimbé de la durée du souvenir, les schèmes du lien, de répétition, de clôture orientent le jeu des ruptures temporelles vers une composition en ellipses, une composition lente et brisée, comme une sorte de « chronologie en pointillés » qui échappant à la dislocation complète et à la clôture parfaite progresse en une spirale de séquences. Rapprocher et opposer, lier et juxtaposer constituent le rythme principal de ce roman.

Dans le pôle « se taire », cette nécessité de « briser », de « rompre » avec l'adversité par un silence de révolte se compose sans cesse avec son contraire qui est la nécessité de « continuer à parler ». Sur le plan narratif, ces deux lignes de force créent donc une dynamique où se fait jour la double nécessité de rompre mais aussi de se protéger. Ces deux schèmes adjacents trouvent leur équilibre, instable et toujours recomposé, dans le refus de la causalité temporelle et dans le refuge au sein d'une continuité de la vie subjective. Le texte concilie donc une progression par juxtapositions elliptiques de fragments et par l'enchaînement lié à la subjectivité du narrateur qui plonge ces fragments dans une temporalité itérative.

La figure centrale de ce premier roman, celle du père, incarne le thème de la révolte brisée, assez bien définie par des schèmes que nous incluons dans le pôle « se taire ». Dans l'ensemble du roman, c'est le mode narratif de la rupture qui s'impose, même s'il a besoin pour se cela de s'opposer aux schèmes du pôle « parler ». Les passages décrivant le père développent le plus souvent ce motif de la rupture qui se manifeste par le biais de ses paroles ou de ses actions. Il incarne la révolte qui ne peut se faire jour, l'élan qui se brise, et se reconstruit. Anti-héros de la conquête, il est celui de

la reconquête, bruyante ou silencieuse, immédiate ou différée. Le personnage du père cristallise ces forces de la rupture qui engendrent ensuite des modes narratifs, des scènes, des thèmes, voire des images qui tous convergent vers ce pôle « se taire ». Le silence est dans cette œuvre le socle du refus ou de la reconquête.

En revanche la figure de la mère, plus discrète en tant que personnage dans l'ensemble du roman²⁴², mais en fait très présente, relève d'une écriture de la continuité, du lien trouvé entre toutes les contradictions et surtout des solutions apportées face à l'adversité, du refuge nécessaire quand on vit dans un monde du refus. Là aussi cette ligne de force initiale irradie l'ensemble des aspects de la création romanesque. Sur le plan du mode narratif, elle se traduit par la recherche d'un effacement du temps obtenu par l'accès à la vie intérieure des personnages, narrateurs ou personnages principaux. La Mère génère des schèmes de la recherche constante d'unité, de protection et de refuge qui découlent tous du pôle « parler ».

Cet agencement des contraires est un fondement de la poétique de l'ensemble de l'œuvre. Cependant le poids de chaque pôle varie d'une œuvre à l'autre, suivant en cela une courbe nettement repérable. Dans ce premier roman la fragmentation prend nettement le dessus sur la continuité. Dans *Le Pain des rêves*²⁴³, l'écriture avec les mêmes données (un narrateur qui rapporte ses souvenirs d'enfance) s'orientera vers un dosage différent où la continuité l'emportera largement sur les ruptures, même si l'une nécessite l'autre. Avec ce roman, la dominante de l'écriture de cette œuvre devient la nécessité de « parler », d'assurer une continuité avec et malgré la parole. *Le Pain des rêves* apparaît comme le point d'aboutissement d'une première phase de l'œuvre qui voit l'écriture osciller du pôle « se taire » au pôle « parler » en une dialectique permanente. Avec *Le Jeu de patience*, et jusqu'au dernier roman, des forces de l'imaginaire de Louis Guilloux, latentes mais peu exprimées jusque là, tentent d'échapper à ce dualisme en s'ouvrant au troisième pôle « écrire » qui appartient au schéma fondateur.

A l'évidence *La Maison du peuple* a permis à l'auteur de mettre en œuvre une écriture qui s'ouvre un chemin à deux de ses trois composantes essentielles. Ainsi ce

²⁴² On trouve une telle figure surtout dans les premiers romans, *La Maison du Peuple*, *Angéline*, *Le Pain des rêves* et dans une moindre mesure *Dossier confidentiel* et *Hyménée*, mais aussi dans *Le Sang noir* et *Les Batailles perdues*.

²⁴³ Soit 15 ans plus tard, et après cinq romans.

roman a amorcé une création qui ne devait trouver un point final que quinze romans plus tard, après plus de cinquante ans d'écriture et de publication. L'essentiel est déjà là : les deux lignes de force que sont le silence et la parole sous tendues par un schéma fondateur partiellement exprimé, qui nourrissent un texte qui réussit à agglutiner les schèmes qui leur sont propres. Le silence développe une narration de la rupture qui se nourrit d'exclusion et de défaites, tandis que la parole force à la recherche de refuges et d'unité. Mis au jour sur le plan des modes narratifs, ces forces les débordent et réussissent peu à peu à s'enraciner davantage dans une matière romanesque qui va prendre de l'ampleur. Du schématisme ascétique du premier roman, cette écriture tente de passer, en proliférant à partir de ses acquis, à une écriture dense, nourrie de schèmes variées, en apparence contradictoires, mais dont les lignes de force que sont le silence et la parole manifestent la source unique : «se taire, parler, écrire». Ce mouvement de progression de l'écriture, et qui obéit lui-même à l'obsession fondamentale synthétisée par le schéma fondateur ternaire, conduit l'œuvre à se développer dans un premier temps de *La Maison du peuple* au *Pain des rêves* en passant par *Le Sang noir* qui constitue l'apogée de la dialectique des deux premiers pôles, « se taire » et « parler ».

L'expression du silence dans les cinq premiers romans

L'aspect hétérogène de ce début d'œuvre a masqué le fait que les cinq premiers romans publiés s'enchaînent dans une logique de recherche créative. Sylvie Golvet apporte des analyses nouvelles et fondamentales dans ce domaine, en ayant pu explorer, notamment grâce aux archives du fonds Louis Guilloux, le contexte dans lequel Louis Guilloux écrivait, et les difficultés qu'il rencontrait pour développer son œuvre. Ainsi elle a pu mettre en évidence cet aspect si caractéristique de l'œuvre de Louis Guilloux : chaque roman apparaît comme l'exploration d'un nouveau possible, en germe dans le précédent, mais laissé de côté provisoirement.

Les deux premiers romans reposent sur un schéma narratif semblable : un narrateur à la première personne relate des événements qu'il a vécus autrefois et qui l'ont confronté à une hostilité sociale. Sur ces données communes, l'écriture explore successivement le même mode narratif où un personnage narrateur apporte de la continuité dans une narration dominée par la rupture et le refus. La première partie de *Dossier confidentiel* développe le même type d'écriture que *La Maison du peuple*. Un narrateur, adolescent cette fois, témoigne des difficultés d'exister dans un monde où

règne une parole autoritaire et de propagande. De courtes scènes s'enchaînent par jeu de symétrie et d'oppositions. Ici l'écriture, qui emprunte les mêmes chemins que dans le roman précédent, prend plus d'ampleur car elle s'enrichit de nombreux schèmes et images qui viennent s'agglomérer aux lignes de force du silence et de la parole. Les contrastes s'accroissent entre tous les éléments narratifs : structures du discours et du récit, schèmes du silence subi et de la parole imposée, images de la vie familiale et de la vie sociale. Un autre personnage, symétrique du père du premier roman incarne le silence et projette sur l'œuvre le pôle « se taire ». En effet, la figure du Père, porteuse des schèmes du silence est reprise par la figure de cet adolescent, Laurent, révolté mais conduit à la mort. La figure de la Mère s'incarne symboliquement dans un personnage d'adolescente qui, au contraire, finit par accepter le monde de la parole. Le narrateur placé à la confluence de ces deux sphères d'écriture refusant d'accepter la parole mensongère et illusoire permet de développer dans la deuxième partie une tout autre écriture. L'invention de la première partie de ce second roman est d'avoir placé, contrairement à *La Maison du peuple*, la parole dans une perspective négative, ce qui en exacerbe le conflit avec les schèmes du refus et de la révolte brisée.

En effet, dans la deuxième partie de ce roman, le personnage du narrateur devient le personnage principal et acquiert une dimension d'écriture qu'aucun personnage de l'œuvre n'avait montré jusque là²⁴⁴. La dynamique des pôles « se taire » et « parler » génère un texte dense qui se structure autour de la création du personnage du narrateur. Il agglomère autour de lui de nombreux schèmes du refuge et de l'échec qui convergent vers le thème de la folie. Le pôle « se taire » l'emporte et, avec lui, les schèmes d'exclusion, de séparation, de chute. Sa perception du monde semble indiquer peu à peu un enfoncement dans la folie, thème sous-tendu par les schèmes du refus et de l'enfermement. Si les jeux de symétrie et d'oppositions narratives diminuent, c'est que le régime d'écriture « se taire » s'est imposé. Seules quelques irrptions du pôle « parler » sont nécessaires pour relancer la ligne de force du silence qui sature désormais le texte. Le roman semble s'enliser tant sur le plan de l'enchaînement narratif, que sur le plan des thèmes et des images dans le silence stérile de la folie. Les images de la neige envahissante et étouffante se ramifient et succèdent aux images de la première partie qui ont trait à la pluie : le contraste auditif entre le bruit de la pluie et le

²⁴⁴ Ce personnage et, plus généralement, le roman dans son ensemble ont été à maintes reprises rapprochés par les critiques des personnages et des romans de Dostoïevski.

silence étouffant de la maison manifeste cette excitation du silence par le bruit, indice si caractéristique de la mise en mouvement de l'écriture de Louis Guilloux. Mais dans cette deuxième partie, les sollicitations de la parole s'atténuent et ne proposent que le refuge comme manière d'assurer la continuité. Toute la fin du roman est hantée par cette recherche vaine d'un refuge qui permettrait d'abriter la révolte intérieure du narrateur.

Soutenu par ces lignes de forces, elles-mêmes nourries de la dialectique de la parole et du silence, le texte a pu s'enrichir de schèmes et d'images variées qui prolifèrent tout en convergeant vers l'expression d'un silence subi. Du premier roman fondé sur de courts chapitres insérés dans une construction quelque peu schématique, et dont l'écriture est plus que sobre, l'auteur est passé avec le deuxième roman à une écriture riche de schèmes envahissants et d'images variées. Prolongeant cet acquis, l'auteur explore par la suite la possibilité de créer des personnages dotés d'une vie intérieure susceptible de varier et d'enrichir ses propres possibilités d'écriture.

Les trois romans suivants, publiés de 1931 à 1934, se tournent vers une narration à la troisième personne. Cependant, ce narrateur extérieur à l'action accède à la vie intérieure des personnages ce qui permet à l'écriture davantage de variations et d'approfondissements. *Compagnons* reprend l'univers du premier roman, celui des petits artisans. Ce texte, que l'on peut considérer comme une grande nouvelle²⁴⁵ suit le fil chronologique de la maladie et de la mort du personnage principal. De courts tableaux évoquent la dégradation de la santé de Jean Kernevel et, parallèlement, les réactions de ses deux compagnons de travail. En début de roman, le texte installe la continuité, évoquée sous plusieurs aspects, comme celui de l'amitié entre les deux compagnons :

« Ils étaient tous deux du même âge et depuis l'école ils ne s'étaient guère quittés. Ils avaient fait leur apprentissage ensemble, ils étaient partis ensemble sur le tour, ils avaient travaillé ensemble avant la guerre chez les mêmes patrons. La guerre ne les avait séparés que pendant quelques semaines, après la blessure et l'évacuation de Le Brix, mais ils s'étaient bientôt retrouvés côte à côte dans les tranchées. » *Compagnons*, 168.

Mais la continuité s'exprime aussi au travers de la vie malgré la maladie :

²⁴⁵ Nouvelle souvent rapprochée de *La mort d'Ivan Illitch* de Tostoï.

« Malgré sa maladie, Jean Kernevel ne s'était jamais arrêté. Quand il n'avait pas rendez-vous avec des clients ou des fournisseurs, il arrivait au chantier en même temps que les autres, et il repartait en même temps. »
Compagnons, 169.

Le texte prolongeant cette continuité se focalise progressivement sur la vie intérieure du mourant qui se ferme volontairement au monde :

« Il aurait voulu être seul. Ils restèrent longtemps, et c'est à peine s'il desserra les lèvres, fâché contre lui-même de se montrer si maussade. Il se demandait pourquoi il était ainsi tout d'un coup. » *Compagnons*, 202.

L'écriture cherche à capter une vie intérieure du personnage liée au silence. Ce dernier s'éloigne volontairement de l'univers des vivants, univers forcément lié à la parole. Entièrement placée sous le signe de l'incommunicabilité entre l'univers du pôle « parler » et celui du pôle « se taire », cette nouvelle met en place un texte qui évoque des moments de bonheur et de paix intérieure. La nouveauté de ce texte dans la poétique de Louis Guilloux est précisément d'avoir trouvé une possibilité nouvelle d'écriture à partir de la vie intérieure d'un personnage qui porte une ligne de force de l'imaginaire de l'auteur. Jean Kernevel est le premier personnage de cette œuvre qui échappe à un certain schématisme car sa « vie intérieure » autorise les schèmes dont il est porteur.

Le roman suivant, *Hyménée*, tourne le dos à cet univers d'artisans²⁴⁶, sans doute par crainte d'être une nouvelle fois catalogué comme écrivain « populiste »²⁴⁷. Il s'ouvre à une confrontation entre l'univers de petits employés des chemins de fer et celui de « petits bourgeois » instituteurs et prolonge les tentatives de création de personnages dotés de vie intérieure. Celle-ci apparaît de plus en plus comme la condition pour faire vivre les schèmes qui répondent au combat que se livrent le silence subi et la parole désormais toujours présentée comme mensongère. C'est par des schèmes du secret et du non-dit que cette nouvelle quête du malaise intérieur va se traduire :

²⁴⁶ Il est cependant frappant de constater à quel point chaque roman de Louis Guilloux s'inscrit à la fois dans une continuité et une rupture par rapport au précédent. Ainsi le père du personnage principal ouvre-t-il le roman par ces pensées qui rappellent à l'évidence celles de Jean Kernevel : « La mort viendrait, comme pour tout le monde, mais elle était loin encore, et il se fût dit heureux, si sa femme eût été moins souvent malade, moins triste, si Maurice lui eût confié ses pensées. » *Hyménée*, p.11-12.

²⁴⁷ Dans cette période, Louis Guilloux souhaite être publié par Gallimard et faire partie de la famille NRF. L'écriture d'*Hyménée* s'inscrit dans cette perspective.

« Et pourtant, après l’avoir détaillée, quand d’un regard il la “recomposait”, c’était toujours le même sentiment d’un manque, la même recherche obstinée de quelque chose de plus, la même certitude affreuse qu’il ne pouvait l’aimer. »
Hyménée, 133.

Les textes décrivent désormais ce malaise intérieur qui découle du silence et qui relève entièrement du pôle « se taire » :

« Mais il ne pouvait lui dire ces choses, bien que de temps en temps, sur ce chapitre comme sur tout le reste, il approuvât un violent besoin de s’expliquer une fois pour toutes, besoin qu’il refoulait sans cesse, sachant que toute explication était impossible, et que d’ailleurs elle ne mènerait à rien. »
Hyménée, 159.

L’écriture s’est enrichie et, surtout elle est désormais capable de se glisser à l’intérieur des pensées des personnages. « Mais que faire d’une angoisse qui n’avait sa source qu’en lui-même ? » se demande le héros principal, question qui reflète bien l’entrée des forces de l’imaginaire dans la vie intérieure.

L’évolution dans la création des personnages depuis *La Maison du peuple* à *Hyménée* est frappante. Issus d’un certain schématisme narratif qui les réduisait à des paroles et des silences quelque peu stéréotypés, les personnages ont acquis par le jeu de l’écriture une dimension intérieure liée au malaise qui leur permet d’exprimer davantage de schèmes et d’images sous-tendues par les lignes de forces de l’imaginaire de l’auteur. Cependant, malgré cet enrichissement, l’écriture court le risque d’enfermer le personnage dans l’expression univoque d’une valeur, d’une émotion et d’un sentiment. En rester là aurait été pour cette écriture une impasse dans la mesure où elle se trouvait au point où les romanciers naturalistes l’avaient portée. Chaque personnage incarne une valeur que son regard, ses gestes, ses attitudes, ses actions manifestent en permanence dans le texte. Le risque eût été de figer le personnage dans un nombre trop restreint de schèmes et d’images. En effet de même que les pôles ne peuvent s’activer que dans leur confrontation, un personnage ne peut contribuer à l’enrichissement du texte qu’à la condition d’être aussi porteur de valeurs en évolution tout au long du roman.

On trouve dans le roman suivant, *Angélina*, cette tentative toutefois. Il faut attendre *Le Sang noir* paru une année plus tard, et surtout *Le Jeu de patience* pour que cette écriture installe nombre de personnages dans une mouvance intérieure si riche et complexe qu’elle en fait des êtres inachevés et mystérieux que le lecteur a en charge de faire vivre. *Angélina* a essuyé de sévères critiques de la plupart des commentateurs. Non seulement ces derniers n’ont pas manqué de souligner le misérabilisme de ce roman,

mais ils ont aussi, et sans doute à juste titre, montré combien les personnages semblaient factices, en « carton pâtes ». Remarques paradoxales si l'on observe qu'une tentative de l'écriture de ce roman a été de « désenclaver » un personnage du premier roman et de le faire réapparaître dans le cinquième. En effet « Angéline », la petite fille de ce roman, qui lui donne son titre, est présentée comme la grand-mère de *La Maison du peuple*. En créant un lien de parenté, en remontant le temps, ce roman cherche à donner au personnage une occasion d'échapper à une fixité définitive. La grand-mère, farouchement indépendante, porteuse de cette parole de refus de tout compromis social et familial, et qui meurt dans la misère la plus totale, est la même personne qu'Angéline. Par cette tentative d'épaississement du personnage au moyen d'un effet de transtextualité, l'auteur a tenté de faire échapper le personnage à son destin de personnage de roman avec l'espoir de le faire réapparaître dans l'imaginaire du lecteur comme une personne. Cependant l'échec de cette tentative se fait jour dans le fait que, aux yeux des lecteurs, aucun personnage ne s'incarne vraiment et qu'Angéline, personnage éponyme, est reléguée au rang de personnage secondaire. *Le Jeu de patience* reprendra avec succès, à l'intérieur de ce roman d'une ampleur considérable, la possibilité de créer un même personnage en plusieurs fragments, évoquant des périodes différentes de leur vie, afin de lui faire endosser des schèmes variés ou en évolution²⁴⁸.

Briser le cadre du récit strictement temporel et créer des personnages aptes à faire proliférer des schèmes exprimant un rapport au silence et à la parole est la tentation constante de l'auteur qui répartit son effort sur deux plans. Celui de la construction narrative, à partir d'un narrateur de première ou de troisième personne, qui voit triompher la rupture et la fragmentation, même si celles-ci s'imposent sur une construction plus liée. Mais aussi sur un autre plan : celui de la création de personnages qui vont peu à peu s'enrichir. Le cheminement créatif, de roman en roman, a conduit à la découverte de la vie intérieure dans une narration à la troisième personne fondée sur la rupture d'un récit chronologique par une construction en fragments d'où découle une

²⁴⁸ Probablement sous l'influence de *Christophe* de Romain Rolland, ou bien encore de *Colas Breugnot* de Jules Romains, l'écriture dans ce roman s'engendre par un jeu sur les assonances et les allitérations, tentant ainsi d'intégrer dans la forme romanesque des recherches plus proches de la poésie. Recherches de sons et recherches de rythme, toutes deux placées au cœur d'une narration marquée à nouveau par le fragment : l'écriture, à l'évidence, tente d'échapper à la linéarité et à la chronologie du récit vers lesquels les recherches de création de vie intérieure l'avaient fait revenir. Nous étudierons particulièrement ces aspects en partie III.

divagation spatiale qui inscrit les personnages dans un parcours labyrinthique. C'est sur ce schéma narratif que peut se construire *Le Sang noir* qui en constitue l'apogée. Une fois ce sommet dépassé, l'écriture va privilégier la narration à la première personne. Un narrateur qui dit « je » place d'emblée le texte sous le double signe de la continuité subjective et de la parole. Cette force va solliciter l'univers du refus et de la rupture dont on sait qu'il constitue le moteur initial de cette écriture. C'est ainsi que le pôle « se taire », par la ligne de force du silence qu'il met en jeu, en réaction à l'irruption de la parole de compromis et de mensonge, se structure autour de nombreux schèmes de la révolte vaincue, de la défaite et du refuge nécessaire.

Depuis *La Maison du peuple* l'écriture a multiplié les recherches dans une logique d'exploration des possibles tout à fait repérable. L'obsession du silence imposé et de la parole refoulée qui oriente ces recherches se fait jour dans tous les textes où les oppositions et contrastes avivent l'intensité du silence, autour et dans les personnages. Progressivement, ces derniers servent de support à de nombreux schèmes, acquérant peu à peu la richesse et la variété d'êtres réels. Porteurs de silence et de parole, placés progressivement dans une dynamique de réactions aux situations, ils créent progressivement un univers surréel crédible qui exprime en tous ses éléments le désir de parler dans un monde où la parole est dévaluée.

***Le Sang noir*, entre silence et parole**

L'énonciation dans *Le Sang noir*

Dans *Le Sang noir*, comme dans les trois romans précédents, c'est un narrateur extérieur à l'action qui apporte un point de vue très souple sur les personnages. De plus il a souvent recours à des personnages du roman pour relayer son point de vue. Ce narrateur, personnage invisible, mais porteur de schèmes, est également en mesure de pénétrer dans les pensées des personnages principaux pour transmettre au lecteur leurs paroles intérieures. Il le fait cependant avec un grand effacement de sa propre instance, ce qui a pour effet de placer le lecteur en liaison directe avec les paroles telles qu'elles sont censées se formuler dans l'esprit des personnages, sans aucun filtre interprétatif apparent. De plus, ce narrateur à la troisième personne, univoque jusque là, et qui ne marquait pratiquement pas le texte de son empreinte, enrichit son écriture d'une évaluation différentielle en fonction des personnages évoqués. Le narrateur réserve à certains personnages la plongée dans leur vie intérieure, tandis que d'autres tels que

Nabucet ou Babinot sont tenus à distance par la puissance critique de ses interventions, ce qui les transforme quasiment en pantins²⁴⁹ : traitement ironique et point de vue extérieur assortis de commentaires pour certains, traitement bienveillant et plongée dans les paroles intérieures, sans aucune évaluation, pour d'autres. L'évaluation négative est réservée à des personnages qui, insérés dans un système narratif causal, dans un temps chronologique et une durée évaluable, relèvent d'un régime d'écriture orienté par le pôle « parler ».

Le narrateur du *Sang noir* semble habité de deux forces antagonistes qui s'opposent dès les premiers romans de Louis Guilloux : le silence vis à vis de certains personnages, et la parole pour d'autres. Ainsi, selon le point de vue du narrateur et les schèmes et images qu'il projette sur l'écriture d'un personnage, ce dernier peut, à son tour, exprimer tels ou tels schèmes. La recherche de la mobilité subjective des personnages, permettant une plus grande expression des valeurs qui les orientent, trouve dans l'écriture du narrateur sa première application. La réussite de Cripure comme personnage de la contradiction est manifeste. Il est donc nécessaire d'observer le rôle du narrateur dans la composition de tels personnages et plus généralement dans cette écriture du refus et du refuge.

Seul un narrateur, subjectif mais absent, inséré dans une écriture traversée par des forces contradictoire du pôle « se taire » et du pôle « parler », permet de capter les alternances, caractéristiques de Cripure, entre le refus (« se taire ») et la porosité à l'égard du monde (« parler ») ainsi que les plongées dans les rêveries et les souvenirs qui relèvent d'un hors-temps, refuge et refus à la fois. Le narrateur oscille donc entre une description, extérieure et neutre, des comportements de Cripure et une plongée dans ses pensées intérieures, qui prennent la plupart du temps la forme de soliloques, sans aucune explication ni jugement de sa part. C'est principalement à travers les forces du pôle « se taire », c'est-à-dire du refus et de la rupture, que le personnage de Cripure est construit. Le narrateur, par sa présence discrète, place le lecteur dans ses pensées au moment même où elles se transforment en paroles. A quelques exceptions près, il s'interdit d'énoncer des éléments de la vie infra-consciente qui auraient pu exister hors de leur formulation en mots. Les soliloques de Cripure se présentent presque toujours rapportés sous la forme de discours relativement organisés. Cripure étant un professeur

²⁴⁹ Nous étudions dans la seconde partie la création littéraire des personnages Babinot et Nabucet.

de philosophie de métier, le lecteur ne trouve pas improbable que ce personnage en crise analyse et exprime de manière relativement construite ce qu'il ressent ou pense. Le narrateur peut donc saisir ce personnage complexe grâce à la formulation interne de ce qu'il vit.

Le texte élabore justement un personnage en crise, qui vit un moment particulièrement critique puisque le lecteur suit sa dernière journée, juste avant son suicide. Tout au long du roman, le texte décrit de près, d'une manière extrêmement souple, le développement intérieur du malaise qui va croître jusqu'à sa mort, sous la pression des événements. Le narrateur s'efface devant le flot des souvenirs obsessionnels qui hantent le personnage. Cette plongée, sans intermédiaire apparent, dans la vie intérieure, passée et présente, de Cripure le rend particulièrement apte à développer dans son discours intérieur les schèmes du refus, du silence de refuge face à l'agression permanente de la parole extérieure. En revanche, ce narrateur qui reste discret, fait preuve de beaucoup de bienveillance à son égard et délègue à d'autres protagonistes du roman le soin d'exprimer d'autres points de vue critiques nécessaires à la création de ce personnage complexe. Ainsi, dès le début du roman, Etienne Couturier apporte, en des termes que sa jeunesse et son départ à la guerre justifient, la dénonciation féroce de ce professeur qu'il juge lâche et comédien. Tous les points de vue sur Cripure ne sont pas aussi radicaux. Le texte en livre un grand nombre qui échafaudent autour de lui un système énonciatif particulièrement serré. Cependant, le narrateur ne reprend pas à son compte tous ces jugements extérieurs et laisse ainsi au lecteur, en apparence du moins, le soin de se construire sa propre évaluation du personnage.

L'observation détaillée des premières pages du roman montre un changement incessant de position narrative avant que le texte n'adopte enfin un régime d'écriture plus continu. L'écriture oscille en permanence entre la saisie directe des paroles intérieures du personnage, la description extérieure de ses actes par le narrateur ou par un autre personnage et la saisie de la subjectivité d'un autre personnage. Ce qui frappe en ce début de roman est l'extrême souplesse des changements de point de vue, alors que le contexte romanesque n'est pas encore installé. L'écriture organise un passage fluide entre la réalité extérieure et la vie intérieure du personnage principal en ayant recours à toutes les techniques de transcription des paroles extérieures ou intérieures (discours direct entre guillemets, monologue entre guillemets, style indirect libre). Les

monologues rapportés sont habités par deux subjectivités : d'une part celle du personnage qui importe son style et son vocabulaire, ses images et ses schèmes, et d'autre part celle du narrateur que l'on perçoit par différence, comme en surimpression sur le discours des personnages.

Dès ces premières pages, une forte impression d'ambiguïté se dégage entre un narrateur à la fois subjectif et objectif et la subjectivité même du personnage. A cet égard la description de la maison est très révélatrice. Le texte balance, presque d'une phrase à l'autre, d'une énonciation objective apportant des éléments de récits, jamais longs, vers une narration qui s'infiltré dans les paroles intérieures du personnage principal ou encore dans celles d'autres personnages. Le texte livre des nappes de subjectivité immédiate : souvenirs, rêves, paroles à peine formulées, même s'il ne prend jamais la forme d'un monologue intérieur désarticulé. Ce que le narrateur tente de capter quand il pénètre par effacement de sa propre instance dans l'esprit de Cripure, c'est la réaction du personnage à tout ce qui l'environne. Mais ces notations de mouvements émotifs spontanés sont le plus souvent encadrées par la gangue de la pensée abstraite du philosophe. Les citations, les raisonnements, les souvenirs de lectures phagocytent cette parole immédiate. De même, le narrateur interrompt ces plongées en faisant apparaître un bruit, un personnage, une sollicitation extérieure qui en fait sortir le personnage.

Dans ses soliloques, Cripure revient par le souvenir sur des moments passés. Il repense à la visite récente d'un jeune lieutenant, un de ses anciens élèves. En pensées, il revit la scène au point de citer, pour lui-même, entre guillemets, les paroles que lui-même a prononcées : les traces énonciatives se brouillent créant ainsi cet effet d'échange permanent entre la réalité et son écho intérieur. Cripure apparaît dès le début du roman comme un personnage perméable aux autres, à l'impression immédiate. Il revient toujours sur ce qu'il a perçu pour l'analyser et le revivre. Sa pensée, s'appuyant sur des paroles, rebondit et ne peut s'arrêter sur un souvenir ou même sur une certitude présente. Ce mouvement incessant que le lecteur perçoit comme une instabilité du personnage est la conséquence de l'écriture qui multiplie les traces énonciatives (narrateur extérieur, narrateur intérieur, dédoublement de la voie intérieure).

Cripure réagit sans cesse face au monde et de réinterprète sa perception du monde, ce qui l'amène à revivre ses blessures, ses ruptures, ses échecs, plutôt que ses rares bons souvenirs qui lui permettent momentanément d'échapper au temps. Grâce à

son extrême souplesse, l'écriture capte ces ruptures perpétuelles entre présent et passé, ou l'inverse, mais aussi entre réalité et interprétation, entre fusion et rejet. Le personnage se construit entre une description extérieure neutre et une subjectivité intense, le plus souvent dédoublée par le jeu des souvenirs ou par sa faculté à dialoguer avec lui même, à défaut de dialoguer avec les autres. Ce perpétuel dialogue qui s'apparente à une autodestruction permanente se greffe sur une sensibilité d'écorché vif, d'hyper-sensible épuisé. Le texte crée la figure d'un homme sans cesse à la recherche de paix mais qui se traîne d'un endroit à un autre par obligation ou par habitude.

Comme dans *La Maison du peuple* ou dans *Dossier confidentiel*, la trame chronologique semble respectée. Cependant un examen attentif montre, ici comme ailleurs, que la poétique romanesque de Louis Guilloux fait voler en éclat le cadre temporel strict. La force de la dualité fondatrice « se taire » et « parler » implique la rupture tout en conservant une certaine continuité. C'est bien cette nécessité qui explique la subtile composition du *Sang noir*. Si la durée est ramassée, puisque l'action proprement dite se déroule en vingt-quatre heures, l'œuvre donne une impression de profusion d'éléments. Cependant la progression chronologique est respectée, l'enchaînement des actions suit bien le déroulement du temps sans que le lecteur ne ressente d'apparentes distorsions dans son traitement. Dans ce récit, somme toute linéaire, l'impression de richesse provient surtout de l'insertion de petits récits adjacents, comme celui de la vie de Turnier ou celui de la vie de Louise, ainsi que de l'omniprésence de la vie intérieure du personnage qui apporte son lot de souvenirs et de rêveries.

Mais pour être linéaire ce récit²⁵⁰ n'en est pas pour autant continu. La présence effective de Cripure dans la trame narrative organise six séquences. Elles sont nettement délimitées par le moment de la journée (le matin, l'après-midi et le soir et la nuit). Ces trois moments correspondent à trois déambulations du personnage, séparées par un retour à la maison et un repas, tous trois s'achèvent par un voyage en troïka. Chacun de ces moments s'articule en deux temps : le premier propose des scènes où Cripure est en proie à sa vie intérieure ou strictement personnelle, comme par exemple sa liaison avec Maïa, alors que le second montre sa confrontation à la vie sociale (le lycée, la banque, les rues, le duel, etc.). Dans cette composition d'ensemble ternaire, chaque partie

²⁵⁰ Nous présentons en annexe une proposition pour une analyse structurale du récit du *Sang noir*.

correspond à un des trois temps qui président à l'écriture de Cripure et qui correspondent aux trois pôles qui structurent l'œuvre : se laisser pénétrer par le réel (« parler »), rompre avec ce réel (« se taire »), rechercher un hors-temps dans une vie intérieure fusionnelle (prémices du pôle « écrire »).

Cette composition repose fortement sur les contrastes et les oppositions entre les scènes qui sont soulignés par des enchaînements et des analogies de situation. Elle organise en outre un jeu d'échos et de reprises de scènes en une symétrie quasi généralisée. Celle-ci traduit à chaque étape l'évolution de Cripure par rapport à la parole et son impossibilité croissante à communiquer avec les autres, et, pour tout dire, l'enfermement progressif du personnage dans l'écriture propre à l'expression du pôle « se taire ». Ainsi dans cette structure complexe, un chapitre se trouve pris dans un faisceau de correspondances reposant sur des analogies et des oppositions. Chaque passage, outre sa propre puissance narrative, acquiert une profondeur liée au jeu d'échos entre les différents chapitres et s'inscrit dans une progression narrative associée à une régression du personnage principal. C'est à juste titre que l'on qualifie souvent ce roman de tragédie car il en possède la structure serrée où chaque acte, chaque parole s'inscrit dans un mécanisme dramatique qui s'achemine inéluctablement vers la mort dont le thème est omniprésent tout au long du roman.

Une lecture attentive qui s'affranchit de la linéarité du texte découvre donc que ces jeux d'échos relient tout épisode à de nombreux autres, tissant ainsi sur le texte une toile d'analogies et de contrastes dont l'expression du combat entre le silence et la parole est l'ultime manifestation. La composition du roman peut donc être représentée par une sorte de spirale descendante vers un retranchement dans la mort, ultime refuge dans ce combat du silence contre l'invasion de la parole. Les trois déambulations de Cripure en constituent les cercles successifs dont chacun fournit son type de parole privilégié : paroles de conversation, difficiles mais possibles, paroles de provocations et paroles impossible ou parole d'évasions.

Le premier cercle montre un personnage qui effectue un va-et-vient entre sa vie intérieure et son entourage immédiat (parole privée). Ce mouvement est redoublé par une dualité entre vie personnelle et vie publique. Dans cette première partie, même si c'est avec beaucoup de difficultés, Cripure réussit encore à communiquer avec le monde qui l'entoure et accepte de respecter les codes sociaux de la parole, bien que cela lui pèse. Bien sûr, ses cris sont « joués » et il subit plus qu'il ne choisit la comédie privée

ou sociale. Malgré tout, le personnage conserve une certaine souplesse dans son rapport à la parole. Le meilleur moment de parole échangée dont Cripure sort presque heureux est celui de la conversation avec Faurel. En effet, les possibilités d'un échange sont maintenues car Cripure ne fuit pas systématiquement dans l'intériorité ou dans un dédoublement, ni ne dissout son interlocuteur par sa parole intérieure destructrice. Cependant des menaces pèsent déjà sur cette parole encore possible. Le moment de communion avec Faurel, fondé sur l'évocation de moments anciens partagés, vient butter sur le souvenir d'une parole d'opposition. De même la conversation subie de M. Pinche menace de déclencher chez Cripure une sorte de dédoublement où il se mettrait à ressembler à son interlocuteur dont l'épouse peu compréhensive à l'égard de son talent deviendrait Maïa. Déjà, dans cette première partie se fait sentir le goût de la rupture et de la provocation qui naissent chez lui d'un nécessaire refus de l'extérieur pour développer sa parole intérieure.

Le deuxième cercle, à partir de la découverte de la mort de Toinette, montre un personnage qui exacerbe les pôles de la conversation soit par sa fuite vers l'intériorité, notamment par des dédoublements, soit par des agressions envers l'autre dont la « gifle globale » est la manifestation la plus nette. Cette partie est d'ailleurs une lente descente vers cette scène. Il faudrait étudier en détails comment, depuis la lecture de la lettre annonçant la mort de Toinette jusqu'à cette scène de la gare, le roman met en scène l'exacerbation de Cripure qui de refus en colère, d'humiliations en crise d'angoisses, de vociférations en silences de colères, va régler son compte à Nabucet qui incarne au plus haut point tout ce qu'il refuse. Les manifestations de l'incommunicabilité s'accumulent et saturent le texte. Henri Godard a fait remarquer que la violence du roman semble culminer dans la courte scène qui suit la gifle, où l'on voit un soldat du train serrer la main d'un officier resté sur le quai et l'entraîner vers la mort lorsque le train démarre. Par sa situation, cette scène qui redouble la scène du défi à Nabucet, et par sa force symbolique, constitue la manifestation de l'incommunicabilité agressive dans laquelle s'enferme Cripure dans cette deuxième partie.

La troisième partie apporte la rupture définitive de Cripure avec ce monde par le refus de communication et de compromis. Le pôle de l'écriture l'emporte définitivement. Cripure est en proie à un sentiment d'étrangeté et de malaise. Il rompt l'échange aussi bien avec Maïa, qu'avec Moka « l'innocent » ainsi qu'avec Faurel, dont il pense que tous trois l'ont trahi. Parallèlement, il développe des rêves de fuite vers un

ailleurs, un hors-temps mythique, dernier refuge possible. Le Cloporte et la bossue envahissent son univers, de même que la rêverie, parodique ou idéalisée. Dans cette partie la parole prononcée ne trouve plus de place et le roman s'organise autour de longs soliloques dans un nocturne impressionnant.

La création d'un personnage tel que Cripure repose sur la confrontation incessante de sa vie intérieure avec la réalité. Elle implique la variété et la souplesse du mode narratif qui autorise l'expression de la subjectivité lucide en prise avec un monde extérieur de laquelle il s'écarte progressivement. Ce personnage tragique est enserré dans une composition, souple mais dense, qui inscrit chacun de ses actes dans un réseau de correspondances à deux dimensions, privées et publiques, et dans une spirale fatale qui l'achemine vers l'incommunicabilité. La parole joue dans ce dispositif un rôle prépondérant dans sa double dimension intérieure et extérieure. En effet, elle est à la fois l'outil de provocation du réel et la possibilité de création de refuge dans une quête de fusion toujours plus précaire, jusqu'à la mort. Ce système narratif, à la fois souple et riche, apporte une profusion de notations qui insèrent le personnage dans un réseau de signification concernant son impossibilité croissante à communiquer avec les autres. Et si le roman est la description minutieuse d'une crise, c'est celle de la parole, dans un monde où les paroles des Nabucet et Babinot se sont imposées comme référence. Cripure incarne le retrait de la parole commune, privée ou publique, et la recherche d'une possibilité de « dire » autrement, grâce à ce qui aurait dû être son chef d'œuvre, *La Chrestomathie*, une œuvre philosophique à élaborer entre les deux écueils de la parole idéologique et de l'enfermement avec soi-même.

Cripure, un personnage entre silence et parole

L'œuvre de Louis Guilloux accorde constamment la primauté aux personnages qui relèvent du silence par rapport à ceux qui se définissent par la parole. En effet, ces personnages complexes servent de support à l'écriture du contraste qui ouvre l'accès à une vie intérieure riche de possibilités de notations textuelles variées et évolutives. Elle seule, en effet, leur permet de s'ouvrir à cet ailleurs menaçant mais nécessaire à la mise en œuvre de cette écriture du retrait et de la rupture. Chaque roman met en scène un ou deux de ces personnages que l'on peut qualifier de « principaux » ou « moteurs » : dès les premières lignes du roman, le récit les suit, jusque dans l'intimité de leurs perceptions, auditives et visuelles. Seuls les deux grandes sommes romanesques, *Le Jeu*

de patience et *Les Batailles perdues*, dont les récits sont polyphoniques, mettent en scène un plus grand nombre de personnages dotés de cette richesse intérieure.

Si l'écriture s'active par la saisie du contraste, celui-ci se prolonge par la mise en place de schèmes liés au silence négatif. Le malaise est propice au développement d'images et de situations qui expriment une révolte impossible. Mais la force de l'imaginaire qui oriente l'écriture vers le silence et le refus implique également le mouvement et la nécessité de se réfugier, de se replier, de se rétracter. On trouve ainsi dans cette ligne de force de l'imaginaire, sous-tendue par le schéma fondateur de l'œuvre, la rencontre conflictuelle entre deux grands régimes de l'imaginaire que sont le régime de la révolte et celui de l'euphémisme, terme qui traduit une attitude de retrait et d'effacement²⁵¹.

Le personnage de Cripure fait l'objet de nombreuses interprétations tant les lecteurs et les critiques semblent fascinés par ce personnage, au point qu'une lecture critique du *Sang noir* se limite le plus souvent à proposer une explication de ce personnage complexe²⁵². On l'a souvent décrit comme un personnage habité de contradictions. A la fois petit bourgeois et critique farouche du milieu dans lequel il vit, homme du dedans et du dehors, intellectuel et concubin d'une illettrée. Ces contradictions sociales se doublent de contradictions dans le caractère : coléreux et rageur à certains moments, il vit et revit peu après des moments d'émotions lyriques, injurieux et méprisant envers sa compagne, il embrasse sa main à son insu, méprisant les « hommes du troupeau », il rêve d'être comme eux.

Pour expliquer, voire justifier, ses contradictions, les critiques ont souvent recours aux sources qui l'ont inspiré. Louis Guilloux a lui-même accrédité cette piste. En effet il n'a jamais caché que Georges Palante avait servi de modèle. Louis Guilloux et ses camarades furent aussi proches d'un autre philosophe, Lambert, un intellectuel autodidacte qui a représenté pour eux un initiateur, notamment à la pensée de Nietzsche dont on trouve de nombreuses traces dans *Le Sang noir*. Par ailleurs, on n'a pas manqué de souligner la parenté d'atmosphère entre *Le Sang noir* et l'univers romanesque de

²⁵¹ Ce concept renvoie aux théories de Jean Burgos, *Pour une poétique de l'Imaginaire*.

²⁵² Yann Martin a répertorié nombre de critiques négatives lors de la publication du *Sang noir*, et plus généralement il analyse la réception de l'œuvre dans le contexte de l'époque. *La conception de l'histoire et ses incidences narratives dans trois romans de Louis Guilloux...*, p. 73 et suiv.

Dostoïevski²⁵³. Tout comme les héros du romancier russe, Cripure n'agirait pas en fonction de décisions rationnelles mais selon des pulsions imprévisibles.

Mais d'évidence, les références à la réalité qui l'a inspiré ne sauraient rendre compte de la création du personnage de Cripure²⁵⁴. Si la notion de contradiction permet d'en synthétiser la psychologie, elle implique du même coup qu'on le traite comme une personne, alors qu'il n'est qu'un personnage. La puissance d'effet de Cripure est telle que des commentateurs avertis, tout autant que des lecteurs ordinaires et fervents, font souvent le saut de ce personnage de papier, pure création d'un auteur, à une personne, pensée comme réelle, dans laquelle ils relèvent ces contradictions.

Or Cripure, rappelons-le, comme tout personnage de roman, est le fruit de l'imaginaire d'un auteur qui rencontre celui d'un lecteur. Nous devons donc nous interroger sur ce qui fait que Cripure, plus que tout autre dans l'œuvre de Louis Guilloux, plus que Maïa ou que Nabucet, réussit à sortir immédiatement du cadre romanesque qui l'enserme et à prendre pied dans nos vies. En effet, la création du personnage de Cripure réussit le paradoxe suivant : d'une part, il est peu crédible car extraordinairement contradictoire et donc peu réaliste, et d'autre part, tout lecteur lui accorde immédiatement assez de crédit pour lui attribuer la vie d'une personne. Cripure est donc bien cette création romanesque insaisissable, et dont la force de l'illusion est puissante. Malgré l'extraordinaire richesse des éléments et notations qui constituent ce personnage, nous pensons qu'une ligne de force unique nourrit son écriture et lui donne cette capacité à créer de l'illusion romanesque.

Notre hypothèse est que cette ligne de force réside justement dans la contradiction entre l'obligation de se taire et la nécessité de parler. Cripure constitue le point d'aboutissement de ce processus créateur de l'œuvre qui s'est mis en place dès *La Maison du peuple* et s'est développé jusqu'au *Sang noir*. En effet, sa création est la résultante de plusieurs personnages élaborés autour de la contradiction entre le silence et la parole dans un univers structuré par des schèmes du refus et de la rupture. Le roman

²⁵³ On trouve dans le roman une référence explicite à Dostoïevski. Cyril Piroux, lors du dernier colloque de Cerisy, a étudié cette source d'inspiration du *Sang noir*. (Octobre 2010) Actes du colloque à paraître.

²⁵⁴ C'est là prendre l'effet pour la cause. Tout au plus peut on dire d'où proviennent les matériaux qui en ont permis la création. Il faudra ensuite expliquer comment et pourquoi ces matériaux ont été assemblés.

met constamment en évidence la nécessité de se protéger de la parole mensongère en la combattant, et l'impossibilité de se réfugier véritablement dans le silence.

Véritable oxymoron romanesque, Cripure est pour nous un personnage fondé sur l'assemblage de contradictions apparentes, assemblage qui constitue véritablement le levier de l'illusion romanesque. Et plus que tout autre, Cripure est un personnage de paroles. Ce professeur de philosophie qui prend pension au bordel pendant les épreuves du baccalauréat est un homme de tous les langages, qui, paradoxalement, est souvent en difficulté de paroles avec les autres, et se réfugie dans des cris rageurs, des silences ou des paroles intérieures. Cripure est le type même du personnage, caractéristique de l'œuvre, dans lequel le rapport à la parole et au silence n'est en réalité que le vecteur des deux grandes lignes de force de cet imaginaire car il est le point de concentration extrême de cet imaginaire du silence nécessitant une parole contradictoire. Il est l'homme de la bigarrure. Celui d'une parole impossible mais nécessaire, et d'un silence nécessaire, mais impossible.

Un personnage bigarré

Etant le point de mire du roman, il n'est pas étonnant que Cripure soit désigné de manière variée. Dans le roman, les personnages qui l'interpellent ne semblent pas se référer au même personnage. Cependant l'ensemble de ces désignations forme une désignation globale contradictoire : Cripure est à la fois aimé et détesté. Il est perçu aussi bien comme un animal que comme un intellectuel, il porte un sobriquet de potache et un nom qui l'inscrit d'emblée dans un univers de légende.

Socialement et professionnellement, il s'appelle M. Merlin ce qui lui vaut de la part de Faurel des salutations à « Madame Merlin ». Au lycée, lorsqu'il fait irruption dans sa classe, M. Bourcier lui dit :

« Cette phrase, mille fois entendue, fit comprendre aux potaches que la harangue était finie. *Ite missa est*. Le Censeur se tourna vers Cripure qui baissait la tête.

Serrez-leur la vis, Monsieur Merlin. » *Le Sang noir*, 201.

Dès la première page du roman, Cripure revendique de s'appeler M. Merlin :

« Salauds de potaches! Ils avaient encore trouvé le moyen de se foutre de lui. L'un d'eux, en travers d'une page, avait tracé à grandes lettres : Cripure! « Je m'appelle Merlin! » Combien de fois ne s'était-il pas écrié : « je m'appelle Merlin! » en frappant de grands coups de poing sur la chaire. Oui. Et puis après ? Ça les faisait plutôt rigoler. Ils n'en mettaient que plus d'acharnement à

lui crier dans le dos - « Crip... Crip... Cripure », à écrire au tableau son surnom. Sale racaille! Et ça durait depuis tant d'années ! » *Le Sang noir*, 9.

La revendication rageuse de la première page ne constitue donc qu'une scène de la comédie sociale que Cripure se joue à lui même et à Maïa. Car le professeur de philosophie accepte son sobriquet. Il se désigne d'ailleurs lui même comme Cripure :

« -Bah! Maïa, laisse, va... Laisse tomber. Pauvre Cripure, gémit-il, avec un geste lent du bras, et il haussa les épaules, ferma à demi les yeux. »
Le Sang noir, 57.

En classe, lorsqu'un potache insolent s'amuse de son sobriquet, il ne « tique » pas sur celui-ci mais sur le contenu de la remarque. Ce qui montre bien que le mot de Cripure lui est devenu familier. Au quotidien, d'autres personnages l'appellent chacun selon son point de vue : « mon pt'chat » pour Maïa, « mon bon maître » pour Moka, « mon cher » pour Faurel, par exemple.

Plus que la diversité des dénominations et des points de vue sur Cripure, c'est la contradiction de ces désignations qu'il faut souligner. Dès la première page, ce personnage ne peut pas être saisi dans une dimension univoque. Il est pour chacun de ses protagonistes un personnage différent. De son côté, le narrateur a fait le choix de le désigner par Cripure, ce qui constitue son véritable nom dans la fiction. Tout le monde le désigne d'ailleurs ainsi, sauf dans la parole prononcée en public. Autrement dit « M. Merlin » n'est plus qu'une façade, une étiquette vide. Le véritable nom du personnage est bien Cripure.

Dans l'univers du lycée, chacun porte un surnom. Néanmoins Cripure est le seul qui possède un nom recomposé. On sait que Palante, féru de Schopenhauer, était surnommé Schopen. Cette indication nous met sur la voie du procédé de construction du nom. Le nom dérive du philosophe le plus familier du professeur de philosophie : Kant et *La Critique de la raison pure* pour Cripure. Mais le traitement linguistique est plus complexe que pour Palante. L'auteur ne manque pas d'ailleurs d'ouvrir des pistes d'analyse sur le rapport du nom aux valeurs que le personnage va incarner en plaçant dans le voisinage syntaxique du mot Cripure les mots « pur » ou « cri ». La création de ce nom provient donc d'une double manipulation du langage : une élision de « tic de la raison » et une composition de « cri » et « pur » qui constitue une association sémantique de deux monosyllabes aux connotations riches. Le mot lui même entre dans un autre jeu d'assemblage avec la contrepèterie sur les noms de Bouvard et Pécuchet.

La réduction mécanique et réductrice qui a présidé à la construction du sobriquet, débouche paradoxalement sur un enrichissement de son sens.

Ce que nous retenons du mot Cripure est qu'il est fondé sur un assemblage d'éléments dont les valeurs sont contradictoires et qui le situent d'emblée dans une perspective romanesque décalée par rapport aux autres. Ce sobriquet n'est pas commun, il est suggestif et ambivalent. Ce nom trouve son sens dans le jeu des deux valeurs suggérées, le cri et le pur, jeu sans aucun doute ironique et révélateur d'un échec de la communication. Ce personnage ne sera pas capable de paroles pures.

Homme de paroles et de raisonnements, le professeur de philosophie est aussi un homme de livres. Mais c'est aussi un personnage assemblé de toutes pièces, un homme de montage. Cripure note sur des supports divers ses paroles intérieures, ses pensées profondes et fugitives. Cet ouvrage, à l'image de leur auteur, ne possède pas de dénomination bien déterminée :

« Il y avait des jours comme aujourd'hui où il perdait jusqu'au goût de la vengeance. Les notes éparses dans ses livres, matériaux qui devaient servir au grand ouvrage de sa vie : *la Chrestomathie du Désespoir* - tel était le titre pédantesque qu'il comptait lui donner, à moins qu'il ne l'appelât : *La Mistoufle*, ou encore : *La Mort aux Rats* - il cessait d'y penser. Tout cela était d'un autre, un étranger, et l'ambition de se justifier par un livre : absurde. « Et cependant tout de même, si j'avais assez de talent! Encore une question. Mais pourquoi n'en aurais-je pas? Le talent, c'est le courage, ce qu'il en faut pour se tuer. A ce compte-là, je l'écrirais, ma *Chrestomathie, mon Apocalypse*, enfin, mon *Cochon malade...* » *Le Sang noir*, 25.

La Chrestomathie, œuvre en préparation que les petits chiens vont « boulotter », le définit totalement en ce qu'elle reflète son mode de fonctionnement.

A l'image du roman, ce nom de Cripure, fait d'assemblage et de montage de petites pièces, diverses mais aussi contradictoires, est obtenu par un jeu de construction mécanique réducteur, il débouche sur un composé au sens instable. *La Chrestomathie*, son œuvre en élaboration, tout comme son nom, est constituée de fragments provocateurs, peu autonomes. Comme son nom le suggère, Cripure est un personnage fait d'éléments assemblés qui tire sa richesse des contradictions entre ses actes et ses paroles, entre ses paroles et ses silences. En effet, il se déploie à partir d'un principe qui oriente constamment cette écriture liée à un imaginaire du silence : le refus et la rupture avec un monde hostile, dominé par les paroles, un monde qui produit du sens et de l'échange, avec soi-même ou les autres, afin de survivre aux autres, et surtout au temps.

Le corps et la parole

L'ouverture du roman ne manque pas de surprendre. Le narrateur a choisi de plonger le lecteur au cœur de la vie intérieure du personnage, dans une situation mal déterminée. Les actes sont brutaux, le lieu déroutant. Ce chapitre suit le fil des pensées ou rêveries de Cripure qui écarte avec soin les contacts en parole avec son entourage. Cette attitude ne l'empêche pas toutefois, en une contradiction totale, qu'il souligne lui-même, d'imposer un coût brutal à sa compagne qu'il traite en prostituée²⁵⁵. Or ce premier chapitre, à l'exception de la dernière phrase prononcée par Maïa, ne laisse pas du tout apparaître le handicap physique de Cripure. Le personnage semble d'abord un être à la recherche d'une paix physique et intérieure qu'il défend contre l'éveil du monde. L'anormalité de Cripure semble liée à son rapport conflictuel avec ses proches et à son refus de communiquer plutôt qu'à sa difformité physique. Tel qu'il apparaît en début de roman, Cripure tente à plusieurs reprises de se soustraire aux autres. Pour lui, la paix ne peut être obtenue qu'à ce prix : le premier chapitre le montre au cœur de cette activité de défense de son territoire et de sa solitude. L'autre est toujours une menace. La vie quotidienne, incarnée par Maïa, ne lui apporte le plus souvent que des soucis : il faut s'habiller, se rendre à ses obligations professionnelles. Les "potaches" eux-mêmes constituent une menace plus forte encore. Les rues, les voitures, les mouvements de foule sont des dangers auxquels il échappe de justesse, en cette dernière journée de vie. Plus tard, nous comprenons que c'est l'ensemble de la réalité qui constitue une agression pour Cripure. Seule la nuit et les rêveries lui apportent des moments de paix.

Constamment menacé, Cripure est un corps qui ne trouve refuge que dans son bureau, véritable métaphore de son univers intérieur. La cuisine, seule autre pièce de la maison, constitue une menace, par l'activité de la vie quotidienne qui s'y déroule, ainsi que par les échanges qui en découlent. A l'évidence, les schèmes du silence jouent à plein : rétraction de l'espace et recherche de refuge, menaces aux frontières du territoire et contre-attaques latentes.

Les premières lignes du roman montrent un personnage dont la nuit a ôté la lourdeur de sa corporalité. Ce n'est que plus tard que le lecteur découvrira qu'elle est si oppressante. Pour l'heure, son corps, comme entre parenthèses, laisse filtrer des

²⁵⁵ Cette scène associe intimement le réveil du corps à celui de la parole. Elle passe successivement par les états suivants : paroles sous forme de pensées intérieures, cris joués, injures, paroles adressées à soi-même et enfin dialogue avec Maïa.

informations extérieures. Ce qu'il ressent, c'est l'altérité de Maïa. « La goton » pénètre dans son bureau, fait du bruit, s'agite. Le texte de ce premier chapitre souligne sans cesse par des notations diverses le fossé entre Cripure et Maïa. Ce sont deux corps qui s'affrontent. Cripure, couché, subit l'agitation de Maïa qu'il perçoit comme une source de bruit et de perturbation. Au silence méditatif du dormeur, Maïa puis Amédée apportent les bruits « positifs » du réveil de la maison. Les bruits de pas heurtent Cripure, les sabots, les va-et-vient, le remue-ménage de ces corps, debouts et actifs, gênent ce dormeur éveillé resté couché. En état d'apesanteur provisoire, état qu'il retrouvera définitivement à la fin du roman, et occasionnellement dans la troïka du père Yves, le corps de Cripure est momentanément soulagé de son poids et de ses handicaps. Mais toute irruption de la parole, réelle ou en souvenir, constitue une menace que Cripure s'efforce de repousser. A l'agression de Maïa, il répond par une agression sexuelle, amplifiée par une agression verbale. A l'agression par le bruit d'Amédée, il répond ensuite par une feinte de sommeil. Au souvenir du bruit du cloporte, il oppose un fantasme d'assassinat. Au souvenir lointain de Toinette, il oppose le rejet de la souillon et de son fils. Ainsi les premières pages présentent un Cripure qui défend sa paix intérieure par des moyens agressifs où les cris, les injures, la parole jouent un rôle prépondérant. Cripure est un combattant sur la défensive qui érige des barrières, construit des frontières imaginaires, et établit des ruptures et des seuils.

Le corps, pour une fois délesté de sa souffrance, repousse les menaces physiques extérieures par une série d'agressions réelles ou imaginaires. Toute irruption dans sa chambre - bureau se traduit par une réaction inverse. Tout bruit, par l'instauration d'un silence. Toute parole, par des injures. Ce corps allégé ne trouve que des réponses violentes pour protéger ce moment de repos exceptionnel qui le ramène à une corporalité primaire, animale et instinctive, (la peau de bique, les caresses des petits chiens). Soulagé de son enveloppe corporelle, Cripure rejette les gestes, les mouvements, les bruits du monde que produisent Maïa et Amédée. Les intrusions intérieures faites de souvenirs anciens ou récents sont également chassées par des pensées opposées et destructrices. Tout est menace pour ce corps qui n'aspire qu'au repos : lumière, musique lointaine de la clique militaire, bruits de pas, souvenirs anciens, conversation récente avec Etienne Couturier. Cette pression de la réalité sur le corps de Cripure prend la forme de l'obligation de reconnaissance de l'altérité, du Cloporte ou de Maïa. Ces irruptions de l'autre l'atteignent car elles l'obligent à remettre

ped dans le monde réel où il doit subir son handicap et sa déchéance physique d'une part, mais aussi son incapacité et sa dépendance d'autre part. Cependant, le premier mot prononcé après le « cri joué », et après le monologue intérieur, est « personne ! ».

Cripure s'efforce de s'isoler et de se mettre à distance. Malheureusement le corps de Cripure fait preuve de porosité, en particulier lorsque la position couchée favorise l'irruption du monde dans sa conscience ou son infra-conscience. Extrêmement sensible aux sollicitations extérieures, il emmagasine des bruits, des lumières, des odeurs. Le monde pénètre très facilement en lui, ce qui heurte sa sensibilité extrême. On peut d'ailleurs penser que la peau de bique constitue une enveloppe protectrice naturelle nécessaire à ce corps hypersensible aux sollicitations de ses sens. Mais le bruit et la parole des autres pénètrent Cripure où qu'il se trouve, c'est une constante du personnage. Ce phénomène de porosité perçu dans sa vie intime se manifeste aussi dans sa vie sociale. Par exemple, lorsque Cripure entend les paroles propagandistes du prétendu cours de Babinot à travers la cloison de la salle de cours. Après la mauvaise plaisanterie d'un potache, Cripure s'en prend à l'ensemble des élèves de la classe qu'il réprimande d'un discours méprisant. Métaphoriquement, Cripure se laisse pénétrer par la réalité qui l'environne et même par les discours qu'il déteste le plus. Ce qui évidemment entraîne de fortes réactions.

On peut observer nettement ce phénomène de porosité dans le premier chapitre, si déroutant, mais aussi si fondateur pour ce roman. Ce personnage, que le lecteur ne connaît pas encore, est dérangé, agressé par des perceptions extérieures. En terme de psychologie, il s'agit d'un malade qui ne peut plus équilibrer la vie intérieure et la vie extérieure, ni nouer avec ses proches une communication verbale satisfaisante. Dès lors, ce rejet devient une condition nécessaire à cette plongée en soi même. Mais ce corps au repos, dont la pensée rejette le monde, est aussi un corps menaçant et en expansion. Cripure va se jeter sur Maïa par pure pulsion. Il semble que l'intrusion de sa compagne dans son univers, ce viol symbolique, et le fait qu'elle fouille, qu'elle cherche une aiguille et une boule bleue, déclenche par réaction et par association fantasmatique un viol inversé. Cette scène initiale, si surprenante, place d'emblée le personnage dans un rapport difficile au monde, en raison d'un système de perception hypersensible. Cripure est aussi un personnage dont le corps évolue vers la bestialité. Il peut être violent et perd le sens de la relation humaine. Son corps oscille entre réception et expansion, entre

repos et agitation. Son attitude évolue entre mépris pour les hommes et affection pour ses chiens, entre possession mâle et régression infantile.

Ainsi, il fait preuve d'une hyper sensibilité à l'agitation et au mouvement de ses proches. Il enregistre systématiquement les va-et-vient de Maïa et d'Amédée et plus généralement, il perçoit l'agitation de la vie quotidienne comme une intrusion. Il rejette ces bruits comme autant d'obstacles à son maintien dans un état de pensée intérieure, délivré du poids de son corps, bref à sa plongée en lui même. Dans ce premier chapitre, Cripure, couché, perçoit le monde et le rejette. Sans barrière, il est envahi par le monde. D'où ses réactions brutales et agressives. Cette porosité est le signe de l'absence chez lui de régulation entre le monde extérieur et le monde intérieur. Lieu de passage incessant entre les informations du monde et sa vie intérieure, il élabore tant bien que mal des réponses le plus souvent inadaptées à la situation. C'est à partir de cette difficulté que Cripure développe une parole intérieure extrêmement riche : il ressasse des souvenirs où il revit des moments privilégiés de sa vie passée.

Cette vie intérieure s'appuie aussi sur sa capacité à créer des doubles imaginaires : l'autre Cripure aperçu dans le miroir, ce double qui parle avec lui dans la troïka et aussi le Cloporte. Afin d'échapper à la vie quotidienne, Cripure est capable, lorsque le monde ne le pénètre pas trop, de s'évader de la réalité présente. C'est le propre des personnages du silence d'accéder à une vie intérieure née du malaise existentiel dans lequel ils sont plongés.

Une parole de défense, de rejet et de décalage

Cripure se protège. Il se défend d'abord de toute irruption de son entourage dans son univers personnel. Il veille à ce que personne ne puisse lui parler, s'il n'a pas accepté le dialogue au préalable. Il tient donc Maïa et Amédée à distance afin de n'avoir pas à échanger réellement avec eux. Le rapprochement sexuel se double d'injures et de mépris. Amédée ne rencontre qu'un père endormi ou étrangement peu loquace. Ce rejet de ses proches se traduit par le rejet des bruits de pas. Ce corps s'enivre de sa résistance aux pressions du monde qui lui permettent d'échapper à sa souffrance. D'ailleurs, une métaphore filée le décrit tout au long du roman comme un ours, la peau de bique signifiant ce passage à une animalité incapable de communication :

« Assis sous la fenêtre, il était énorme dans sa peau de bique, un ours. Ses mains pointues étaient posées sur ses genoux. » *Le Sang noir*, 197.

Tout au long du roman, le récit propose des esquisses de scènes de rapprochement de l'autre, suivies de brusques rejets. Le moment du réveil, empli de calme et de repos, est rompu par des menaces du monde extérieur, menaces réelles ou revécues par les souvenirs. On peut parler d'une véritable ligne de composition qui fait alterner l'intrusion et l'agression, les mots affectueux et les injures, la parole et le silence, les souvenirs nostalgiques et les souvenirs pénibles. Dans cette écriture du silence, tout se passe comme si la paix intérieure, le repos du personnage, ne pouvaient surgir qu'après une menace écartée par des agressions physiques, des cris ou des paroles. Le rejet de la situation constituerait donc la condition de commémoration d'un passé idéalisé ou d'un accord avec un moment de fusion dans un présent où la vie corporelle serait maintenue en apesanteur.

Ce personnage repose sur l'impossible échange avec les êtres. Chez Cripure, la notion d'échange humain a disparu : l'amour physique devient bestial, l'amour paternel débouche sur le mépris de son fils et de sa propre attitude, son grand amour a conduit à une jalousie excessive et à une fuite vers les bordels parisiens, le goût pour les idées et la vie intellectuelle n'aboutit qu'à une rébellion contre la Sorbonne, l'aide spontanée de passants à la suite d'une chute s'achève dans les pires injures. On n'en finirait pas d'énumérer les passages où Cripure adopte une réaction déroutante. De même qu'il ne peut accepter la tendresse rustre de Maïa (*Le Sang noir*, 475), il ne sait donner que de l'argent à son fils qui repart au front (*Le Sang noir*, 282). Parmi les contradictions si manifestes du personnage, celle de l'attraction et de la répulsion de l'autre, doublée dans le même temps d'un immense besoin de rejet et de mépris, paraissent fondamentales. Dès l'ouverture du roman, on passe progressivement du silence à la parole intérieure, du cri joué aux injures, pour assister finalement à une ébauche de dialogue. Ainsi Cripure n'a de rapport aux autres que par le conflit physique et verbal obtenu par une pratique agressive de la parole qui lui permet, par réaction, de creuser un espace intérieur d'apaisement fondé sur le souvenir de moments passés heureux ou sur le maintien d'un état d'équilibre provisoire proche de l'ataraxie.

Ainsi le récit place d'emblée le personnage de Cripure en situation d'exprimer des schèmes de rejet et de rupture à travers ses attitudes, ses silences, sa relation aux autres et au monde. Dès lors que ces schèmes de l'écriture du personnage sont repérés, on ne peut que constater qu'en découle « son parcours narratif » constitué de l'ensemble des scènes où il intervient. La « gifle globale » appliquée à Nabucet n'est que la

conséquence d'une progression inéluctable vers ce rejet général. L'insupportable beau parleur en est le détonateur. Le récit met en place ce cheminement vers l'ultime étape avant la mort, qui constitue la possibilité de paix intérieure retrouvée. Nous pouvons donc voir en Cripure la création la plus aboutie de ce pôle de l'imaginaire de l'auteur, pôle orienté par le silence. Ce personnage de la contradiction, dont le malaise existentiel permet un accès à la vie intérieure, est en effet très propice à l'expression simultanée des schèmes du refus et du refuge.

Un espace menaçant

Les déplacements de Cripure dans la ville autorisent pleinement l'expression de ces schèmes du rejet et du refuge, car l'espace devient comme la métaphore du malaise du personnage. Les habitants de cette petite ville le perçoivent comme une silhouette monstrueuse familière. Ses bras et ses jambes sont trop longs. Ses mains et ses pieds trop grands. La manifestation la plus évidente de ce handicap est la marche toujours lente et laborieuse. Cripure est un homme entravé dont les errances dans la ville relèvent du supplice :

« Un homme à part, il l'était en effet par sa difformité si voyante, caricaturale, par son langage pédantesque, argotique de vieux potache, par l'habitude qu'il prenait en vieillissant de se parler à soi-même quand il était seul, par sa démarche extraordinaire, impossible à imiter. Le plus comique, c'est qu'avec sa Maïa, il faisait du vélo. » *Le Sang noir*, p.37.

Cette difformité, associée à une disproportion générale du corps et à une tenue extravagante, en font un personnage atypique. Le lecteur est naturellement conduit à adopter ce point de vue.

Cripure se traîne partout où il va. Son enveloppe pesante souffre de ne pas avancer et surtout d'avancer moins vite que tous les autres, ce qui lui fait prendre conscience, une fois de plus de son handicap. Un passage du roman rapproche les pieds de Cripure de ceux d'un géant exhibé dans un cirque, (*Le Sang noir*, p.299-300). Les déplacements solitaires sont pénibles. Mais la comparaison avec d'autres passants démontre davantage son handicap car il est encore plus en difficulté lorsqu'il marche au côté de quelqu'un. Cette situation se produit deux fois dans le roman : Cripure accompagne à la gare Amédée, puis le proviseur. A chaque fois, il ne peut pas suivre son interlocuteur ni engager une conversation avec lui. Cette situation le place dans une attitude physique humiliante :

« Cripure se traînait aux côtés d'Amédée; il se reprochait de n'avoir pas convoqué le père Yves pour cette cérémonie de départ. Il n'y avait même pas pensé. Il est vrai qu'à ce moment-là, avec ses dix verres d'Anjou dans le nez... Mais il y avait de quoi s'en mordre les doigts. Outre qu'il était fatigué par ses allées et venues de la matinée, cette présence d'Amédée à son côté, quel supplice! Ils ne trouvaient pas un mot à se dire, et c'était si lent, cette avance vers la gare, Amédée ralentissait son pas, mais gauchement, et Cripure brûlait d'envie de lui dire : pars, file, cours. [...] Ils ne dirent plus rien, et continuèrent d'avancer en peinant. Que c'était long ! Qu'il y en avait, des rues et des rues! » *Le Sang noir*, 279-280-281.

Et pourtant, nouvelle contradiction, cet homme handicapé ne cesse de se déplacer. Sa journée est faite d'allers-retours entre sa maison, le lycée, le centre ville, le café et la gare. Cripure est un monstre en expansion qui va chercher dans cette exhibition de son corps une capacité de mépris nécessaire à la création de son espace intérieur.

Le plus souvent, la marche n'est évidemment que la traduction physique de cette impossibilité de Cripure à communiquer avec les autres. Ainsi la réduction de sa capacité à investir l'espace va de pair avec le retrait de la vie sociale. Peu à peu Cripure se perçoit comme un prisonnier dans la ville :

« Tout en longeant les murs grisâtres des rues, si semblables à des murs de prison (c'en était), il regrettait une fois de plus que la troïka ne se trouvât pas dans les parages. Il fallait marcher. » *Le Sang noir* 381

« Ah! là! là! Que ne pouvait-il filer! Rompre sa chaîne! Mais depuis longtemps il n'était plus, comme les autres, qu'un homme des fonds, garrotté. Peu probable qu'il ait jamais l'audace d'un acte de délivrance. Ici, rien ne poussait au joyeux courage libérateur : tout poussait à un courage désespéré, où la mort coïncidait avec la levée d'écrou. » *Le Sang noir*, 139-140.

Cette présentation de Cripure comme prisonnier est constante. On ne peut s'empêcher de la rapprocher du roman *Labyrinthe* qui débute par une évasion et une description de la prison :

« Au passage, il jeta un coup d'œil à la Préfecture, monument spirituel en son genre. Quand il lui arrivait d'en franchir les grilles, c'était en frissonnant, comme s'il eût craint de les voir se refermer sur lui comme sur un évadé enfin repris.
“Fuyons!...” » *Le Sang noir*, 203.

Ce refus des rues se traduit, en une sorte de métonymie subjective, par un rejet des maisons, de leurs habitants et même de la ville entière. Le lecteur ne découvre que progressivement l'ampleur du fossé qui s'est creusé entre lui et les habitants de la ville et qui va croître au fil du roman jusqu'à la rupture. Ce mépris global des habitants

envers Cripure s'inscrit en cohérence avec les qualifications attribuées au personnage. Il prépare le retournement paradoxal qu'apportera le dernier chapitre, lorsque Cripure et la ville communieront en un long cortège funèbre. Dans cet imaginaire du silence, l'ultime oppression débouche sur la création d'une scène exceptionnelle, comme située hors du temps, qui traduit l'apparition de la paix et de la réconciliation. Le triomphe final de ce corps agonisant, porté dans les rues et suivi par l'ensemble des habitants de la ville, exprime cette paix retrouvée. Ainsi ce corps déchu doit mourir pour se délivrer de lui-même.

Cripure apparaît comme un personnage qui oscille en permanence entre un espace intérieur, paisible et clos, et un espace ouvert et menaçant. On retrouve, en microcosme, dans sa maison, cette oscillation entre le bureau, point central où l'être peut se rassembler et tenter d'aspirer au repos, et la cuisine, la porte d'entrée ou encore la fenêtre du bureau qui sont des lieux de confrontation aux autres. Ainsi chaque sphère implique à son tour un type de communication : porosité personnelle avec Maïa et Amédée, incommunicabilité sociale avec le milieu du lycée, rejet et haine de la société. Ces pôles constituent les forces antagonistes du personnage dans lequel la nécessité de se taire exacerbe la provocation de la parole.

Si les lieux constituent le décor au sein duquel s'affrontent ces deux forces, le corps manifeste ce combat. Il crée la distance entre les paroles des autres et la vie intérieure silencieuse du personnage. Le texte apporte de nombreuses notations au sujet des différentes positions du corps « lourd et balourd » de Cripure²⁵⁶. Chaque position implique une sphère de relation aux autres : relation sociale fondée sur la raison en position assise, apparence monstrueuse et décalée aux yeux de toute la ville en position debout, plongée intérieure en position couchée.

Assis à son bureau, dans la cuisine ou au café Machin, à la bibliothèque, pendant la cérémonie, dans le débarras avec Moka : Cripure cherche toujours à s'asseoir. Cette position est associée à la réflexion sur la vie sociale qui l'entoure : lorsqu'il est assis, Cripure analyse. C'est la partie intellectuelle du personnage qui se fait jour : citations, références, notes pour *la Chrestomathie*. Mais, à son tour, cette réflexion oscille sans cesse entre l'intériorité de l'exploration de son moi par le rappel des souvenirs ou le

²⁵⁶ Cette expression est de Cripure ; il l'applique aux allemands, lorsqu'il se glisse maladroitement dans la conversation menée par Babinot.

dialogue avec ses doubles imaginaires d'une part, et d'autre part avec l'analyse critique du monde extérieur. Le spectacle extérieur pénètre Cripure et sert de combustible à une pensée réflexive toujours en fonctionnement ou à un imaginaire qui recompose sans cesse le réel et ses souvenirs. C'est dans cette position que Cripure participe aux rares conversations dont il est à peu près capable. Avec Etienne Couturier par exemple, il doit se résoudre à participer à un échange qui a bien du mal à s'organiser et dont il ressort peu glorieux. La position assise, libérée de l'entrave du corps, permet cette saisie du monde extérieur, mais elle autorise parallèlement, justement parce que le corps pèse moins qu'en position debout, le fonctionnement à plein régime de la pensée et de l'imaginaire qui appliquent au monde leur système d'analyse. Elle favorise une description kantienne de la réalité que le sobriquet de Cripure implique. En effet, assis, Cripure n'oublie pas sa formation de professeur de philosophie qui lui permet de décrire la réalité à partir de catégories rationnelles mais intériorisées. La position assise pourrait être celle qui permet à ce corps de maintenir un point d'équilibre entre le monde extérieur et les forces de son imaginaire. Mais elle n'est jamais tenue longtemps. Toujours un événement extérieur pousse Cripure à se lever ; et ce changement de position entraîne de violentes réactions verbales et des mouvements mal maîtrisés.

En position debout, Cripure se heurte à la réalité. Son corps l'entrave et le met à distance des autres. On se moque de lui et on l'aide, il s'agite mais fait du sur place. Cripure est foncièrement inadapté à la position debout et à la vie sociale qu'elle implique. En marche, avec ses pieds énormes, il est perçu comme un monstre différent et mystérieux. Mais Cripure renverse alors la situation. Montré du doigt et marginalisé, il va assumer cette position et se comporter monstrueusement. Une anecdote est à cet égard particulièrement significative : celle où, renversé par une voiture, Cripure est secouru par des passants bienveillants. Cripure se met en colère, il incarne un homme furieux contre l'humanité toute entière. Il produit sans raison de la parole de rejet envers le corps social, alors même que celui-ci vient de lui montrer sa bienveillance.

Quelques maigres possibilités d'échange subsistent et elles entraînent surtout de fortes occasions de rejet. La position couchée plonge Cripure dans le repos physique qui permet une perception aiguë du monde extérieur et l'accès au rêve, au souvenir et d'une manière générale à l'intériorité. C'est la position qu'il adopte dans son bureau, notamment au premier chapitre, et dans la troïka, en particulier dans le dernier chapitre. Position agréable, elle ouvre à ce personnage handicapé des possibilités de fuite devant

l'agressivité du monde, par l'imagination, les souvenirs ou le dédoublement. Cependant, c'est dans cette position qu'il apprendra, à la lecture d'une lettre oubliée, la mort de Toinette. Dès lors la recherche du repos deviendra celui de la mort. Et rétrospectivement, le lecteur perçoit Cripure comme un homme en sursis. Couché dès le premier chapitre, il s'assoit et se lève, se déplace péniblement à travers la ville. Mais ces mouvements se réduisent progressivement jusqu'à son suicide. Le roman présente d'une certaine manière l'abaissement progressif de Cripure vers une position couchée définitive.

Contraint de subir la comédie sociale, Cripure est souvent en proie à un malaise qui peut prendre la forme du vertige et de la crise d'angoisse. Oppressé, il va chercher à fuir pour trouver refuge dans son univers intérieur, au café Machin, dans la troïka, ou sur le divan de son bureau. Cette pulsion attribuée au personnage et qui le pousse vers un refuge lui donne des ailes. Cette rupture avec la vie commune et la possibilité de protection dans un univers intérieur imaginaire permet le déploiement du schème principal du silence et oriente l'écriture du personnage qui, à son tour, entraîne la prolifération d'autres schèmes.

Ce corps d'infirmes est capable de s'arracher au poids de la société, mille fois plus paralysant que son propre corps :

« Ayant refermé derrière lui cette porte, avec des précautions et un sourire d'évadé, il éprouva un vertige, comme un coup, et portant la main à son front appuya son épaule contre le chambranle, avec un regard d'homme traqué. Il resta ainsi longtemps, puis il laissa retomber son bras et regarda devant lui, fasciné, comme qui aperçoit des monstres. Rien pourtant que le vide spacieux d'une cage d'escalier, un mur vert et pourri, une lucarne, où la pluie battait. Décor familial. Odeurs elles aussi familières de l'encaustique et de la moisissure, silence connu : rien d'anormal. » *Le Sang noir*, 333.

Aux schèmes de l'oppression, de l'enfermement succèdent désormais des schèmes de la chute, de l'ouverture, du mouvement :

« Il passa sans rien voir devant la loge du concierge, franchit la porte et la grille, enfin se retrouva dehors, égaré, comme si le spectacle de cette ville tout à coup cessait de lui être familier. Que lui arrivait-il ? Quelle nouvelle découverte venait-il de faire dans sa douleur ? Après s'être arrêté un long instant, il frémit des pieds à la tête, ses mâchoires se contractèrent, sous le binocle ses lourdes paupières tressaillirent et, agitant sa canne comme un officier son épée : « En avant ! » murmura-t-il, en s'arrachant à la pierre du trottoir. Il démarra d'un seul bloc.

Jamais ses pieds de plomb n'avaient été aussi agiles, son visage plus offert, son menton plus tendu, son œil plus lourd, sa lèvre plus tremblante ; jamais plus furieusement sa canne n'avait battu l'air à ses mollets. »

Le Sang noir, 334.

Debout, assis et même couché, Cripure subit les autres (incarnés par l'ensemble des personnages du roman, les habitants anonymes, les collègues et Maïa et Amédée) : partout il se sent incapable de nouer une relation équilibrée. Il oscille sans cesse entre une extrême perception aux autres et une réaction agressive, entre l'acceptation de la parole sociale et le besoin de reconquérir le silence.

Le corps : langage du refus

L'écriture du silence impose que le personnage ne trouve jamais d'issue dans le temps présent. A force de séparation, de restriction, de menace, ces personnages de la parole refusée et du silence contraint se referment sur eux-mêmes. Leur corps finit par être l'ultime barrière qui les protège des autres. Cependant, celui-ci subit également ce processus de restriction qui le conduit progressivement à la mort. Tous les personnages du silence relèvent peu ou prou de cette écriture de l'individualisation qui va jusqu'au démembrement et à la disparition. Cripure imagine le démembrement de tous les invités à la cérémonie de remise de médaille :

« Que serait cette M^{me} Faurel avec la tête de son valet de chambre accrochée par les cheveux à son sein ? Et Nabucet, avec une jambe rivée à la boutonnière de sa requimpette ? » *Le Sang noir*, 306.

« Son cri était comme celui d'un homme qui tombe du haut mal. La porte retentit en se refermant et, le silence revenu, ils l'entendirent crier encore - Moi! Moi! Moi!

Étienne se mordait les lèvres. A chaque cri de Cripure, il répondait entre ses dents :

-Escroc! Escroc! Escroc! » *Le Sang noir*, 57.

La chute menace toujours le corps de Cripure :

« Elle avait appris à respecter les mystérieux silences de son homme, à le traiter dans ces cas-là comme elle eût traité un somnambule entraîné par sa course au bord d'un abîme. » *Le Sang noir*, 255.

En ville, il tombe deux fois. A la gare, il est menacé de piétinement. Il se jette sur les objets et même sur Maïa. Obstacle à une simple condition humaine, le corps de Cripure est toujours en danger. Dès le début du roman, il pressent la mort qui le guette :

« Il n’y aurait pas grand changement le jour où de même il serait étendu dans son cercueil. Quelle différence? Rien que cette petite chose en moins, dans sa tête, si vaine, si lancinante, qu’il nommait pompeusement sa pensée, rien en moins que cette angoisse lâche qui étreignait son cœur. »

Le Sang noir, 12.

Son corps sert de support au schème de l’envahissement puis à celui de l’ultime refuge. Mais avant de parvenir à l’agonie, ce corps ne possède plus de facultés d’adaptation. Il se fige en gestes stéréotypés que le tic ne fait que manifester :

« Cripure se frotta les tempes - son tic - il fit la moue. » (*Le Sang noir*, 45). « Il se frotta les tempes du bout des doigts - le tic rajusta son binocle et, avec les gestes hésitants d’un homme qui, à chaque pas, s’attendrait à tomber à l’abîme, il sortit de la classe, fermant derrière lui la porte à double tour. »

Le Sang noir, 202.

Le corps de Cripure est celui d’un agonisant dont les forces se retirent peu à peu :

« Et Cripure, les bras morts le long de la peau de bique, à ses pieds le filet de victuailles et la canne, le regarda s’éloigner, la bouche ouverte. »

Le Sang noir, 378.

A la nouvelle de la mort de Toinette, Cripure se voit lui même sous l’aspect d’un homme mort :

« Il se regarda encore une fois comme s’il eût douté que cette image fût la sienne et il fit une moue. En noir ! Des pieds à la tête, sauf les manchettes, le col et le plastron. “J’ai l’air d’un avis de décès...” » *Le Sang noir*, 266.

« Un simple regard, le « Ah ! » de qui reçoit un coup mortel, et son bras retomba sur le divan, mou et lourd. » *Le Sang noir*, 260.

Dans cette écriture qui est attirée par le contraste entre une provocation et un refus, le repliement ne se fait pas sans ripostes, ni sans une certaine complaisance avec la parole refusée. Lors de la cérémonie de remise de médaille, Cripure échappe au discours de Nabucet en développant une rêverie intérieure fantasmatique qui imagine que chacun des invités est réduit à un morceau de son corps qui deviendrait ainsi un substitut de médaille (*Le Sang noir*, 306-307). Cripure perçoit toute cette scène à travers le prisme de la mort, au point que la bibliothèque prend l’allure, dans son imaginaire, d’un cimetière.

L’expansion des schèmes du personnage principal innerve l’ensemble du roman. Le narrateur, les personnages et Cripure lui-même manifestent sans cesse l’envahissement de la ville par la mort. Cette atmosphère morbide est naturellement due à la perception de sa propre déchéance, mais aussi à sa vision de la société que la guerre

précipite dans le cauchemar. Une correspondance s'établit entre la saisie de ces deux désastres. Son propre corps représente pour lui la même agression que la guerre pour le corps social. A ces deux agressions, il réagit par un même discours ambigu, car la mort et la guerre l'attirent tout autant qu'elles le révoltent. En effet, à l'égard de la guerre, Cripure le philosophe, n'est pas très cohérent. Alors qu'il constate l'invasion de la propagande, il y contribue lui-même par des conférences ou par un discours lors de la remise des prix. A Etienne Couturier, un ancien élève venu lui faire ses adieux avant le départ pour le front, il ne manifeste aucune compassion. Il ne laisse pas davantage transparaître de pitié à l'égard de son fils, qu'il renvoie au front sans scrupule, avec pour seul viatique une somme considérable. C'est qu'il éprouve une sorte de fascination horrifiée pour la guerre. En effet, celle-ci produit un discours destructeur de la société, un discours de rejet des valeurs qui la fondent. Le discours de la guerre rejoint en profondeur le discours de Cripure qui consiste à créer du rejet pour mieux revivre un âge d'or, un temps hors du temps, à jamais perdu.

La perception de la déchéance de son corps et la conscience du suicide collectif que représente la guerre permettent au personnage de Cripure d'être porteur d'un discours de rejet qui s'exprime sans cesse, et de diverses manières. Paradoxalement, l'expression d'un tel schème est nécessaire pour que puisse se développer l'expression d'une vie intérieure fusionnelle. En déniait toute forme de sens à la société, Cripure, par contraste, insuffle à sa vie un minimum de sens face à la mort menaçante : celui d'être capable de rejeter cette société agonisante dont il fait pourtant partie. Ce mouvement complexe de la pensée est à rapprocher de la recherche de la distance qu'il installe entre Maïa et lui, ou encore entre ses collègues et lui. C'est le même schème de rejet qui s'applique à son propre corps ainsi qu'à la société dans son ensemble. Sentant monter en lui la présence de la mort, Cripure produit, pour y échapper, l'encre noire d'un poulpe, une parole de propagande qu'il condamne par ailleurs. Par son excès, cette parole idéologique creuse l'écart entre lui et les autres, mais aussi en lui-même. Cripure constate en lui la progression de ce double, détesté mais fascinant, ce cloporte belliqueux et conforme à la société qui, d'un même mouvement, le rejette et le produit. C'est pourquoi le roman va progressivement s'acheminer vers la mort du personnage, unique conséquence possible de sa logique interne. Ce silence définitif et cette mort représentent en effet l'ultime avatar de la recherche de repos ou de paix qui détermine la production de paroles de Cripure.

Ainsi Cripure agit à l'égard de sa mort de la même façon qu'il agit à l'égard des autres personnages du roman. Sa porosité, sa monstruosité et sa déchéance lui permettent par réaction de construire des paroles de rejet qui creusent l'écart entre lui et les autres, et en lui même. De cet écart naît la possibilité d'aspirer à un état d'apesanteur physique où la pensée peut se construire des moments fragiles de bonheur retrouvé et, pour finir, de paix définitive, qui échappent au temps. Cette correspondance entre la perception du corps et le rôle de la parole se traduit tout au long du roman par le nombre de notations concernant la parole et leur insistance sur la bouche et le cri. Le cri est en effet le langage verbal qui inscrit dans le corps une réaction agressive à une réalité elle-même agressive. Le renversement de l'agression passe par un cri, mais un cri joué. Ainsi le corps souffrant et déchu de Cripure trouve-t-il dans son entourage immédiat, dans le corps social plongé dans le contexte de propagande guerrière, des possibilités de réagir et de produire des discours de mépris et de rejet. Sous forme de raisonnements, de pensées, de notes écrites, d'injures, de rages, d'apostrophes, de gestes provocateurs, Cripure se sert de sa différence, de sa monstruosité, pour créer entre lui et le monde une rupture telle qu'il se retrouve véritablement isolé. Il incarne ainsi au plus haut point le personnage du pôle du silence.

Les schèmes qui conduisent à la destruction du corps peuvent en activer d'autres qui, au contraire, apprivoisent cette mort, afin de nourrir un rêve de vie intemporelle. Tout au long du roman, ce corps en difficulté est enserré dans un réseau d'analogies avec le corps d'un noyé. Ce corps ne fait que sombrer, chuter, couler. Cette fin traduit bien l'enfoncement de ce corps vers la mort, qui se double d'une fusion avec une origine. Quelle image pourrait mieux évoquer le sort de ce corps que celle du noyé qui se dissout dans l'eau originelle ? Cette image est fondamentale car elle associe le thème de la mort à celui de la fin de la parole. On la retrouve tout au long du roman de manière explicite et parfois de manière indirecte. La chute du corps, l'eau, la couleur bleue, le poids d'un bloc de pierre, toutes ces images constituent des variations²⁵⁷ sur le thème de

²⁵⁷ Quelques exemples d'images de la noyade : « [...] et les conscrits étaient déjà loin qu'il restait toujours là, comme un nageur en grand danger dans un remous. Une main prit la sienne [...] » (*Le Sang noir*, p.143). « Il se leva, pour échapper à l'engourdissement, s'approcha de la fenêtre et écartant le rideau, il contempla la rue vide, d'un gros œil bleu, comme stupide. "Tout ça". » (*Le Sang noir*, p.259). « La tête baissée, les yeux mi-clos sous le binocle, il avait l'air d'une de ces épaves mal résignées qu'on rencontre parfois dans l'arrière-salle des petits cafés provinciaux. » (*Le Sang noir*, p.257-258). « Un instant Cripure eut le sentiment que ce n'était pas la lampe qui bougeait, mais le sol, qu'il n'était pas dans son bureau familial, mais dans une

la noyade. Chaque malaise de Cripure est souligné par cette analogie. Cette mort sans cris préfigure l'aspiration du personnage au silence et manifeste la structure profonde du roman. La description du suicide de Cripure l'assimile à un noyé :

« Le coup partit, sourd et bref. Le corps chercha à se dresser, puis roula, bousculant dans sa chute la chaise où était resté posé le portrait de Toinette, qui tomba dans un fracas de vitre brisée.

- Oh! le con!

Les genoux de Cripure se relevèrent, puis se détendirent, sa tête roula sur son épaule. La pièce était pleine d'une fumée bleue comme de la fumée de tabac. » *Le Sang noir*, 605-606.

Par son suicide, il rejoint ainsi Turnier, son modèle qui avait choisi de disparaître en se noyant, à la suite du départ de Mercédès :

« Sa main trembla si fort que la lettre, cette fois, lui échappa tout à fait et glissa sous le divan. Il sentit que le plus dur allait venir et il se prépara, raidissant son corps tout entier comme un athlète. Attendre. Et surtout tenir les yeux fermés. Peut-être n'éprouvait-on rien de plus cruel au moment de se donner ou de recevoir la mort. Et se donner la mort après tout, c'était peut-être plus facile, se jeter sous un train, par exemple, en serrant les dents ou nager vers le large comme avait fait Turnier. » *Le Sang noir*, 262.

La mort, avant la fin du roman, est atteinte de manière figurée dans des malaises existentiels décrits aussi en termes de naufrage. D'une manière plus générale, toute mort est le plus souvent assimilée à un naufrage :

« Et c'était fini. Il ne lui restait plus qu'à embarquer son fils à la mort. » *Le Sang noir*, 254.

Ce corps de noyé échappe à sa condition humaine, au poids, se fond dans un élément naturel, mais, du même coup, il perd sa conscience réflexive : Cripure renonce à vivre et accepte sa chute. Cette image de la noyade hante le personnage qui a consacré une thèse à Turnier. Un récit de la vie du philosophe s'insère dans le chapitre trois, et présente la noyade comme l'aboutissement de son désespoir amoureux. Le dernier chapitre qui décrit la traversée de la ville de l'étonnant cortège funèbre est placé sous le signe de la délivrance et même d'une certaine forme de joie :

cabine de bateau, par une grosse mer. Mais bientôt tout se calma. La mer redevint étale, les oscillations de la lampe plus courtes et bientôt nulles. » (*Le Sang noir*, p.461). « Tout se mit à gronder comme un flot : c'était le sang qui lui battait la tête à grands coups. » (*Le Sang noir*, p.464). « Il s'effondra sur sa chaise comme un bloc qui coulerait tout droit dans l'eau. » (*Le Sang noir*, p.564) « Cripure fit à Moka l'effet d'un animal monstrueux qui sortirait de l'eau où une main cruelle l'aurait plongé et maintenu longtemps. » *Le Sang noir*, p.580.

« C'était comme un secret qu'ils auraient tous eu en commun mais auquel personne n'aurait cru, qui semblait les porter en cet instant bref et cardinal, et donner même aux plus écrasés d'entre eux quelque chose dans la démarche qui ressemblait à de la joie. [...] Dans le ciel plein d'embruns la veille et tout à l'heure encore plein de nuit, les prairies de la terre jetaient leur reflet fraternel, celui des fleurs, des eaux, du silence. Il y avait encore à l'ouest comme de gros œillets rouges ou des roses, que le vent entraînait vers des abîmes de neige. Ce joyeux chaos où tout semblait en fuite, où rien ne pesait plus, où tout respirait pour un instant encore l'allégresse, s'ordonna soudain sévèrement : M. le Maire venait d'apparaître. La roue du monde retrouvait son moyeu, elle allait donc pouvoir tourner! » *Le Sang noir*, 623-624.

Les schèmes qui orientent l'écriture du personnage de Cripure, tout au long du roman, convergent vers la scène finale où le repliement atteint son point extrême. En parallèle s'expriment des schèmes de fusion, , avec l'ensemble de la ville, qui devient une métaphore évidente de l'humanité entière et l'ultime forme de refuge hors du temps. Ouvert par une scène où Cripure se heurte à son entourage, à ses souvenirs, à la réalité menaçante, le roman s'achève sur cette scène de foule qui voit la traversée de la ville par le corps de Cripure, porté par la troïka. A l'occasion de cette procession, les habitants se réconcilient avec cet étrange professeur, dans une communion fraternelle.

Cripure est un personnage dont les schèmes semblent se transmettre à tous les autres personnages lors de cette grande déambulation finale. En effet, malgré le silence qui isole et paralyse, il lui est possible d'échapper provisoirement aux contraintes qui restreignent le temps et l'espace. Cripure développe des schèmes d'arrachement à la pesanteur qui donnent l'illusion de mouvement aisé alors qu'il ne s'agit que de l'énergie du désespoir.

« “ En avant! ” murmura-t-il, en s'arrachant à la pierre du trottoir. Il démarra d'un seul bloc.

Jamais ses pieds de plomb n'avaient été aussi agiles, son visage plus offert, son menton plus tendu, son œil plus lourd, sa lèvre plus tremblante; jamais plus furieusement sa canne n'avait battu l'air à ses mollets. » *Le Sang noir*, 334.

Pris dans un mouvement de foule ou dans un mouvement collectif, Cripure semble oublier son infirmité, comme pendant les récréations où il participe au mouvement des professeurs :

« Les potaches s'émerveillaient qu'il n'arrivât jamais d'accidents, que Babinot ne marchât point sur les pieds de Nabucet ou de Cripure, que M. le Censeur ne tombât pas à la renverse, ni M. le Proviseur. Mais rien de tel ne s'était jamais produit. Tout était si bien réglé, au contraire, que le malheureux Cripure pouvait sans risques prendre part à ces petites promenades, à condition toutefois de n'avoir pas à marcher à reculons. Ses collègues modelaient sur son

pas entravé leurs petits pas économes, et lui, qui dans la rue ne faisait pas deux mètres sans être rappelé à son infirmité, pouvait ici presque l'oublier.
Cripure serra des mains et prit sa place dans le rang. »
Le Sang noir, 149-150.

Lors de ces déambulations collectives, Cripure n'est plus affublé de sa difformité. Incorporé à la troupe de ses collègues, il ne produit plus de discours de rejet, ni d'agression. C'est pourquoi, dans ces moments, s'il oublie passagèrement sa pesanteur, il n'atteint pas toutefois la paix intérieure qui ne peut résulter que d'une victoire momentanée sur l'agression. De la même façon, quelques moments de répit dans le martyre de Cripure sont obtenus par le rire et la jubilation qui naissent toujours lors d'une esquisse d'échange avec un personnage devenu momentanément complice, par le partage du goût de la réplique ou de la révolte. Avec Faurel le plaisir de cette rencontre qui rappelle d'anciens moments de communion, crée un contexte favorable à l'apparition du rire :

[Faurel] « -Que penser d'une humanité entièrement occupée à se détruire ?
Il est probable qu'elle ne mérite pas mieux.
Ceci fit rire Cripure, cette fois franchement. Devant une telle pensée il se trouvait chez lui.
L'homme n'était pas vraiment nécessaire, dit-il.
Autre pensée agréable. Dans ses yeux brilla la malice de celui qui vient d'éventer la mèche. » *Le Sang noir*, 208.

Le rire qui est un langage du corps, une parole qui se fait jour, traduit chez Cripure l'approche d'un moment de fusion où le personnage est en accord avec lui même. En effet le rire peut créer ou raviver une complicité. C'est le cas avec Moka ou Faurel. Inversement il peut aussi créer une distance, en raison de sa force de rejet. Il manifeste alors un glissement vers un autre thème de l'imaginaire, celui de la mise à distance de la parole. Cripure qui concentre tous les schèmes du pôle du silence porte en lui les prémices d'une écriture ironique.

L'ataraxie ou la parole intérieure

Aidé par les verres d'Anjou, Cripure met le monde entre parenthèses et dialogue avec son double entrevu dans le miroir du café Machin et se débarrasse des intrusions du garçon de café qui veut le faire rentrer chez lui. Il trouve par moments des situations où la pesée des autres et celle de son propre corps se relâche. Il restreint toutes les sollicitations extérieures afin d'atteindre un état corporel neutre, sans aucune menace de bruits ou d'agressions extérieures. Dès lors, il peut se plonger dans des rêveries ou des

discours intérieurs qui lui procurent une évansion momentanée dans un passé idéalisé ou dans un état d'apesanteur physique et sociale. Le sommeil, l'alcool, un bon repas créent les conditions favorables à l'endormissement de la parole intérieure :

« Un peu trop étourdi d'avoir trop mangé et trop bu, il se laissait lourdement aller sur sa chaise, le regard vague, tourné du côté de la fenêtre où, entre ses deux pattes immobiles, apparaissait le fin museau de Petit-Crû, comme une vison de saint Antoine dans ses meilleures jours. » *Le Sang noir*, 254.

Le corps de Cripure est avide de ces moments de fusion où, placé dans un état de bien être, il peut s'abandonner à des moments de paix. C'est le cas lorsqu'il peut voyager dans la troïka du père Yves.

« Au moins, dans la troïka, outre le bénéfice d'être porté, sans parler de la vitesse, il aurait pu prendre une contenance, faire semblant de rêver, peut-être de dormir, son grand recours. » *Le Sang noir*, 279.

Elle apparaît à Cripure comme un salut car elle lui permet d'échapper à la conversation, d'autant plus pénible que Cripure marche avec difficulté dans la ville. Elle conjugue aussi le grand air, le déplacement et l'apesanteur :

« Et la troïka roulait, au son des grelots. Quel bonheur, que de se laisser ainsi traîner, d'oublier son corps, ses pieds de glu ! Oui, décidément, il ferait un marché avec ce vieillard cocher, il ne circulerait plus que dans ce vieux fiacre. Tant pis pour l'argent ! Et quand la voiture vint se ranger au bord du trottoir et qu'elle s'arrêta, Cripure, avant de descendre, interrogea le père Yves. » *Le Sang noir*, 247.

La troïka réunit les trois composantes nécessaires à l'état de bien être, voire de bonheur : le contact avec la nature, matérialisé ici par l'air, la délivrance du poids et de l'enfermement dans la corporalité, la possibilité de se déplacer en glissant sans entrave. Elle favorise l'entrée dans les moments d'oubli corporel et d'accord du moi. La fuite du monde, bercée ou non par la troïka, la rêverie, les souvenirs, la plongée dans un endormissement des sens, la solitude sont autant d'états où les paroles prononcées ne sont plus nécessaires et où, la vigilance rationnelle du philosophe se relâchant, le personnage s'ouvre à une parole intérieure. La troïka permet d'atteindre cet état de rêverie qui se prolonge le plus souvent par l'apparition des souvenirs.

La nuit, seul dans son bureau, Cripure peut s'enfermer dans son passé, avec Toinette. Lorsqu'il aperçoit la danse de la bossue et du cloporte, il vit au niveau fantasmatique ce qu'il a vécu avec son éphémère épouse. Son corps se fait oublier et il fait même preuve d'une agilité nouvelle lorsqu'il faut franchir la fenêtre. Des

conversations avec Moka et Faurel, au sujet de Rousseau par exemple, tenues dans des circonstances favorables, autorisent aussi cet accord. Ainsi une fusion globale menace Cripure de la dissolution de son être. Inversement, il rejette excessivement tout ce qui l'entoure, la ville, ses proches, et jusqu'à lui même. Pris entre ces deux besoins de refuge et de rejet, Cripure est un personnage qui ne peut pas trouver de point d'équilibre entre la dissolution et l'écart. Toujours il balance d'un point extrême à l'autre, cherchant à revivre par réitération mentale le bonheur qu'il a lui même brisé, justement par ce besoin de rejet. Cripure se fabrique au moyen de refus successifs de petites parenthèses qui sont autant de petites morts commémoratives de l'époque heureuse où il s'est adonné à l'accord et à l'harmonie avec l'autre et avec soi-même. Mais la double prise de conscience de son impossible abandon à cette fusion et de la nécessité de créer du rejet de l'autre le conduit à la mort.

C'est le rôle de la parole dans *Le Sang noir* que de « noircir » afin d'activer cette ligne de force du retrait et de la révolte qui débouche sur ces schèmes de fusion perdue. La visée du personnage de Cripure est de reconstituer l'unité de l'être, et même de communier parfois dans l'unité collective du « troupeau », de retrouver un sens à sa vie, et aussi de s'insérer dans une société qui en aurait un également. Mais ce sont là des perspectives illusoires : la réalité perdant davantage de sens à chaque instant, il devient de plus en plus difficile à Cripure de créer des espaces intérieurs fusionnels surtout quand Toinette disparaît à son tour. Néanmoins avant que la mort n'envahisse totalement le roman, Cripure peut recréer en rêveries quelques moments d'accord qui répondent en s'y opposant, faiblement il est vrai, à « cet imaginaire des corps souffrants²⁵⁸ ».

Le personnage de Cripure se prête aux motifs du silence qui se déploient en une tension entre un extérieur toujours menaçant et un intérieur qui aspire au repos. Cette tension, accentuée par une sensibilité, qui confine à la porosité, entraîne une oscillation permanente entre une expansion maladroite et menaçante inspirée par l'agression de la parole et une régression silencieuse vers une infra conscience infantile et dépressive. En fait, le corps perméable sert de lieu d'échange et de réaction sans qu'un point

²⁵⁸ Henri Godard, *Louis Guilloux, romancier de la condition humaine*.

d'équilibre stable puisse être trouvé hors de l'apesanteur de la noyade, ou des morts provisoires que sont ces moments de fusion vécues en pensées. Ballotté par les intrusions du monde en lui, Cripure se réfugie sans cesse dans des pensées, des rêveries et des souvenirs qui constituent autant de fuites. Il se ressource dans des évocations de moments de fusion initiale, physique et spirituelle. Ces commémorations, qui apportent des instants d'apaisement, découlent de la mise entre parenthèses du monde. En effet, ces états de retour à une fusion primitive où le corps n'était plus un obstacle, sont la conséquence d'une création artificielle de la rupture avec le monde. Or celle-ci n'est possible, compte tenu de la perméabilité du personnage, que par de violents rejets de ce monde qui entraînent des ruptures forcées.

Ainsi le personnage incarne ces pulsions extrêmes et contrastées le texte lui attribue logiquement une parole très réactive à celle des autres. Tout comme il a besoin de se délivrer de son propre corps, Cripure a besoin de se libérer de la présence en lui de la parole sociale. L'accomplissement du thème du silence ne se fait que par la lutte pour repousser les incursions sporadiques des forces de la parole.

Vêtements et animalité, langage des objets

Dans ses vêtements comme dans la parole, Cripure conjugue les extrêmes : la peau de bique et la requimpette, opposées en tout, mais portées simultanément par Cripure, sont associées à des types de paroles. Chacun de ces vêtements est naturellement très éloigné d'un vêtement convenable pour la représentation sociale. D'un côté, la peau de bique indique une position marginale par rapport aux tenues socialement admises et manifeste une forme de régression vers une animalité inquiétante. D'un autre côté, la requimpette hisse le personnage au niveau extrême de la présence sociale, où la représentation domine. On ne peut s'empêcher de comparer l'approche vestimentaire de Cripure et de Nabucet. Ce dernier fait preuve d'une totale autonomie. Il maîtrise son apparence comme il maîtrise son expression au point de faire de la scène de l'habillage, en présence du Capitaine Plaire, une scène digne du roi Soleil. De son côté, Cripure est un assisté qui revêt à contrecœur un costume qui ne peut pas être taillé pour lui.

Maïa reste la seule à considérer la requimpette comme le signe d'une appartenance sociale et surtout comme la manifestation de sa légitimité sociale. En ce sens, la requimpette est plus le vêtement de Maïa porté par Cripure que son propre

vêtement. Or, pour celle-ci, la requimpette fonctionne comme une sorte « d’habit du dimanche ». Par une sorte de régression infantine, Cripure associe la requimpette à la prise en main de sa vie quotidienne par sa compagne devenue une figure de mère qui pousse son enfant vers une situation plus élevée que son milieu d’origine. Maïa, la mère symbolique, prépare son enfant pour se rendre à la cérémonie, une forme de messe sociale. Paradoxe extraordinaire que celui de Maïa se parant de ses habits du dimanche pour aller voir Nabucet tandis que Cripure se traîne en peau de bique jusque dans son salon. L’agrégé de philosophie bourgeois ne supporte pas la manifestation des codes vestimentaires. (Il déchire le corsage de Maïa). De son côté, Maïa voit dans une tenue conforme aux usages de la classe dominante le moyen de se surclasser et d’entrer de plain pied dans cet univers étranger. Ce constat sociologique banal est cependant à rattacher au principe de contradiction qui préside à la construction du personnage de Cripure. Intellectuel, ayant une compagne illettrée, il est cohérent que Cripure oscille entre la requimpette et la peau de bique.

Si la requimpette est censée inscrire Cripure dans une parole sociale, elle détone le plus souvent. C’est que, par sa taille et sa difformité, Cripure ne peut pas être élégant, surtout pas dans un habit fait pour la représentation. Son allure est donc contrastée. Il porte mal cet habit tout comme il a du mal à adopter le langage social qu’on attend de lui. Son discours de patriotisme excessif est bien à l’image de cet habit si peu fait pour lui : excessivement correcte, la requimpette le classe définitivement dans les personnages atypiques. Paradoxalement, ce que révèle cet habit de cérémonie c’est le décalage de Cripure avec la société, surtout quand il fait des efforts pour s’adapter aux codes sociaux. Mais il malmène la requimpette et trahit ainsi son refus de ce milieu tout en portant les signes distinctifs. Il ne dira jamais autre chose avec les mots : appartenir à ce langage et le rejeter pour mieux se créer son univers.

La requimpette se laisse contaminer par le vrai vêtement de Cripure : la peau de bique. Ses poils menacent l’élégance du vêtement de cérémonie et il faut toute l’énergie des gens du peuple, Maïa secondée par Amédée, pour maintenir l’outil de représentation sociale en bon ordre. La pratique de la requimpette par Cripure menace en permanence le vêtement de l’appartenance sociale car elle l’associe à la peau de bique et à la position couchée sur son divan, en compagnie des petits chiens.

La peau de bique est le véritable vêtement de Cripure, celui qu’il porte spontanément. Par sa dénomination et par sa texture, elle ramène le personnage vers une

forme d'animalité que son comportement manifeste par ailleurs. Elle lui communique ses puces. Elle justifie à elle seule que, par moments, Cripure se comporte comme un animal et que son expression verbale prenne souvent la forme du grognement et du cri. Elle inscrit bien évidemment Cripure dans une anormalité et une bizarrerie, qui font de lui un monstre mythologique :

« La peau de bique dont les poils brillaient sous cette lueur de pétrole, y empruntant les nuances les plus variées, allant du blanc jusqu'au bleu et au roux, prit soudain une teinte uniforme, grise et sale. Son visage lui-même parut gris et Moka ne vit plus comme tout à l'heure les verres des binocles refléter la lumière et à certains instants briller comme des phares. Non, les verres eux mêmes étaient ternis. Tout, le personnage et les objets, parut soudain être devenu froid, et dans sa peau de bique Cripure fit à Moka l'effet d'un animal monstrueux qui sortirait de l'eau où une main cruelle l'aurait plongé et maintenu longtemps. » *Le Sang noir*, 580.

Tout comme la requimpette, la peau de bique souligne également le décalage de Cripure par rapport à sa situation sociale. Dans ses vêtements, comme dans ses paroles, l'écriture de ce personnage déploie les contrastes : intellectuel, façonné par les livres, le personnage de Cripure attire des images qui soulignent son animalité.

Les souliers, la canne, le chapeau et le filet : ces accessoires, peu nombreux, mais quasiment toujours présents, manifestent aussi l'anormalité et l'inadaptation du personnage. On les retrouve sans cesse aux côtés de Cripure, tantôt sur une chaise, tantôt par terre. Ils sont repris et laissés. Véritables accessoires de clown, ils soulignent ses chutes, ses va-et-vient, en soulignant l'inadaptation du personnage avec la réalité. Car ses objets résistent à ce personnage de Gugusse et transforment en gag chacun de ses gestes ou de ses déplacements. Attributs de l'infirme quasi-impotent, les chaussures et la canne permettent de marquer sa silhouette en la faisant apparaître comme un personnage hors norme. L'exposition de ses chaussures, en concurrence avec celles du géant du cirque, désigne définitivement comme un monstre. Cripure parcourt les rues de la ville comme un personnage contradictoire à la fois monstrueux et fragile, lourd et instable, vaguement menaçant et bizarre.

Ce jeu de contradiction se prolonge entre les accessoires eux-mêmes. La canne est un instrument de progression qui sert de point d'appui mais qui donne par ses mouvements annexes l'idée d'une arme. En revanche, les souliers imposent la lourdeur, l'immobilisme et la paralysie. La canne, le plus souvent, ne marque pas une volonté de domination comme chez Nabucet. Elle souligne plutôt l'instabilité du personnage et sa

difficulté à s'adapter réellement à la situation. Lors des marches, elle prolonge le mouvement saccadé de la progression en manifestant dans l'espace le mouvement tourmenté des pensées du personnage.

Le filet de victuailles (*Le Sang noir*, p.353-356) que Cripure tente de préserver, quelles que soient les situations, rapprocherait assez le personnage d'un M. Hulot tel qu'on le voit dans les films de Tati. Notons la valeur symbolique de cette bouteille de vin contenue dans le filet et qui sera bue pour trinquer avec Maïa et Moka. Ce vin sera en effet l'élixir de mort que Cripure aura porté tout au long du roman. Le vin constitue un moyen d'accès aux moments d'abandon du corps et la promesse d'un ailleurs meilleur, notamment de la mort. Symboliquement, Cripure s'éparpille et tente, à l'image du filet qui enserre des objets séparés, d'unir sa silhouette difforme dans sa peau de bique, ainsi que la cane, le petit chapeau et les chaussures, bref tout ce qui prolonge ses extrémités déjà excessivement longues. Le filet montre par ailleurs la présence au côté de Cripure de Maïa sa compagne : c'est elle qui lui fait la dictée de la liste des commissions que Cripure, dans un rôle inversé, note en élève appliquée. Parmi les adultes, seul Nabucet tente d'abuser de son impossibilité à manipuler correctement les objets, et en particulier une épée lors d'un duel.

Maladroit et encombré, Cripure lutte contre l'éparpillement de sa marchandise. Cripure est toujours habité par cette double force de l'obstacle et du refuge. S'il manque d'autonomie pour les actions les plus simples de la vie quotidienne, la bienveillance totale de Maïa le prend en charge. Si la ville lui est hostile, s'il la fuit, en revanche les habitants le prennent en charge et lui offre leur protection, car la ville entière, connaissant son infirmité, est prête à lui porter secours. Repéré comme un infirme et un inadapté, il est pris en charge par l'ensemble de la société qui compense cette inadaptation par une sollicitude particulière. Entre rupture et fusion, Cripure, façonné par les schèmes de la révolte et du refuge, ne s'écrit qu'à travers cette dualité créatrice.

Dans cette grande atmosphère de nocturne que constitue toute la fin du roman (qui se déroule tout au long de la nuit jusqu'à l'aube, du chapitre 29 au chapitre 34), la scène du Cloporte et de la bossue révèle la vision fantasmagorique de son rapport aux autres. Cette scène de séduction, aperçue à travers le volet entrouvert, évoque symboliquement ce qu'il a vécu avec Toinette. Cripure focalise son attention sur une étoile, présent donné par le Cloporte à la Bossue, qu'elle jette dans la rue en s'enfuyant. Cette étoile, outre sa connotation métaphysique qui entre en résonance avec les étoiles

perçues et saluées par Cripure, sert de substitut à l'impossibilité de Cripure de parler. S'enfonçant dans son silence et vivant sur le mode du rêve éveillé, il s'exprime de plus en plus par son rapport aux objets. Nous retrouvons dans cette approche le même mouvement d'attirance, puis de rupture et enfin d'accès à un accord avec lui-même. En effet, c'est toujours par une dialectique d'exacerbation de la contradiction entre les autres et lui-même ou entre lui et les objets que Cripure crée les conditions de moments de communion. L'aspiration au silence et à la fusion conduit à un endormissement des sens par la rêverie, à une commémoration symbolique de l'amour perdu. Mais ce retour douloureux vers un passé heureux se fige toujours davantage et s'approche par étapes de la mort. L'étoile sert de point d'appui à la rêverie, mais cet ancrage est lui-même remis en cause. Et dans l'annulation du point de départ de la rêverie se creuse un espace d'accord avec soi-même qui débouche sur la jouissance du silence que seul le tic-tac retrouvé de la montre du portrait de Toinette vient interrompre. Cette scène qui oscille entre l'onirisme et le fantastique manifeste le principe de fonctionnement de l'imaginaire de Cripure.

Les objets soulignent la silhouette dérisoire du personnage, ils montrent en permanence sa maladresse. Mais plus profondément, les prolongements de Cripure, les objets, permettent d'écrire le rapport au monde de Cripure qui est fait de la difficulté à s'insérer dans la réalité de la parole sociale. Ils sont les révélateurs de son écart par rapport au monde. Ils permettent ainsi de saisir ce mode d'enfoncement vers la rêverie que Cripure met systématiquement en œuvre. Les objets, tout comme la parole, sont d'abord recherchés, puis rejetés, permettant ainsi l'accès à un repos si nécessaire. En ce sens, ils constituent des substituts du langage car ils permettent d'introduire dans cette écriture des images du corps qui montrent sa relation maladroitement et désordonnée au monde, dont ils constituent la traduction concrète. Dans l'univers de Cripure tout tend à s'écarter, à s'éparpiller, et le monde concret des objets reflète cette tendance. La guerre écarte la société d'elle-même, les objets échappent à Cripure et il perd, à son tour, le peu d'unité qui lui restait. Mais ils possèdent également, là aussi comme avec la parole, la double possibilité de provoquer le réel et d'ouvrir des voies à la rêverie qui de toute façon conduira à la mort.

Les objets et la parole ont la même fonction : tous deux constituent des moyens d'expression des schèmes du personnage de Cripure et la manifestation concrète de son mode d'être fondé sur le nécessaire heurt avec le monde. L'ouvrage *la Chrestomathie*

appartient à la fois au monde des objets et à celui de la parole. Ce projet d'œuvre est constitué d'une collection de notes consignées sur toutes sortes de supports. Elle représente de la parole faite objet. Elle est réduite à néant par les chiens qui seront de fait la cause immédiate du suicide. Cette parole éparpillée, mais transformée en objet, certes fragile, est tout ce qui reste à Cripure comme possibilité d'expression. Par leur radicalisme et leur dénonciation savante du mensonge sociale, ces notes contribuent à l'ouverture d'un espace de vie intérieure, d'une liberté en même temps qu'une contre-attaque face à la parole mensongère. Leur destruction déclenche l'anéantissement de Cripure. Dans le thème du silence il est impossible de refuser totalement la parole et ses substituts, sous peine de disparition : Cripure est l'accomplissement, mais aussi l'impasse, de cette ligne de force de l'écriture.

Une élocution bloquée et tendue

La parole des autres vient perturber Cripure. Elle est toujours perçue comme une intrusion dans son territoire mental. Par réaction sa propre parole sera presque toujours agressive. L'élocution va manifester cette tension. Cripure est un personnage qui crie :

« Gueule donc pas si fort, dit Maïa, en ouvrant la porte. [...] La voix de Cripure prit un curieux ton de pleurnicherie : [...] - Bon Dieu, s'écria Maïa, n'en v'là d'un barnum! On s'y entend plus. Allez-vous vous taire! Et toi en premier, dit-elle en se tournant vers Cripure. N'en v'là d'un gueulard! Ouste, fit-elle, dehors! » *Le Sang noir*, 53.

Mais ce cri est un outil rhétorique pour se positionner dans un certain type de parole de révolte ou d'opposition. La parole de Cripure traduit des attitudes psychologiques, rapidement changeantes. La voix peut être « bredouillante », « sifflante » ou bien « changée » (*Le Sang noir*, 45-46), « sourde », « plate » (*Le Sang noir*, 56). En effet Cripure, personnage composite et perméable, change de type de parole en fonction de son interlocuteur et de la situation : il peut faire preuve de capacités à communiquer, mais lorsque la présence d'autrui le gêne, parce qu'elle vient perturber un mouvement de parole intérieure qui s'achemine vers un accord et une paix avec lui-même, Cripure adopte alors une parole tendue. Elle est constituée de cris, d'exclamations et d'interrogations, de phrases inachevées, de mots ou de segments répétés. Cripure cherche ses mots et les répète. Cette réaction de défense à l'égard de la parole d'autrui enclenche le plus souvent une production de parole dans le style de l'interlocuteur, ce qui lui évite de pratiquer sa propre parole, toujours mal comprise. La séquence de cours, en classe de morale, avec des élèves de troisième, illustre

parfaitement cette pratique de la parole. Dès lors que sa parole correspond à une stratégie de communication avec les autres, plus ou moins consciente, Cripure sait faire preuve de l'éloquence nécessaire, alliée à une certaine lucidité sur les forces souterraines qui l'habitent.

Cripure est un homme de tous les langages. Avec Faurel il pratique une parole mondaine superficielle mais, lorsqu'ils partagent de bons souvenirs, la parole devient plus personnelle et sincère. Il pratique cette parole sociale, mais sur un mode dégradé, avec Madame Poche (*Le Sang noir*, 310) ou Monsieur Pinche (*Le Sang noir*, 156) que la parodie féroce du narrateur rend ridicules. Cette porosité au style de l'autre, conduit Cripure à employer des mots qui ne sont pas de son registre mais qui correspondent à ce que les personnes présentes auraient pu dire : « fumier » (*Le Sang noir*, 30), « machin » (*Le Sang noir*, 242), « s'esbigner » (*Le Sang noir*, 319), « bazarder », « foutus », « baiser » etc. Cependant cette parole qui se met au diapason de l'autre fait preuve d'une certaine créativité qui se manifeste par un goût prononcé de la parodie. Le discours patriotique de remise des diplômes en est certainement un bon exemple. Le cours de morale aussi. Cripure pratique l'exagération dans le discours attendu, ce qui le conduit à une surenchère langagière, qu'il faut interpréter comme une marque de dérision et de provocation plutôt que comme une acceptation. C'est ainsi que lors de la réception Cripure se mêle intempestivement à la conversation de Babinot qui déblatère sur « Dame Germania ». Lorsqu'il avance que « l'allemand est lourd et balourd », il fait de la surenchère. Celle-ci lui permet à la fois de paraître s'insérer et de sauver sa distance intérieure. Cripure va même jusqu'à parodier dans ses soliloques des discours emphatiques prononcés autour de lui. De plus, il n'hésite pas à être emphatique et pédant par dérision. Cripure est particulièrement apte à la parole et cette capacité crée en lui un rejet violent. Le silence ne prend racine que sur les décombres de la parole.

Quand il parle à son double du café Machin, Cripure fait preuve de créativité. Tandis que *La Chrestomathie* devient « la Chresto », il joue sur la forme des mots (bouclo et Pécluporte, Boucri et Pécupure), il passe au tutoiement et achève l'entretien sur une ironie complice autour de la philosophie (« philosophia, blagologia, hypocritologia »). Cette créativité se retrouve dans les différents titres envisagés pour *La Chrestomathie*. Mais cette capacité d'invention dans la langue peut aussi se figer tout autant que sa capacité à mener des recherches philosophiques. Moka permet à Cripure de « s'esbigner » de la réception et le fait passer dans un débarras. Le lieu le surprend mais

il aura tôt fait de trouver l'image appropriée au lieu et à sa perception morbide de ce lieu :

« Moka poussa Cripure dans une antichambre sombre qui puait le renfermé comme une cave.

- Où diable me faites-vous entrer?

Ces cartons verts, cette statue en plâtre de la République - salut! - ces rideaux poussiéreux et déchirés, dans le fond, ce canapé éventré, ce silence!...

C'est un tombeau! » *Le Sang noir*, 321.

L'élocution de Cripure est donc composite et savante. Elle intègre des éléments pris dans le style des interlocuteurs. Sa syntaxe est celle d'un professeur cultivé : des phrases longues et construites, souples et abstraites.

Paradoxalement, lorsqu'il se parle à lui même, on trouve chez Cripure un certain plaisir de voix, une satisfaction à s'entendre parler, à construire du langage. En raison de l'impossibilité de communiquer, ce plaisir de la parole se transforme en nécessité d'inscrire ses paroles sur le papier, sous la forme de notes pour *la Chrestomathie*. Si le roman montre un personnage dont les possibilités de parole refluent de chapitre en chapitre, il se nourrit, en sens inverse, de notes pour *la Chrestomathie* de plus en plus nombreuses. Les possibilités de paroles se réduisent inéluctablement, mais cette évolution ne doit pas masquer l'aptitude de Cripure à s'exprimer. Ce qui est atteint chez lui, ce n'est pas la virtuosité à manier le langage, mais seulement la capacité à entrer en relation avec les autres et à nouer des conversations. La parole comme outil de la pensée fonctionne à merveille, mais la capacité à s'adapter aux autres diminue. Certes, Cripure manifeste de fortes compétences dans son vocabulaire et dans sa syntaxe, dans ses capacités à forger le langage ou au contraire à manipuler des clichés, à suivre les cadres stéréotypés de conversations rituelles. Il n'est plus cependant un expert du langage dont l'outil devient sans objet.

La parole intérieure récupère progressivement toute la parole que Cripure ne donne plus aux autres. A l'exception du récit de quelques rêves, l'expression de la vie intérieure prend toujours la forme d'une parole intérieure encore plus souple que la parole extérieure. En effet, elle enfle progressivement tout au long du roman, au point que les derniers chapitres sont constitués presque exclusivement de ses soliloques. Cripure possède au moins deux styles de discours intérieur. Le premier découle de son métier, c'est celui de la réflexion. On a parfois l'impression que ce philosophe pense en paroles tant ses pensées et ses rêveries sont presque toujours organisées. Sa parole

intérieure se fait raisonnante. Elle intègre de nombreuses citations d'œuvres littéraires et philosophiques, ce qui ne doit pas étonner chez cet intellectuel auteur d'ouvrages érudits. Cripure déploie une parole riche et variée qui se construit sur des points d'appuis forts (citations, mots inattendus, formulations sentencieuses). Elle cherche le plus souvent à démontrer (à noter la profusion des « n'est ce pas ») ce qui suppose une dimension de dialogue.

Le second style de discours intérieur de Cripure est celui du monologue rapporté. Les phrases sont plus courtes. La parole tente de capter la pensée à la source avant qu'elle ne s'ancre définitivement dans une forme de langage. Ces phrases s'enchaînent davantage en hypotaxes, par analogie des thèmes. Le vocabulaire est plus relâché et plus spontané : « salauds de potache », « sale racaille » « foutre de lui » « rigoler », « le ciboulot ».

Conclusion sur le personnage de Cripure

Le nom, les objets comme la parole, manifestent l'éparpillement du personnage en proie à une réalité qui lui échappe peu à peu. Tous ces composants du personnage sont également frappés du sceau de l'incommunicabilité. Tous produisent leur poison, véritable « sang noir », qui réduit peu à peu ses chances de vie. Cette aspiration vers la mort, à laquelle contribue l'ensemble de l'écriture de Cripure, permet de créer un personnage qui se rapproche par étapes successives, de la seule communication possible pour lui, celle de la fusion retrouvée avec Toinette, dans la mort. Cripure est donc façonné pour le lecteur par un faisceau de notations²⁵⁹ qui convergent vers la mise en place d'un personnage inadapté et tirant de son décalage des possibilités de survie, de plus en plus réduites toutefois. Toutes ces informations disséminées dans l'ensemble du roman et généralement brèves sont tissées autour de quelques éléments majeurs qui se font échos. Dans cette écriture aucune notation ne se limite jamais à un sens univoque : les schèmes fondamentaux du personnage sous-tendent toutes les scènes tant par les objets que par les paroles qui y sont en jeu. Chacune d'entre elles souligne toujours à un niveau plus approfondi au fur et à mesure de la progression dans le roman la mise en place de l'écart du personnage par rapport à son contexte de vie, et donc de la nostalgie d'une fusion qui en découle. Le récit chemine ainsi d'objets en objets et de paroles en

²⁵⁹ Pour toutes les études de personnages, nous suivons de très près les analyses de Vincent Jouve, *La poétique du roman. et L'effet-personnage dans le roman.*

paroles, de lieux en lieux, vers la seule fin possible : la mort et la réconciliation de Cripure avec lui même et, par un paradoxe génial, avec la ville.

PARTIE II : LA PAROLE

Nous avons vu que, lorsque l'impulsion créatrice est placée sous l'emprise du pôle "se taire", elle engendre une écriture orientée vers l'exploration de l'univers intérieur de personnages en quête de refuges dont elle exprime le plus souvent le malaise. Le texte s'efforce de capter ce discours intime, cette « descente intérieure » sous la forme d'introspection. Par la voix du narrateur, il dévoile les pensées les plus secrètes des « personnages du silence », leurs rêveries, leurs souvenirs et même leurs rêves, bref leur subjectivité.

Nous voudrions montrer dans cette seconde partie que le texte prend une toute autre forme quand il entre dans le champ du pôle « parler » qui l'ouvre à une expression où dominent des schèmes de la conquête. En effet, cette nouvelle orientation de l'écriture passe par l'affirmation d'un imaginaire de l'expansion et de la verticalité qui entre en contraste avec l'enfermement horizontal qui présidait à l'écriture de la première partie de l'œuvre. Désormais, l'écriture cherche à s'affranchir de l'emprisonnement d'une subjectivité en proie avec elle-même pour se tourner vers une conscience qui, au moyen de la parole, entre en relation avec les autres.

Jusqu'au *Sang noir*, au sein du pôle "se taire", l'écriture s'organise autour du silence, du resserrement et du vide. Dans ce roman il semble que le monde de la parole et de la jubilation dominatrice s'oppose toujours au monde du silence et de la douleur. La parole et son expansion prévalent, sans que le silence ne disparaisse totalement. Ainsi les forces profondes qui sous-tendent l'écriture de ce roman se développent dans

deux directions opposées : l'une qui ramène au silence et à l'arrêt, l'autre qui s'ouvre à la parole et au rythme. Ces deux pôles d'attraction s'enrichissent de leurs antagonismes et de la tension qu'ils génèrent l'un envers l'autre. Nous aurons donc à analyser comment l'écriture « bascule » d'un pôle à un autre.

Cripure est le personnage le plus emblématique de l'ambivalence de l'écriture de Louis Guilloux. En effet à travers ce personnage, elle tente de s'affranchir des schèmes du silence, tout en restant fortement retenue par un imaginaire du refuge. En effet, le personnage de Cripure incarne l'échec de la parole dans sa relation aux autres. C'est pourquoi, cette réorientation de l'écriture vers la parole n'est que partielle chez lui tandis que l'invasion de la parole caractérise totalement certains personnages tels que Babinot ou Nabucet.

Tout au long de l'œuvre, dans les passages où domine le pôle "parler", de son propre mouvement spontané, l'écriture semble constituer le principal moteur de la création romanesque en s'imposant aux ressorts traditionnels du roman que sont le déroulement d'une intrigue et la création de personnages : d'une part en prenant, dans d'importantes proportions, la forme de dialogues ou de discours narrativisés, d'autre part en développant, dans les cinq premiers romans, une écriture dérivée de la langue populaire.

Les formes du dialogue dans le premier roman

Dans la première partie, nous avons montré que *La Maison du Peuple* peut être considéré comme une sorte de matrice archétypale de l'ensemble de l'œuvre. Rappelons quels en sont les principaux éléments. L'organisation narrative du roman met en place des scènes d'échanges dont le nombre élevé explique la fréquence des passages dialogués. Tous les chapitres comportent un dialogue, et seuls trois (chapitre 3, 12, 18) n'en comportent aucun de significatif. En fait, 38 chapitres, répartis sur 138 pages présentent chacun une ou deux scènes de conversation directe entre des personnages. Regroupées en séquences, ce qui assure l'unité et la continuité nécessaires, ces scènes sont séparées par des ellipses temporelles, mais restent cependant soigneusement « raccordées » les unes aux autres. Sur 38 chapitres, 21 ne sont composés que de dialogues. Le chapitre 24 n'est en fait qu'un dialogue. Mais ce n'est pas un cas unique dans le roman : comme nous l'avons souligné plus de vingt chapitres sur trente huit ne sont composés que de dialogues. Parmi les autres, 10 s'achèvent sur un dialogue, généralement assez long. Placés à la fin des chapitres, ces dialogues constituent l'aboutissement de la narration et peut-être son ultime objectif.

L'ensemble du roman se situe dans un temps indéterminé. Le seul point de repère temporel est donné par le dernier chapitre : le père du narrateur est mobilisé. La date (vraisemblablement Août 1914) n'est pas formellement précisée. Toutefois, chacune de ces scènes se détachant sur une durée indéterminée conserve une relative autonomie et surtout une fonction narrative. A l'évidence, elles constituent l'unité de base de la composition. L'action ancrée dans un point précis du temps passé, néanmoins indéterminé, s'installe dans une durée et repose sur une itération de scènes pourtant uniques, pour venir se heurter à la fin du roman à un événement repérable : la mobilisation. Ainsi le fait unique est revécu par le narrateur sous la forme de scènes répétées : le souvenir ponctuel est transformé par le système narratif en une série de souvenirs. L'enchaînement de ces scènes conduit à un texte relativement épuré : rareté des résumés, brièveté des descriptions, quasi-absence de notations psychologiques.

Nous touchons là une des caractéristiques de la technique narrative de *La Maison du peuple*. Les scènes dialoguées, dépouillées le plus possible d'éléments narratifs (récits et descriptions) sont organisées en dialogues serrés, et constituent autant d'éclairages successifs sur un fond de chronique d'enfance. La fragmentation du

souvenir, associée à une dilution temporelle, contribue à une restructuration du passé, perçu comme répété, dans le cadre d'une composition en séquences. Ainsi les scènes dialoguées, omniprésentes, acquièrent-elles une force particulière, fondée à la fois sur leur place dans une composition d'ensemble, mais aussi sur leur autonomie narrative.

Le premier roman, *La Maison du peuple*, explore la possibilité de créer un roman à partir de dialogues qui, tout au long de l'œuvre, se présentent le plus souvent sous deux formes opposées et extrêmes. La première repose sur un échange réduit, extrêmement schématique, fondé sur un nombre restreint de répliques et dont la signification globale est claire et évidente. Dans ce cas, soit il manifeste l'accord et la connivence entre les interlocuteurs, soit au contraire il met en évidence leur désaccord et leur opposition frontale. La seconde forme réduit le dialogue à une tirade : un personnage s'empare de la parole, détourne la conversation à son profit et se lance dans un discours fleuve. Dans les deux cas, le dialogue s'organise en une conversation au sein de laquelle la progression verbale est partagée. En somme, le véritable dialogue n'existe guère car la parole semble pouvoir n'être que connivente et restreinte, ou bien contradictoire mais rapidement solitaire.

Les passages dialogués constituent plus de la moitié du texte. Les passages en discours indirect et en discours indirect libre sont peu nombreux et toujours très courts. En revanche, le discours direct est presque exclusif. La plupart du temps, le narrateur donne directement la parole à ses personnages en ne laissant aucune trace de sa propre énonciation. L'effet de réel que donne toute parole transposée au style direct conduit à une impression de reportage. Les dialogues y prennent un relief évident, d'autant plus qu'ils se détachent sur une trame narrative réduite au point que certains passages confinent au dialogue théâtral. En effet, certains chapitres ne sont composés que d'un enchaînement de répliques. C'est le cas du chapitre 10 où François Quéré se rend chez Fabert, un professeur déplacé pour cause d'engagement politique. Ce chapitre repose uniquement sur l'échange entre l'artisan et la femme de Fabert, car ce dernier est absent. Seules quelques courtes phrases de récit ponctuent le dialogue. De même, dans le chapitre 23 qui évoque l'arrivée de la grand-mère à la maison et sa visite à la mère hospitalisée, le dialogue domine si bien que les réactions psychologiques des personnages ne peuvent donc être déduites que de leurs paroles. Le narrateur adopte la plupart du temps un point de vue extérieur qui ne présente les personnages qu'à partir de la description de leurs actes et de leurs paroles.

Ce procédé est renforcé par deux phénomènes : la forme des dialogues et le choix du verbe introducteur. L'allure des répliques est toujours la même : les phrases sont courtes, le rythme rapide et le dialogue bref. Si l'on parle beaucoup dans *La Maison du peuple*, paradoxalement les personnages ne sont pas bavards. Seul le Docteur Rébal, homme politique, est par essence un beau parleur. N'oublions pas cependant que ses discours directs sont une transposition effectuée par le père à la mère et rapportées par le narrateur. Le seul beau parleur sera en fait celui qui trahira la parole donnée ! Dans *La Maison du Peuple* les personnages sont économes de la parole et mal à l'aise avec elle. L'écriture n'a pas encore recours, ou très peu, dans ce premier roman, aux possibilités de caractérisation d'un personnage par son discours. C'est une voie que l'auteur explorera dans des romans ultérieurs, de manière approfondie et avec d'étonnantes réussites. Angéline, sorte de diptyque de *La Maison du Peuple* qui repose entièrement sur la transcription d'une langue populaire. Mais c'est le personnage de Maïa, dans *Le Sang noir* que Louis Guilloux a le mieux caractérisé par son discours.

Ce roman est dominé par le dialogue, pour ainsi dire « désincarné ». Ce dialogue frustré, comme à l'état d'épure, certains diront « schématique », favorise la confrontation des valeurs qu'incarnent les personnages, les réduisant presque à des « types ». Le traitement minimaliste du style dialogué est renforcé par le choix le plus neutre possible des verbes introducteurs. Certes, l'auteur ne renonce pas aux diverses possibilités lexicales pour se substituer au verbe « dire ». Cependant ce verbe est retenu au moins une fois sur deux, ce qui tend à renforcer l'effet de reportage. Les paroles semblent se suffire à elles-mêmes sans le commentaire énonciatif de verbes davantage connotés (« murmura », « soupira », etc.) qui impliqueraient une position interprétative du narrateur. Les paroles apparaissent données comme elles auraient été prononcées, sans intermédiaire, apportant leur réalité brute. L'auteur recherche un effet « d'à plat » où l'ensemble des paroles collées et juxtaposées forme une sorte de camaïeu discursif. Ainsi, elles tendent à devenir des entités autonomes qui tirent leur force du contraste qu'elles opèrent avec le contexte sur lequel elles se détachent. Le lecteur acquiert peu à peu le sentiment que ce sont les dialogues qui portent l'action et forment l'intérêt du roman. Etrange paradoxe que ce dialogue réduit à une forme quasi primitive et qui semble être le cœur du dispositif narratif du roman.

Cet effet général de reportage pris sur le vif est renforcé par un jeu de citations. Nombre de parties dialoguées ne sont, à y regarder de plus près, que des citations insérées dans

un rapide passage narratif. En effet, les personnes qui sont censées avoir réellement prononcé ces paroles sont absentes. La juxtaposition de scènes entraîne aussi l'impression que des dialogues apparaissent comme l'illustration de ce qui vient d'être dit. Des paroles prononcées sont reprises un peu plus loin. Certaines paroles entendues dans la rue, prononcées par des personnages anonymes, sont citées entre guillemets dans de courts passages narratifs : nombre d'entre elles, transcrites en style direct, sont en fait des paroles entendues et rapportées. Le chapitre 29 va jusqu'à inclure dans une réplique de dialogue la citation d'un dialogue antérieur : Lautié, ouvrier et nouvel élu, est convoqué par le Maire qui tente de le faire fléchir dans son action politique (chapitre 29, p.126). Nous assistons donc à une prolifération de la parole directe, au point que des pensées, véritables dialogues intérieurs, sont transcrites en style direct, entre guillemets, comme par exemple au chapitre 17 (p.79) : « Elle se disait : « ces gens-là ont bien de la chance. » On trouve plusieurs autres exemples dans cette page.

Mais un autre type de paroles envahit le texte par endroits : il s'agit de chants. *L'Internationale*, bien sûr, ce chant emblématique du socialisme d'avant le congrès de Tours. A plusieurs reprises cet hymne est cité par syllabes, par vers ou distiques (50-51 et 130). Lors du défilé du Premier Mai, c'est un autre chant qui est cité cette fois plus longuement (108-109). Lorsque la grève des boulangers éclate, la mère, transportée par l'émotion, alors qu'elle regarde passer le défilé depuis sa fenêtre, entraîne ses enfants sur un air à danser (52). Par ailleurs, la nouvelle vie dans la maison située dans la cour se double du spectacle de la vie quotidienne. En bas, le rempailleur de chaises, un aveugle, interprète une chanson populaire et mélodramatique. La fin du chapitre s'achève sur la citation des paroles de la chanson alternée avec quelques notations de leur effet sur l'enfant. Enfin, quelques pages avant la fin du roman, d'autres paroles de chant sont citées (154). Ces citations renforcent l'effet de dialogue généralisé. Véritables témoignages sonores venus de la rue, ces chants contribuent à faire basculer l'ensemble du roman dans l'univers du discours direct.

Ainsi, ce roman ne propose quasiment pas une page où de multiples paroles ne s'offrent sous forme de discours directs. Chaque personnage n'existe que par sa parole : parole du grand-père qui défend une relation traditionnelle entre patron et ouvrier, parole des artisans-ouvriers qui développent des idées « révolutionnaires », parole de la mère, craintive et « aliénée » mais aussi secrètement rebelle, parole trompeuse et socialement traître du Docteur Rébal, parole lumineuse du leader syndical Fabert, parole

solide et constructive du père. Dans ce court roman, toutes sortes de paroles se choquent, se rencontrent, s'écoutent ou s'opposent. Cependant, l'ensemble de la composition et le style même des dialogues organisent principalement la confrontation de deux paroles : parole familiale et parole sociale. En effet, dans cet univers de lutte syndicale et politique, de conflit idéologique, la parole de combat joue un rôle déterminant. De même la vie familiale s'avère avant tout un lieu de confrontations de paroles entre époux mais aussi entre générations.

Toute action découle d'une réaction à la parole d'autrui et conduit à la parole. Le roman se charge non d'actions mais de transmission d'informations ainsi que de l'évaluation de leur nature sociale ou familiale. Chaque personnage se réfère à un système de valeurs que sa parole traduit et qu'il applique aussi aux informations qui lui sont transmises. Cris, jurons, chants, silences dénotent des réactions émotives et passionnées, tout comme les discours entremêlés, où personne ne s'écoute, véritables cacophonies aux valeurs idéologiques incertaines.

Il est nécessaire d'insister sur ce point : le roman ne se construit pas sur des actions mais sur leurs répercussions en paroles. Le plus souvent le récit des actions est omis, ou bien traité rapidement sous la forme d'un sommaire de quelques lignes. En revanche, les scènes détaillent comment l'information est perçue, acceptée, refusée. Toute action en effet se présente d'abord sous la forme de paroles que chaque personnage, en fonction des valeurs qu'il incarne, va devoir évaluer. La parole sans cesse oriente, organise, nourrit, intègre la narration. Au point qu'elle devient le thème essentiel du roman. Elle en est même son principe, comme si toute action n'était là que pour mettre en place la réaction d'un personnage à la parole d'autrui.

Toute action devient donc parole, c'est à dire possibilité d'échange. Soulignons qu'il s'agit d'une possibilité, car cet échange peut être refusé. S'il est accepté, il peut être constitué d'un simple apport d'informations, ou bien se transformer en conversation. On rencontre donc trois types de situations de dialogue : dialogue de refus, dialogue d'information et dialogue de conversation. Chaque type de dialogue organise à sa manière la confrontation des valeurs.

Le refus du dialogue

Le dialogue peut tout d'abord être refusé. C'est toujours le cas lorsque nous sommes en présence de personnages ne partageant aucune valeur commune. Le Braz, ouvrier révolté et violent, perçoit la lutte sociale comme une guerre :

« “Pélo, j'ai pas la haine des bourgeois ni de personne...” »

Il s'arrêta net et, ouvrant les mains :

« Mais que veux-tu la haine quand même... » *La Maison du peuple*, 36.

Lorsque la mère ne peut payer son loyer, elle se rend chez la propriétaire qui lui répond :

“ Un homme qui n'a pas le sou faire de la politique ! ”

La porte sonna dans le dos de ma mère. » *La Maison du peuple*, 65.

Un peu plus loin, une scène identique apparaît. Cette fois la mère peut payer une partie du loyer. A nouveau le dialogue ne peut pas s'engager. Les paroles de refus de la propriétaire sont aussitôt rapportées en discours direct par la mère : dialogue impossible mais parole tout de même.

Lorsque l'affrontement est trop brutal, l'écrit prend le relais ; on s'envoie des messages ! Le dialogue est à peine esquissé. Une ou deux répliques tout au plus, des formules fortes qui soulignent l'opposition. L'impossible dialogue fait mal, il est violent et entraîne des réactions émotionnelles extrêmes : cris, jurons, ou même mutisme. Ainsi ce dialogue entre deux personnages, ne partageant aucune valeur, est toujours vécu comme une agression. Il est donc refusé et entraîne de la part de celui qui le subit une attitude aux limites de la parole. L'affrontement est toujours sans paroles. La confrontation des voix extrêmes n'est pas possible dans *La Maison du peuple*.

De même, c'est par voie de presse interposée que le Docteur Rébal, contredisant ses promesses électorales, c'est à dire la parole donnée, s'annonce comme le futur maire. L'écrit apparaît ainsi comme la forme que prend la communication à sens unique, lorsque l'échange n'est plus possible : il est une parole de substitution, mais une parole figée.

Le dialogue d'information

Ce type de dialogue est fondé sur la circulation de l'information comme substitut à l'action. L'information, apportée par un locuteur, n'est jamais transmise d'un seul coup. Donnée par éléments séparés, elle manifeste une certaine capacité exploratoire de

la part de l'interlocuteur, qui sert à la prise en compte de l'importance et de la portée de l'information. Le dialogue prend alors la forme d'une série de questions à laquelle le locuteur répond brièvement.

« Ma mère le servit tout de suite et demanda :
“ Déplacé ? ... C'est à dire ... On le renvoie ?
- Oui, il part demain.
- Mon Dieu, dit-elle, c'est ce Fabert dont tu parles toujours, le socialiste ? ” »
La Maison du peuple, 55.

« “ Où as tu trouvé ça ?
- Sur la route.
- En revenant de l'école ?
- Oui.
- Et il n'y avait personne devant toi, tu es bien sûre ? ” »
La Maison du peuple, 67.

« “A qui appartient la maison ?
- A M. Buret.
- Et tu es allée à son bureau ?
- On m'a dit au café Fanchet qu'il fallait voir M. Buret à la mairie. J'y suis allée dans un saut.
- Il a dit oui tout de suite ?
- Oui, si je voulais.
- Eh bien, il faut retourner le voir avant que les bureaux soient fermés.” »
La Maison du peuple, 84-85.

Ce type de dialogue informatif est assez fréquent. Il progresse en répliques serrées. Des réponses affirmatives ou négatives ponctuent le questionnement rapide. Il répartit sur une série de cinq ou six répliques (rarement plus) l'ensemble des informations qui auraient pu être données en deux ou trois phrases. Le plus important est la mise en place du dialogue : sa fonction est phatique, elle vise à s'assurer que l'on est capable d'un échange par le dialogue. En définitive, ce qui oriente la mise en place narrative, c'est la possibilité de créer ces échanges dans lesquels les valeurs sont partagées.

Le dialogue de conversation

L'esquive

Le dialogue le plus fréquent se déroule entre deux personnages partageant fondamentalement les mêmes valeurs mais qui, sur un point précis, ne sont pas du même avis. Seul ce type de dialogue fait l'objet d'une véritable mise en scène des voix. Comme exemple caractéristique de ce type de dialogue, prenons la conversation initiale entre le père et le grand-père :

« [...] “Si tu es malade on t’envoie le médecin, et la société [...] -Bien sûr, [...] . Mais tu ne me feras pas croire que, si les ouvriers étaient organisés, ils ne seraient pas un peu mieux. Bah ! le monde est comme il est. Tu ne le changeras pas. »
La Maison du peuple, 24-25.

Sur cette structure de base, omniprésente des variations sont possibles. Parfois une des trois étapes n’est pas dite, mais résumée :

« “ Laisse la politique tranquille ” [...] mon père ne répondait rien [...] « Ta ta ta. Tu te dis que ton père rabâche. Il sera bien temps quand tu auras eu sur les doigts.” » *La Maison du peuple*, 25.

Remarquons que le silence de l’interlocuteur est aussitôt analysé par le locuteur. La stratégie de parole, si importante dans ce roman, fait l’objet d’une dénudation du procédé. Le narrateur se plaît à souligner ce jeu sur la parole et les possibilités d’acceptation ou de refus qu’elle propose et surtout son rôle et sa portée. L’élément non dit peut être situé en deuxième position ou en troisième position.

« “Alors François, qu’est ce qui va arriver ? - Comment, dit mon père, j’espère bien que la révélation n’est pas loin. » Elle leva les bras au ciel.” » *La Maison du peuple* 37

Généralement la force d’opposition du deuxième temps est atténuée par le recours au style indirect libre. Inversement un élément peut être dédoublé, voire triplé. Le dialogue d’esquive traduit en fait la volonté de convaincre, à condition que l’autre soit assez proche ; mais il trahit aussi l’impossibilité, peut-être momentanée, de vaincre des réticences.

L’accord

Il existe un autre type de dialogue de conversation : le dialogue d’accord. C’est un dialogue où les protagonistes, partageant les mêmes valeurs, se sentent proches. Aucune opposition en vue : les répliques s’enchaînent, sur le même thème. Prenons comme exemple l’arrivée de la mère chez une famille bourgeoise, où elle vient quémander du travail. Le temps 1 est démultiplié par trois : elle demande du travail pour son mari. De même le temps 2 : on lui confie des chaussures à réparer. Dans cette maison riche, elle a été comprise, sa demande a été prise en compte. Nulle opposition en vue, au contraire, d’emblée on lui répond favorablement. Le temps 3 n’est plus, comme dans le dialogue d’esquive, une généralisation ou une dérivation, mais c’est la manifestation concrète de la joie de la mère. Sa réaction est émotion. Un dialogue

d'accord, ou de « partage », ne progresse pas. Le thème de l'accord est repris : la répétition des mêmes mots traduit bien cette sorte d'enlisement dans l'accord. Les personnages en se citant se complaisent à confirmer la complicité. L'action vient toujours appuyer et même renforcer cet effet. En réalité ce dialogue n'apparaît dans sa plénitude que dans les chapitres 36 et 37 qui présentent le chantier de la Maison du Peuple.

Dans ce roman de la parole et du dialogue généralisés, les types de dialogue que nous avons mis en évidence s'enchaînent, et parfois s'imbriquent les uns dans les autres. La succession des dialogues d'information et d'esquive, ainsi que de dialogues d'accord est fréquente. Le développement des dialogues s'opère de manière assez simple : des types de dialogues sont assemblés et « cousus » les uns aux autres. Le jeu des variations et des démultiplications aboutit à une grande variété et une grande souplesse. Cet effet de démultiplication peut se présenter à tous les niveaux d'un dialogue. Nous sommes là au cœur de la technique romanesque de l'auteur faite de montage et de collage d'éléments singuliers ajustés sans cesse. Trois modes principaux semblent régir les dialogues que renouvellent les variations dans leur mise en œuvre et leur combinaison.

Cependant, jamais dans ce roman, entièrement fondé sur la parole, les dialogues n'ont pu prendre de l'ampleur. Ils ne se développent pas en dehors de structures schématiques. Etre d'accord ou s'opposer semblent les seules possibilités qu'ils offrent. C'est sans doute cette pauvreté de l'échange par la parole qui va conduire l'écriture à pousser ses recherches vers d'autres voies, notamment celles qui permettront de représenter davantage l'oralité. En effet, il faut souligner cet apparent paradoxe : la parole directe, sous la forme du dialogue, ne permet pas à cette écriture de capter la langue orale dont une des caractéristiques majeures est le rythme. Dans ce sens, *La Maison du peuple* a sans doute constitué une limite pour cette écriture en quête de parole. C'est donc dans les transpositions indirectes de celle-ci qu'elle va se tourner.

Le type de dialogue court, de connivence ou d'opposition, est surtout présent dans les premières œuvres. Nous l'avons vu, *La Maison du peuple* abonde en échanges d'opposition où l'essentiel est moins dans le motif de l'opposition, c'est à dire, dans le contenu du dialogue, que dans ses formes. Les malentendus règnent en maître. Cependant aucun roman ultérieur ne poursuivra dans cette voie, comme si dès ce

premier essai, cette forme de dialogue avait montré ses limites. *La Maison du peuple* a exploré les possibilités de construction des dialogues, sans les développer véritablement.

Le passage du pôle "se taire" au pôle "parler"

Si l'on excepte *Angéline*²⁶⁰, *Le Sang noir* est le premier roman nettement marqué par une écriture fondée sur le style oralisé : toutes les premières apparitions de personnages déterminés par leur parole donnent lieu à des paragraphes d'amorce. Plaire, Nabucet, Babinot, Moka, Basquin, sont autant de vecteurs de cette parole tournée vers l'extérieur. Elle se manifeste par l'expression et la thématisation de la notion d'excès, immédiatement mise à distance par l'énonciation. L'entrée en scène de Nabucet se fait par le regard du capitaine Plaire (chapitre 4 du *Sang noir*). Dès les premières lignes du chapitre, l'écriture semble adopter le rythme des paroles intérieures du Capitaine :

« Il était là depuis la veille : plaisir et économie. Tout compte fait, il eût été agréable de loger chez Nabucet. La maison était spacieuse, confortable, bien chauffée, très bien meublée. Quel homme de goût, ce Nabucet ! Rien de banal chez lui ! On voyait tout de suite qu'il aimait les belles choses. Des tapis, des tentures, des tableaux, il y a en avait à profusion. » *Le Sang noir*, 59.

Ici point de lourdes chevilles introductives : le texte semble relever du narrateur ou du personnage, de manière indécidable pour le lecteur. L'apparition du style indirect libre se glisse imperceptiblement dans la trame de l'écriture. Les marqueurs qui permettraient de les repérer comme « paroles directes » sont effacés et ne peuvent être perçues comme telles qu'à partir d'indices ténus qui suggèrent le surgissement de la parole dans la pensée. Parfois seul le contexte qui évoque des rêveries, des souvenirs ou une émotion permet de percevoir cette parole intérieure :

« Le cœur de Françoise débordait de reconnaissance pour cette vieille femme si chaleureuse et pour ce bon M. Frantz d'un conseil si sûr ! Elle ne voyait au monde qu'un seul homme qui pût lui être comparé : Monsieur Alain de Kérauzern en personne ! » *Les Batailles perdues* 132.

Le lien du style indirect libre avec le récit est si implicite que parfois son apparition tient à un regard :

« M. Rosier, [...] en voyant Cardinal, fit toute la mimique d'un homme ultra surpris qu'on ne l'eût pas mis au courant. Tiens ! Il ne serait pas arrivé comme ça en négligé ! » *Les Batailles perdues*, 173.

²⁶⁰ *Angéline* n'a été qu'une tentative réduite de style oralisé généralisé. Nous montrerons dans la « parole des pauvres » l'originalité de la recherche d'une écriture fondée sur le rythme.

L'effacement des marques du passage entre le récit à la troisième personne et les paroles des personnages données en style indirect libre est donc quasi-total. La première apparition d'un personnage est sans doute la meilleure occasion de placer ces amorces qui sont autant de mises en mouvement de l'écriture, et même plus exactement une réorientation de cette écriture à partir du pôle "se taire" vers le pôle "parler".

Cette transition entre deux passages dominés par des styles d'écriture différents peut être rapide. En quelques lignes seulement, le texte modifie son mode de fonctionnement. Nous voudrions nous arrêter un peu sur ces textes d'amorce. Passer d'un pôle de cet imaginaire à un autre, c'est à dire du silence à la parole, revient à passer d'une économie de moyen, d'une écriture du resserrement, de la restriction, mais aussi de la profondeur et de la recherche de l'être, à une écriture de l'expansion, de la profusion, mais aussi du paraître et du jeu, dont les marques les plus visibles sont l'humour et la mise à distance ironique.

De courts paragraphes jouent ce rôle d'amorces : il semble que dans les romans du milieu de l'œuvre, c'est à dire ceux qui relèvent principalement de ce mode d'écriture²⁶¹, le recours aux amorces soit constant quel que soit le système d'énonciation (récit à la première personne ou récit à la troisième personne). C'est qu'en effet la coexistence des deux pôles y est beaucoup plus nette que dans les premiers romans, largement dominés par l'imaginaire du pôle "se taire", et que dans les derniers où le pôle "écrire" va l'emporter. Alors que *Les Batailles perdues* constitue l'apogée de l'écriture du pôle "parler", les romans du milieu de l'œuvre (*Le Sang noir*, *Le Pain des rêves*)²⁶² se nourrissent d'une confrontation permanente entre "se taire" et "parler". C'est ce qui explique l'abondance de ces passages qui agissent comme autant d'aiguillages de l'écriture vers un pôle ou vers un autre.

L'orientation du texte vers la parole : *Les Batailles perdues*

Les ruptures avec le pôle "se taire" et les réorientations vers le pôle "parler" sont parfois brutales. Elles apparaissent le plus souvent en début ou fin de section ou de chapitre, car elles servent d'aiguillage à la narration qui, portée par une nouvelle

²⁶¹ *Le Pain des rêves* (1942), *Le Sang noir* (1935), *Le Jeu de patience* (1949), *Les Batailles perdues* (1960).

²⁶² *Le Jeu de patience* semble se situer à la confluence des trois pôles et constituer le point d'émergence d'une écriture qui va devenir l'essentiel de l'œuvre jusqu'à son terme : celle du pôle "écrire".

écriture, propose une trame textuelle propice à l'expression des schèmes de l'imaginaire exprimant la notion d'expansion. Cependant, afin d'assurer un minimum de cohérence au texte, ces réorientations sont « motivées ». Les prétextes narratifs ne manquent pas et touchent le plus souvent à la caractérisation des personnages. Parmi eux, les meilleurs vecteurs de ces réorientations sont ceux qui reposent sur l'ambivalence ou l'oscillation entre deux manières d'être, l'une les portant vers le retrait et la solitude, et l'autre vers les relations sociales et la parole. C'est le cas du personnage de Nicolas Mesker dans *Les Batailles perdues* qui, à l'instar de Cripure, se situe à la marge de la société. L'analyse d'un passage le concernant permettra de dégager ce processus :

« Temps mort. Temps neutre. Tout n'était qu'attente et poussière, lenteur. Si, dans ces jours-là, quelque chose se produisit qui méritât l'attention, ce fut que le cher Franz, un jour, arriva à la pension, défait : il avait perdu sa serviette. Impossible de rien comprendre à une pareille catastrophe. Où, comment ? Par quelle fatalité ? Il n'en dormit pas, n'en mangea pas, comme si la serviette perdue avait contenu tous les trésors de rajahs ! »
Les Batailles perdues, 161-162.

La section²⁶³ qui suit se développe autour d'un dialogue. Dans ce paragraphe qui joue donc le rôle d'aiguillage vers une écriture en mouvement, les premières phrases, quasi nominales, contrastent fortement avec les suivantes, tant sur le plan thématique que sur celui de la construction syntaxique. Dans le texte, le passage vers l'oralité se fait toujours par un glissement progressif de la voix du narrateur vers la parole d'un personnage, ou de plusieurs personnages, paroles rapportées d'abord de manière indirecte, puis directe. Cette orientation de l'instance narrative se fait toujours dans le même sens (du narrateur vers le personnage, puis de la voix indirecte vers la parole directe) et selon des modalités relativement constantes. Parallèlement à cette évolution du récit vers l'expression de la parole, la création d'un rythme structure l'écriture en l'organisant en segments syntaxiques, lexicaux et phoniques. L'irruption de la parole, même si ce n'est parfois que sous la forme d'un style indirect libre, marque définitivement le changement de régime de l'écriture. Ce changement se marque immédiatement par une phrase rythmée où segments et assonances se superposent :

²⁶³ Le roman *Les Batailles perdues* est divisé en dix parties subdivisées en chapitres. A l'intérieur de chacun d'entre eux des blancs délimitent des passages de longueurs variables : nous les désignons par le terme de « section ». Ce découpage si marqué est l'indice d'un mode de composition par fragments : l'unité de création étant la rédaction de courts passages impulsés par une dynamique de l'écriture et qui seront agencés les uns avec les autres dans un patient jeu de collage.

*Il n'en dormit pas /
n'en mangea pas /
comme si la serviette perdue /
avait contenu /
tous les trésors de rajahs !*

Ce changement de rythme entraîne dans son mouvement des changements thématiques. On constate aisément que le sens de cette écriture « d'amorces » est de capter de la parole, au point que, souvent, une parole intérieure du personnage vient suspendre l'effet d'un silence intérieur, traduisant un vertige et qui, comme toujours dans cette poétique, conduit le texte vers le pôle "se taire". Une parole adressée à soi-même peut donc détourner l'écriture de sa pente naturelle vers le silence :

« Ce n'était pas la première fois qu'il éprouvait cette même sensation bizarre : quelque chose semblait s'affaisser dans sa poitrine, tandis que ses pieds devenaient de plomb, que sa tête se vidait de toute pensée, et qu'il ne restait plus de sensible en lui que la terreur de voir se refermer sur lui l'ensemble des choses. Cette fois ce fut pire que jamais, quoique tout aussi absurde, tout aussi bête, se dit-il et tout aussi honteux. Des idées de bonne femme ! On allait bien voir qu'il ne s'agissait pas d'autre chose, en se forçant à marcher quand même, ce qu'il parvint à faire au prix d'un immense effort, comme le rêveur qui lutte contre des liens et que l'effort pour les briser réveille. Tout en se disant qu'il allait falloir désormais faire très attention et peut-être ne plus trop tarder à voir le camarade Franz, il se remit en route vers la rue de Seine, ironisant en lui-même sur cette breloque, devenue le but de sa vie ! Allons des bêtises ! »
Les Batailles perdues, 50.

Ainsi, ce passage qui constitue un véritable « aiguillage textuel », est suivi d'un long monologue dans un style oralisé nettement marqué. Un monologue intérieur est donc capable, à lui seul, de mettre l'écriture sur la voie de la parole, en détournant la pensée intérieure du personnage d'une rêverie dominée par des schèmes du malaise et du vertige.

Au vertige succède de nouvelles pensées, mais surtout un élan, une marche vers un but et un nouvel épisode narratif. C'est là une constante dans l'ensemble de l'œuvre. Des critiques ont souligné que nombre de personnages étaient « entravés » physiquement, qu'ils avaient des difficultés à marcher, comme Cripure évidemment, mais aussi Lucien, ici Nicolas, etc. Il convient de compléter cette remarque, et même de la nuancer, en soulignant qu'en changeant de régime d'écriture ces personnages transforment les valeurs qu'ils incarnent. C'est pourquoi, malgré leur claudication, blessés ou handicapés, ils deviennent capables de marches et même de courses au travers de la ville. Ils expriment alors des univers imaginaires totalement opposés. En effet, un personnage n'existe qu'en fonction de l'écriture qui cherche à se faire

jour par lui : s'il se situe sous l'influence du pôle "se taire", le personnage « fait du sur-place » tandis que, sous l'influence du pôle "parler", il conquiert le monde.

Le surgissement de la parole va donc de pair avec le dynamisme et le mouvement. On peut aussi noter que les personnages sont d'autant plus « hauts en couleur », c'est-à-dire plus fortement caractérisés, plus « typés », que l'écriture se fait critique et virulente à leur égard. Dans le passage cité ci-dessus le personnage porte un regard critique sur lui-même et « ironise » sur la faiblesse de son caractère. Le texte met en place cette mise à distance critique par un collage, certes invisible, d'autocitation, (ou d'intratextualité) : l'expression « idées de bonne femme » est en effet employée quelques pages plus haut par un autre personnage au sujet de Nicolas. Elle l'accompagnera d'ailleurs tout au long du roman comme un leitmotiv introducteur. Plus la parole est forte, plus elle génère de jeu intertextuel qui alimente les schèmes d'expansion qui constituent le fondement de cette écriture du pôle « parler ».

L'hésitation entre silence et parole dans *Le Sang noir*

Le Sang noir est le roman où l'hésitation entre les deux pôles "se taire" et "parler" est la plus nette. Le personnage de Cripure incarne cette ambivalence : il se situe en effet entre le refuge dans le silence et la mort d'une part, et l'expansion vers l'univers des hommes et de leurs mensonges d'autre part. Aussi n'est-il pas surprenant que l'écriture semble hésiter entre ces deux modalités : Cripure sert de renversement du silence ou vers la parole. Alors que toutes les conditions sont réunies pour que se manifestent les schèmes de l'imaginaire du pôle "se taire", alors que le système d'amorce fondé sur le contraste entre le silence et des bruits est en place et devrait donc logiquement orienter l'écriture vers l'expression du vide intérieur, il arrive que le texte exprime à nouveau un univers lié à la parole :

« Il resta ainsi longtemps, puis il laissa retomber son bras et regarda devant lui, fasciné, comme qui aperçoit des monstres. Rien pourtant que le vide spacieux d'une cage d'escalier, un mur vert et pourri, une lucarne, où la pluie battait. Décor familier. Odeurs elles aussi familières de l'encaustique et de la moisissure, silence connu : rien d'anormal.

Le silence soudain fut troublé. Des portes claquèrent, des murmures de voix lui parvinrent, encore lointains. Il y eut une fuite, un gros vacarme de pieds sur le bois comme un roulement sourd. C'étaient les autres qui s'en allaient, la fête finie, couraient le long des couloirs sonores comme de gros rats, entouraient Babinot, qu'il entendit nasiller : « Nan, nan, lui dis-je, ne débouclons pas notre cuirasse !.. » *Le Sang noir*, 334.

C'est à une double mise en mouvement que nous assistons : Cripure sort violemment de son vertige « “En avant ! » murmura-t-il, en s'arrachant à la pierre du trottoir. Il démarra d'un seul bloc. » (*Le Sang noir*, 335). Dès lors, l'écriture s'oriente vers la captation du rythme de la parole. Trois phrases, de plus en plus longues, nettement segmentées, se succèdent. La dernière dont le développement reflète la perception auditive de Cripure conduit à l'expression de parole en discours direct. Le thème du bruit est fortement présent dans ces lignes, relayé par des effets sonores. On ne peut qu'être sensible, nichées au milieu de ces notations, aux allitérations des consonnes vibrantes et nasales de cette dernière phrase, et en particulier dans ce segment : « couraient le long des couloirs sonores comme de gros rats ».

Ainsi la réorientation de l'écriture vers la parole se fait par des moyens convergents : thématization du son et de la parole, mais aussi évocation des notions de mouvement et de conquête, nouveau rythme syntaxique, recherche d'une « sonorité » de la langue, irruption de la parole elle-même. Ce qui frappe le plus est le changement de régime de cette écriture qui passe d'un imaginaire de la restriction et du statisme à celui de l'expansion et du dynamisme, et cela sur l'ensemble des niveaux de la création romanesque.

Axiologie de la parole dans *Le Sang noir*

Cripure manifeste un rapport à la parole très variable en fonction de ses interlocuteurs. Un rapide tour d'horizon des principaux personnages qu'il côtoie nous en convaincra aisément.

Le début de la conversation laborieuse avec Etienne Couturier s'inscrit parfaitement dans le canevas des conversations entre maître et élève. Cripure est rôdé à la parole convenue, même si elle l'embarrasse. Cependant, la conversation avec Faurel, lui aussi un des ses anciens élèves, devenu député, qui lui conserve beaucoup de respect et d'affection, semble moins académique. Elle reste globalement placée sous le signe des paroles prévisibles.

Avec Kaminsky, Cripure semble entrer de plain-pied dans la conversation. Il la prend en route au moment où Kaminsky, citant Gogol, développe un thème qui lui est cher, celui des « âmes mortes », thème que Cripure avait déjà abordé précédemment. La proximité des préoccupations, des références communes, un détachement et une forme de marginalité rapprochent Kaminsky et Cripure. Ils appartiennent à la même famille de personnage et pratiquent donc le même type de parole. Entre eux la conversation s'installe sans préambule et sans heurt. Cripure n'est plus pressé de demander à Lucien Bourcier de devenir son témoin, ce qui était le but de sa visite. « L'affaire » du duel semble reléguée au second plan. Malgré tout, la conversation tourne court très rapidement. Un éclat de rire soudain de Cripure, suivi d'une prostration, manifestent son refus, ou son impossibilité, de suivre cette conversation portant sur des thèmes qui l'intéressent, mais qu'il a depuis longtemps réservés à son dialogue intérieur.

Avec Moka, Cripure semble pouvoir s'abandonner davantage. Ils se rencontrent trois fois et passent de longs moments ensemble. La première conversation, en marge de la cérémonie, et la dernière chez Cripure peu avant son suicide, prennent des tournures différentes. Dans un débarras qui jouxte la bibliothèque, Moka offre à boire à Cripure qui semble se sentir assez proche de son jeune interlocuteur. En tous cas, il lui prête une oreille attentive : Cripure fait preuve d'une forte capacité d'écoute et d'empathie lors de cette première rencontre. C'est un style opposé que nous découvrons à la dernière. Cripure va jusqu'à reprocher violemment à Moka d'avoir proposé un compromis pour éviter le duel. Ce renversement d'attitude et de type de dialogue s'explique par l'exacerbation du refus des autres et par sa marche vers la mort. Si Moka semble

incarner aux yeux de Cripure une possibilité de parole, faite d'écoute et d'échange, cette possibilité va disparaître au cours du roman. Ainsi nous pouvons nettement constater que, d'une manière générale, la conversation de Cripure, difficile mais possible au début du roman, devient impossible vers la fin.

Le parcours narratif et la caractérisation de ce personnage reposent en effet sur son rapport problématique avec les autres, essentiellement parce qu'il rencontre une difficulté avec la parole. Cripure parle davantage à lui-même qu'il ne parle aux autres. Chez lui, l'impossibilité de communiquer est en proportion inverse de sa vie intérieure. Le roman se présente donc essentiellement comme la confrontation de plus en plus difficile de la parole de Cripure à celle d'autres personnages. Cette parole sociale difficile ne peut pas s'inscrire dans un rapport d'échange : l'essentiel pour le romancier à travers ce personnage semble être d'explorer l'impossibilité de nouer un dialogue véritable avec les autres.

Nous pensons que Cripure incarne un type de parole, celui de la parole sociale impossible. Face à lui, l'auteur a placé trois autres types de paroles, incarné principalement par un personnage dominant, qui est un des ses interlocuteurs. Chaque parole représente un axe de valeur qui se situe dans système bien structuré autour de quatre valeurs que l'on peut exprimer ainsi : savoir vivre, savoir faire, devoir, créer²⁶⁴. Dans cet ensemble, Cripure incarne la parole de l'acte esthétique. Ainsi lorsqu'il lui est devenu impossible de communiquer avec les autres, la question principale que pose ce personnage semble être de savoir s'il existe une possibilité de créer une œuvre qui permette de surmonter cet échec, en le transformant en œuvre d'art.

Cripure refuse tous les types de parole

Rupture avec Nabucet : rejet de la parole sociale

Le lecteur est frappé par la confrontation de deux professeurs que tout oppose et qui se haïssent. Cette haine débouche sur la gifle de Cripure que Nabucet tente de transformer en une mise à mort par l'invention dérisoire d'un duel. Nabucet, et son

²⁶⁴ Dans ce développement nous utilisons essentiellement les méthodes et concepts proposés par Philippe Hamon dans son livre *Texte et idéologie*, notamment dans la troisième partie « Personnage et évaluation ».

double caricatural Babinot²⁶⁵, incarnent au plus haut point les valeurs bourgeoises de la société d'une petite ville de province, en 1917. Union sacrée, patriotisme exacerbé, confort des notables de l'arrière font bon ménage avec une mondanité vaine et aveugle, et aussi avec des normes sociales étroites. Cette société, rassemblée lors de la cérémonie de remise de médaille, gravite autour du lycée ; Nabucet en constitue l'animateur et la référence. Son influence tient à sa connaissance du maniement des codes et des normes qui la régissent, en particulier des codes linguistiques. Dans cette société, le savoir vivre, qui s'apparente à un « savoir paraître », se cristallise en un « savoir dire ». Expert en conversation, en discours, en hypocrisie et en manipulation, Nabucet semble triompher. Cependant, son parcours narratif conduit ce personnage à l'échec, notamment en raison de l'intervention de trois personnages : Plaire, Faurel, Moka. Nous les retrouvons dans le système des personnages comme des incarnations secondaires des trois autres types de paroles.

Malgré plusieurs tentatives, Cripure n'est pas capable de pratiquer ce type de parole. Il balance entre le trop et le trop peu. En effet son discours patriotique a été jugé excessif, donc non conforme. De même, ses propos de salon ne pouvaient convenir car ils étaient trop respectueux de la culture allemande, au moment où la norme est à la propagande anti-allemande ; il était trop peu chauvin. L'auteur a construit l'opposition des ses deux personnages principaux sur cette différence de rapport à la parole sociale. En effet le « savoir parler » de Nabucet autorise une insertion sociale fondée sur un accord social apparent et superficiel qui se manifeste dans la conversation. Par son geste de sanction à l'égard de la parole de Nabucet, Cripure, de son côté, exprime sa rupture avec cette parole et surtout avec le type de relations aux autres qu'elle instaure. Tout au long du roman, Cripure manifeste un refus croissant de la norme sociale qui structure les échanges dans cette société qui, bien évidemment, constitue le microcosme de la société de cette époque, et peut être de toute collectivité humaine.

Cette norme que Cripure rejette s'exprime essentiellement par les paroles publiques dont le lycée reproduit la quintessence, du moins en temps de guerre. Le roman présente donc le récit des échecs successifs de Cripure à assumer ce type de parole et sa haine grandissante à l'égard de tous ceux qui l'incarnent (Nabucet bien sûr, mais aussi Faurel, vers la fin du roman). Tous les lieux publics fournissent l'occasion de

²⁶⁵ Nous étudions particulièrement ces personnages, surtout dans leur rapport à la parole, un peu plus loin dans cette deuxième partie.

conversations, qui sont autant de confrontations, durant lesquelles Cripure est de plus en plus incapable de s'inscrire dans une parole sociale. Il refuse cette parole est développée donc, provisoirement, et comme en compensation, une parole intérieure et familiale.

Rupture avec Maïa : rejet de la vie familiale

La formulation « vie familiale » peut surprendre quand on l'applique à Cripure, ce personnage atypique qui a abandonné une jeune femme, « la souillon », avec son enfant. Il vit avec une ancienne fille à matelots, et fréquente de surcroît assez régulièrement le bordel. Pourtant, au début du roman, la vie de Cripure prend les apparences de la vie de famille. Le texte apporte de nombreux éléments thématiques qui construisent cet espace familial : maison, fils en permission, femme qui veille à la vie domestique (les vêtements, le foyer, les repas). De plus, au retour de ses pénibles déplacements en ville, Cripure trouve refuge autour d'un repas en compagnie de Maïa. Celle-ci incarne un personnage de mère et assure accessoirement un rôle d'exutoire sexuel. C'est le premier rôle que la caractérisation de Cripure met directement en évidence. Cette « mère » pallie les incapacités physiques du personnage, en particulier son incapacité à manipuler des objets. Maïa est une femme d'action que la narration caractérise par une parole d'action. Sa virtuosité de la vie quotidienne n'a d'égale que sa parole pragmatique, qui s'appuie sur des analyses simples, mais suffisantes pour agir. Dans son langage, fortement marqué par le Gallo, c'est à dire par une langue populaire²⁶⁶, elle exprime des évidences frappées au coin du bon sens. Elle résume les actions qu'elle perçoit de son point de vue, de l'extérieur. Une parole pratique comme la sienne a le sens des codes et de la norme. Elle sait qu'une « beigne » ne conduit pas au duel, comme dans les romans ou au théâtre, mais à une réparation sous forme d'excuses. Elle sait aussi qu'un « vachot » comme Nabucet ne mérite qu'une bonne raclée. Pour elle, l'échange se doit de respecter des codes sociaux. Dans ce sens, sa parole est conforme à la parole sociale bourgeoise qu'elle ne peut que singer, voire caricaturer.

Mais dans le domaine privé de la parole familiale, Maïa ne perçoit Cripure que de son point de vue, extrêmement limité. « Phénoménologue » pragmatique qui s'ignore, elle observe les comportements de Cripure et agit d'après ce qu'elle en comprend (respect de ses silences, habillage, mise en mouvement, etc.). Globalement sa parole est une parole pratique et réparatrice qui cherche à inscrire Cripure, malgré lui,

²⁶⁶ On peut lire plus bas, notre étude la « parole des pauvres ».

dans une vie sociale et familiale normale. La raison en est qu'elle vise à faire durer cette situation de concubinage, certes marginale, jusqu'au jour où Cripure l'épousera.

Cripure progressivement rejette cette parole pratique. Si Maïa lui permet des régressions infantiles dans le domaine de la vie quotidienne, elle ne répond pas à son attente en termes de communication avec les femmes. Précisément, l'exutoire sexuel n'est pas le but principal que recherche Cripure dans sa relation avec elles. Son mariage a été placé sous le signe d'une fusion quasi fraternelle avec Toinette, fusion qu'il a remplacée paradoxalement par sa fréquentation « fraternelle » des prostituées. La souillon et Maïa lui servent d'aide à la vie quotidienne. Mais Cripure, tout au long de sa vie, a régressé sans cesse vers une relation enfant-mère. Ainsi, toutes les relations que Cripure entretient ou a entretenues avec les femmes montrent qu'il ne cherche jamais une véritable relation de couple, mais plutôt une relation soit purement sexuelle, soit « fraternelle » (avec les prostituées), ou bien encore régressive de type mère/enfant (avec Maïa mais également avec Toinette qui joue un rôle ambigu, entre sœur et mère).

Parallèlement, Cripure refuse d'assumer une parole de père. Malgré quelques états d'âmes (dus sans doute beaucoup au mythe des « Poilus ») qui l'ont poussé à rechercher et à recevoir son présumé fils naturel, Cripure n'assume pas cette fonction paternelle. Tout comme avec Maïa, à laquelle il refuse une communication affective, il préfère transformer son sentiment d'amour paternel en argent. Ce refus de la paternité, et surtout de son discours, est sans doute un des motifs profonds de sa fuite d'Angers et de la destruction de son couple avec Toinette. On apprend en effet, lors de la conversation avec son double du café Machin, que Cripure a eu deux enfants, l'un légitime et l'autre naturel.

Ce refus de la paternité se traduit par le refus de la parole familiale fondée sur un échange affectif et pratique. Cripure a besoin de la parole maternelle fusionnelle et ne peut pas pratiquer une parole paternelle. Ces deux tendances sont les deux manifestations d'une même pathologie de la relation à l'autre fondée sur une impossibilité de rompre avec la fusion maternelle initiale qui constitue la condition nécessaire à l'insertion sociale. Cette carence s'explique certainement par une absence de la fonction du père. Symboliquement le récit note que Cripure n'a pas bénéficié d'un père assumant cette fonction paternelle dont on sait qu'elle conditionne la possibilité de se détacher d'un état fusionnel instauré par la relation à la mère. Le roman évoque à propos de l'analogie de destin entre Cripure et Turnier :

« Il y avait au moins ce rapport, entre Cripure et Turnier, c'est qu'ils avaient tous les deux vécu la plus grande partie de leur vie avec une servante, la grande différence étant que la servante de Turnier n'avait pas été sa maîtresse. Autre rapport : c'est qu'ils étaient tous les deux des fils de bourgeois ruinés. Le père Turnier avait possédé une fortune considérable, dilapidée nul ne savait comment. Quant au père de Cripure on savait fort bien au contraire que c'était la guerre de 1870 qui avait anéanti son industrie et l'avait fait déchoir du rôle de directeur d'usine à celui de petit employé. » *Le Sang noir*, 39.

Le père de Cripure, comme le père de Turnier, fut un père déchu. Ainsi Cripure montre tous les symptômes d'un personnage qui souffre dans son développement d'une pathologie affective entraînant un impossible équilibre dans sa vie familiale et par conséquent sociale.

Rupture avec Lucien Bourcier : refus de la parole collective

Cripure partage avec Lucien Bourcier une analyse critique et radicale de la société bourgeoise. Mais Lucien Bourcier, lui, incarne le refus catégorique tant au niveau familial que social. Ce rejet se traduit concrètement par son départ pour la Russie des Soviets où éclate la Révolution. Il espère y prendre part en pratiquant une parole révolutionnaire dans laquelle l'action individuelle se hisse au niveau de l'action et de la parole collective. Lucien Bourcier assume une parole du devoir qui s'inscrit dans une morale mettant en accord les actes individuels et l'action collective. En 1917, la morale collective impose à ce jeune intellectuel, officier plusieurs fois blessé puis réformé, de contribuer à un arrêt des hostilités que la Révolution Russe lui semble vouloir apporter. Partant du même constat que Cripure, à savoir celui de l'échec de la parole sociale et familiale (car celle-ci ne fait que prolonger la parole sociale), Lucien Bourcier suggère une action fondée sur la prise en compte de l'autre dans une parole collective, toutefois à peine esquissée dans le roman, par la scène de l'émeute ou par celle de la rencontre des permissionnaires. Le récit ne développe donc pas la potentialité de ce personnage. On sait que, lorsqu'il travaillait au *Sang noir*, Louis Guilloux avait le projet de publier une suite ou du moins un suite à ce roman qui se serait intitulée « Blé » et qui aurait mis davantage en scène le personnage de Lucien Bourcier.

Cripure refuse catégoriquement cette dimension sociale et collective de la parole. Le récit le souligne en de nombreux passages. La critique féroce des jeunes gens à son égard, ses anciens élèves, s'explique justement par son refus de poursuivre son analyse critique jusqu'à une morale de l'action. Sa parole et sa mort affirment un individualisme inspiré de Nietzsche. Même si la gifle à Nabucet est « globale » et lui est

infligée à la fin de la scène d'émeute, Cripure rejette toute action collective et ironise sur l'engagement de Lucien :

Mais celui-ci avait parlé de balayer tout le fourbi. Balayer! Parbleu... Cripure voulait bien en être. S'il ne s'agissait que de nettoyer la terre de toute cette bande d'aigrefins et de ganaches, de vidanger le monde de ses cloportes, il donnerait bien un coup de main. Mais qu'on ne vienne pas lui parler comme avait fait ce lieutenant, des conquêtes de l'homme sur lui-même. «Outreboufre, comme dirait le père Ubu, ça tout de même c'est trop rigolo! Incomparables sornettes. Ma thèse est toute négative. » *Le Sang noir*, 15.

Cripure manifeste cependant un certain goût pour les mouvements collectifs qui lui donnent un sentiment d'appartenance sociale. Au lycée, au bordel, à la banque, dans ses rêveries, en écoutant le chœur russe, il fait preuve d'une attirance pour les possibilités de se rapprocher du discours des autres et même de se fondre, voire de se dissoudre en eux. L'action ne le retient pas, mais la possibilité de ressentir, soit en pensées, soit en émotions, un lien avec les autres l'attire presque irrésistiblement. En réalité, il développe une parole intérieure qui, contrairement à Lucien Bourcier, l'ouvre à une recherche de fusion ou d'accord.

La valeur de la parole de Cripure

Cripure rejette trois formes de paroles : paroles familiales, sociales, ou collectives. Ces refus correspondent à trois axes de valeur : savoir faire, savoir vivre, devoir. Cripure s'oppose à ces valeurs et incarne l'impossibilité de communiquer directement avec les autres. Se réfugiant progressivement dans une parole intérieure faite de pensées, de rêveries et de souvenirs, Cripure tente de promouvoir la possibilité de créer une œuvre qui pallie cet échec de la communication. Il espère ainsi élaborer une œuvre qui lui permet de « dire ».

En effet, la succession des échecs dans la communication avec les autres et le refuge dans un dialogue intérieur, notamment avec ses doubles, conduit Cripure à la rédaction de notes pour *la Chrestomathie*. Les dernières pages du roman montrent un personnage soucieux de mener à bien cet ouvrage, et en particulier de l'organiser, en rangeant ses notes sur son bureau :

« Une balle dans la gueule. Fini. Régulé. Qu'on n'en parle plus, ni de lui ni de sa Chrestomathie.

[...] Il sortit d'un tiroir les chers feuillets, fit l'effort de poser sur la cheminée les livres et les papiers qui encombraient sa table, et sur l'espace luisant du bois taché d'encre de cette table presque nouvelle pour lui dans sa nudité retrouvée,

il disposa ses feuillets et ses notes comme s'il n'allait plus penser qu'à son ouvrage, comme si toute action au monde, y compris le duel, allait être suspendue, jusqu'au moment où il aurait achevé non pas de raconter mais de dire.

Mais cet effort n'alla pas plus loin que de disposer les papiers sur la table. Cela fait, il les considéra avec une sorte de haine, comme si la Chrestomathie elle aussi l'avait trahi, et les bras morts, l'œil vague, il ne bougea plus. »

Le Sang noir, 457.

En rupture de paroles, Cripure trouve le moyen de communiquer en creusant un espace intérieur favorable à la rédaction de notes. En réalité, il est une figure d'écrivain et ses ouvrages antérieurs constituent davantage des ouvrages littéraires romanesques que des essais philosophiques. Il vit dans un univers de références culturelles et dans un champ de réflexion sur la possibilité de création romanesque. Par ailleurs, son élocution et son langage, comme la conduite de sa vie (l'originalité de sa période annuelle de bachot, la feinte colère des bécanes) ou encore la richesse de sa vie intérieure (l'invention des doubles) révèlent une créativité évidente malgré une difficulté à communiquer. Cripure fait preuve en outre de la capacité à transformer en rêveries ou en fables des éléments ou des personnages de la vie quotidienne (la ville, le Cloporte ou la Bossue). Sensible et émotif, il replie ses sentiments sur sa vie intérieure, en particulier sur son passé, ou sur la communion avec le chœur lointain des voix de prisonniers russes, ou bien encore sur une étoile aperçue de la fenêtre comme un espoir d'un ailleurs. Cripure produit donc du matériau littéraire sous formes de notes dont il voudrait faire un ouvrage encore mal défini, au titre indéterminé. Mais au retour de sa promenade matinale, Cripure découvre que ses notes ont été mangées par ses chiens. Ce fait est le déclencheur de l'acte du suicide.

« Les notes éparses dans ses livres, matériaux qui devaient servir au grand ouvrage de sa vie - La Chrestomathie du Désespoir - tel était le titre pédantesque qu'il comptait lui donner, à moins qu'il ne l'appelât : La Mistoufle, ou encore : La Mort aux Rats - il cessait d'y penser. Tout cela était d'un autre, un étranger, et l'ambition de se justifier par un livre : absurde. « Et cependant tout de même, si j'avais assez de talent! Encore une question. Mais pourquoi n'en aurais-je pas? Le talent, c'est le courage, ce qu'il en faut pour se tuer. A ce compte-là, je l'écrirais, ma Chrestomathie, mon Apocalypse, enfin, mon Cochon malade... »

Il se leva, vint s'asseoir à son bureau. Une note?

[...] Il réfléchit et écrivit encore. » *Le Sang noir*, 25.

La Chrestomathie serait fondée sur l'assemblage de fragments, de textes courts, issus de pensées rapidement notées et qui, captées dans l'abandon de la vie intérieure, viendraient dire, c'est à dire dénoncer, l'impossibilité de communiquer. Ces fragments

réussiraient donc à surmonter le fossé installé entre lui et les autres en autorisant une parole différée mais écrite. Mais cette œuvre libératrice n'existera pas. *La Chrestomathie* mène à une impasse, ce que montre bien le récit : les petits chiens la « boulottent ». Cripure sent l'impossibilité de construire un ouvrage de pensées. *Le Sang noir* offre le motif symbolique de cet échec lorsque Cripure imagine qu'après sa mort Maïa vendra tous ses papiers :

« Et à propos, s'il ne les brûlait pas, ces papiers, qu'en adviendrait-il ? Entre les mains furibondes de Maïa, que deviendraient ces petits bouts de secret ? Vendus à l'encan avec le reste, il en était sûr, car elle vendrait tout en vrac, au plus offrant, au plus curieux, au plus sordide, à ses ennemis. On pouvait compter sur elle pour dépecer le cadavre, ô chère compagne d'infortune ! Tout. Elle bazarderait tout. » *Le Sang noir*, 458.

L'échec de Cripure en tant qu'écrivain amorce une réflexion sur la création littéraire. Peut-être son échec provient-il du fait qu'il crée des œuvres sans personnage ni parole autre que la sienne ? La conversation dérisoire entre Cripure et M. Pinche oppose le philosophe à un écrivain amateur en proie aux contraintes matérielles, mais qui affirme son désir de créer des personnages. A l'image de cette bouteille de « vin cachetée » que Cripure porte dans la poche de sa peau de bique et protège de la bousculade, *la Chrestomathie* pourrait être un élixir de vie, si elle devenait une œuvre. Toutes deux seront davantage liées à la mort. Cependant le texte suggère que la condition de son existence réelle serait qu'elle soit une œuvre littéraire et non philosophique.

L'échec de cette parole d'artiste était donc prévisible. De l'échec de la parole extérieure jusqu'à l'échec de la parole intérieure, Cripure est conduit à renoncer à ce qui oriente en profondeur son personnage, à savoir son univers de réflexion littéraire. Cripure incarne donc l'échec de la parole de création artistique, ultime avatar des paroles tentées mais rejetées.

Le système des valeurs dans *Le Sang noir*

Le Sang noir repose donc sur la mise en place d'un système de paroles. En effet, l'analyse des quatre principaux interlocuteurs de Cripure a permis de montrer que leur construction est orientée par un projet romanesque cohérent : chaque personnage est l'occasion de motifs de paroles qui se déploient tout au long du texte en soliloques, dialogues et conversations diverses. Les paroles et les valeurs que ces paroles incarnent s'organisent en un système. De plus, elles définissent aussi un système d'évaluation

apporté par le jugement implicite qu'apporte l'écriture sur les paroles des personnages. Quatre types de paroles²⁶⁷ peuvent être distingués dans *Le Sang noir*, incarnés par quatre personnages principaux, accompagnés pour certains de personnages secondaires. Chaque personnage implique une écriture spécifique propre, des motifs narratifs et un mode de déploiement dans le temps et l'espace.

Maïa est un personnage conditionné par l'attention portée à la vie quotidienne. Ses actes s'organisent en scénarios d'actions, en programmes narratifs : déjeuner avec Amédée, préparer Cripure pour la cérémonie et le faire partir, préparer les repas, faire la vaisselle, etc. L'occupation d'un espace découle de ses actions et construit une durée propre. Le temps de Maïa est celui des repas. Louis Guilloux a choisi d'intégrer ces programmes narratifs à la parole même de ses personnages : Maïa parle ses actions. Le narrateur vient également en surimpression sur le discours de son personnage et décrit ses actions avec le style oralisé de la parole de Maïa. Ainsi les actions mêmes découlent de la parole qui définit ainsi totalement ce personnage.

La journée du *Sang noir* est pour Nabucet une journée exceptionnelle où le temps et l'espace sont orientés par la cérémonie de la remise de médaille dont il est le maître d'œuvre. Les lieux prennent la forme de décors aussitôt que ce personnage entre en scène. De même, Lucien Bourcier est un personnage en attente d'un « ailleurs » et d'un autre temps d'action. Il semble simplement de passage dans le roman, son espace est celui des lieux intermédiaires, plus vraiment chez lui au lycée, (son père est censeur) et pas encore sur le bateau. La pension de Madame Villaplane, habitée par Kaminsky et par l'ancienne maîtresse de Turnier, est bien ce lieu où sa non-parole peut transiter.

La parole qui habite chaque personnage conditionne donc le récit et l'on peut penser que l'auteur se soumet à l'impératif absolu de créer les moyens romanesques de déploiement de cette parole. Il y a des lieux favorables à la parole de tel ou tel personnage. On ne verrait pas Nabucet dans la troïka et l'on constate que Cripure se tient de côté pendant la réception ; c'est dans un débarras qu'il trouvera refuge avec Moka. La mise en œuvre d'un système logique de parole oriente sans aucun doute le récit, qui en est même tributaire.

²⁶⁷ Voir en annexe C, le tableau des types de paroles.

Le système d'évaluation des paroles

Dans ce roman chaque personnage est donc très nettement habité d'une parole dominante, mise en évidence par le système d'énonciation. En effet, dans ce dispositif narratif un personnage ne peut véritablement pratiquer qu'une seule parole. C'est pourquoi, lorsqu'il pratique d'autres types de paroles, celles-ci sont orientées négativement par le système d'évaluation

Le système d'évaluation repose à la fois sur le narrateur et sur les situations. On l'a vu à propos de Cripure, la technique de narration est très souple. L'auteur a recours à un narrateur aux positions énonciatives adaptées à chaque personnage et, pour certains d'entre eux, à la situation. Lorsque le narrateur reste en position extérieure au personnage, le plus souvent il dévalue sa parole par un recours fréquent à l'ironie. Au contraire, la bienveillance du narrateur, qui contribue à la sympathie que le lecteur peut ressentir pour ce personnage, se manifeste par une disponibilité, discrète et dénuée de toute évaluation négative, à la vie intérieure du personnage.

Le regard des autres personnages sert de relais au narrateur lorsqu'il souhaite intensifier sa présentation ironique d'un personnage, ou lorsqu'il souhaite introduire des points de vue contradictoires sur Cripure. Celui-ci bénéficie d'un traitement énonciatif beaucoup plus complet que les autres personnages, en raison de son balancement entre une parole intérieure et une parole extérieure. Ce système d'évaluation s'appuie donc sur deux bases qui peuvent se compléter ou se contredire. Par exemple, Nabucet fait l'objet d'un traitement ironique de la part du narrateur et d'un point de vue nettement critique de la part de la plupart des personnages. Il va sans dire que sa parole représente le point négatif absolu dans le système des valeurs des paroles du *Sang noir*. De leur côté, Lucien Bourcier et Maïa bénéficient d'une neutralité du narrateur et d'un regard des autres personnages plus nuancé. On peut dire que le jugement global sur ces personnages est relativement neutre. Sympathiques par certains aspects et légèrement critiquables pour d'autres, ces personnages bénéficient donc d'une énonciation neutralisée par des jugements contradictoires sur des qualités et défauts peu soulignés.

Cripure bénéficie des jugements les plus extrêmes. Le narrateur, tout à sa dévotion, présente toujours avec bienveillance sa vie intérieure. En revanche, il confie souvent à la narration extérieure, et au regard des autres personnages, des notations très critiques. Même la ville, dans son ensemble, semble incarner ce regard ambivalent porté

sur Cripure : monstre désigné, mais toléré, que l'on aide au besoin dans ses difficultés. Cependant le dernier chapitre apporte la fresque de la réconciliation de la ville avec son monstre, soudainement devenu sacré par sa mort. A n'en pas douter, malgré ces évaluations contrastées, le personnage bénéficie sur l'ensemble de l'œuvre de la valeur la plus positive du roman.

Ce système d'évaluation porte essentiellement sur les actes de paroles des personnages qui obéissent pour chacun d'eux à une logique unique, même si pour Cripure celle-ci est particulièrement complexe. Les personnages sont assez homogènes et prévisibles dans leurs actions. Leurs actes de paroles s'inscrivent naturellement dans la progression narrative ce qui permet de les démultiplier, en créant à loisir des scènes où leur parole s'affirme toujours sous le même aspect. Chaque personnage et, par conséquent, chaque type de parole fait donc l'objet d'un parcours narratif singulier. Nabucet passe d'une parole du paraître réussie à une parole rejetée grâce à l'intervention du Capitaine Plaire qui n'appartient pas, en dépit des apparences, au même type de parole que Nabucet. Plaire pratique en effet une parole morale qui s'approche par certains côtés du type de parole de Lucien Bourcier. En conséquence, il s'oppose à la parole de Nabucet. Par ailleurs, rien n'est plus significatif que l'éternel dialogue de sourds que se livrent Cripure et Maïa pour comprendre le fonctionnement de leur parole respective, orientée l'une vers sa vie intérieure, l'autre vers la vie pratique. On le voit, les passages privilégiés du roman apportent sans cesse le récit de la confrontation des paroles et des valeurs qui les sous-tendent.

Nabucet, Maïa et Lucien Bourcier pratiquent, dès l'ouverture du roman, un type de paroles dont ils ne se départiront pas. A peine peut-on un peu nuancer ce point de vue en ce qui concerne Maïa qui accède à l'émotion que traduisent ses larmes lorsqu'elle comprend que Cripure va se battre. Cependant, dès le lendemain, elle s'imagine que tout est rentré dans l'ordre, lorsque Moka réussit à faire signer le compromis à Cripure. Maïa ne pressent pas du tout l'issue fatale et reste enfermée dans son rôle de femme pratique, à la verve impayable, mais naïve. De même, Etienne Couturier a sans doute un jugement bien établi lorsqu'il vient voir Cripure et sa conversation ne fait que le renforcer. La conversation exacerbe ce jugement, et ce personnage sort du roman aussitôt après, comme si son rôle était achevé. Bref, la plupart des personnages sont déterminés par leur régime de parole et n'évoluent ni à l'intérieur de celle-ci ni vers une parole différente.

Cripure est le seul personnage dont la parole évolue au cours du roman et c'est sans doute cette dimension qui en fait un personnage exceptionnel. De la scène initiale à sa mort, Cripure expérimente plusieurs types de paroles, extérieure, intérieure et artistique, afin de pouvoir communiquer. Bien que sa quête se solde par un échec total, Cripure incarne une parole en transformation.

Cripure est une créature romanesque dont l'évaluation dépasse tous les autres personnages, par le jeu bienveillant du narrateur, mais aussi par la richesse narrative qui lui est concédée. Sa parole s'essaie à toutes les paroles, à celle de Maïa et même celle de Nabucet, en partie à celle de Lucien Bourcier, si bien qu'il constitue une véritable polyphonie vocale. Non seulement, il possède cette faculté d'être poreux aux autres langages, de s'en imbiber pour les pratiquer, mais il parcourt aussi tout au long du roman des étapes qui, tout en démultipliant son rapport problématique à la parole, le transforme et l'amène d'un échec extérieur à un échec d'écriture. Les contradictions apparentes du personnage ne sont que la conséquence de cette évolution narrative. Cripure est un personnage que le narrateur dote d'une conscience aiguë de son rapport à la parole et aux autres. Cette sensibilité et sa créativité lui font entrevoir, parallèlement à l'effacement de ses possibilités d'échanges avec les autres, un salut par la mise au point de son œuvre *la Chrestomathie*. Cependant, ce projet n'évite pas le naufrage. Cette œuvre en gestation eût pu le sauver à condition d'englober, par sa capacité analytique et critique, toutes les formes de paroles. Un projet d'écriture romanesque...

***Le Sang noir*, roman de l'échec de la parole**

L'ensemble des paroles du *Sang noir* s'achemine vers un échec. Aucune parole ne réussit à se maintenir. La plus excessive, celle de Nabucet, qui se fonde justement sur la virtuosité à manier les signes de l'apparence, est rejetée très rapidement. Dès le début du roman, elle contient, dans son excès même, sa propre condamnation. Maïa ne réussit pas malgré sa parole pragmatique (aller parler à Nabucet, lui donner « une beigne », lui présenter des excuses, etc.) à sauver la vie de Cripure dont l'existence et la vie quotidienne donne un sens et une valeur à sa propre parole. Basquin qui n'a pas besoin d'une telle parole pratique n'accorde pas assez de place à Maïa.

Cripure échoue dans sa tentative pour s'exprimer. Il ne réussit qu'à entrer dans la fusion finale de la mort, rejoignant ainsi Toinette, son idéal régressif. Même son œuvre est détruite. Seul Lucien Bourcier semble échapper à cet échec global. La

dernière ligne du roman place ce personnage en contraste avec les habitants de la ville qui rendent un hommage funèbre improvisé à Cripure : son refus parvient à le soustraire au *Sang noir* de la parole.

Néanmoins, le récit ne met pas beaucoup en valeur ce personnage et ce silence. Tout au long du roman rien ne valorise vraiment son silence et sa décision de partir. Il semble figurer dans le roman comme une hypothèse ou un jalon que l'auteur a posé en attente d'un développement ultérieur. Louis Guilloux ne le reprendra pas, sans doute pour des raisons idéologiques. *Le Jeu de patience* montre un Lucien Bourcier, extrêmement amer, revenu de son idéalisme révolutionnaire, mais néanmoins artiste. Il change donc de régime de parole et s'approche de celui qu'incarne Cripure dans *Le Sang noir*.

Nous pensons donc que *Le Sang noir* manifeste très profondément une réflexion sur les pouvoirs et les types de paroles, réflexion que Louis Guilloux avait engagée dès l'ouverture de son œuvre avec *La Maison du peuple*. Sans être un roman à thèses, bien loin de là même, *Le Sang noir* met en place un système de paroles où toutes les possibilités de régime de paroles sont explorées. Grâce à une caractérisation dense de personnages dont la parole est le mode d'existence romanesque, l'auteur construit des lignes narratives qui proposent leurs confrontations et conduisent à l'échec de toute forme de parole, exceptée celle qui se rapproche le plus du silence. Par la reprise des personnages, par la démultiplication de leurs motifs, par la complexité du personnage de Cripure, Louis Guilloux a réussi à créer une œuvre d'une rare densité. En effet ce temps limité à vingt quatre heures et ce quasi huis-clos, contribuent à construire un système narratif proche de la saturation.

Le Sang noir montre l'affrontement de la parole créatrice à la vie quotidienne et sociale, en particulier en temps de guerre. La confrontation de cette même parole à la parole collective, telle que le personnage de Lucien Bourcier ou l'émeute à la gare la suggèrent, est remise à des romans ultérieurs, que Louis Guilloux tardera à écrire. *Les Batailles perdues* répondront vingt ans plus tard à ce projet.

Ce roman apparaît donc comme un jeu de tension et de résolution entre les valeurs que les paroles prennent et reprennent sans cesse. Par les carrefours textuels qu'il propose, ce jeu implique une trame narrative qui enserme à la fois une caractérisation forte des personnages autour de leur parole, et des situations toujours

redéployées de réussites, d'échecs, d'impossibilités de paroles. D'après *Le Sang noir*, il semble que Louis Guilloux n'ait pas placé un grand espoir dans la possibilité d'échange entre les hommes au moyen de la parole. En effet, la conception générale de la parole qui en ressort est très pessimiste, à l'exception de la dernière ligne qui suggère un nouveau départ. Dans les années 1930, lorsque Louis Guilloux travaillait à ce roman, rien ne pouvait endiguer la parole idéologique, le salut par une voie artistique semblait aléatoire. L'œuvre d'art et l'action collective n'apparaissent en définitive que comme des paroles détournées ou sublimées mais le dialogue réel n'existe pas dans l'univers romanesque du *Sang noir*.

Le personnage de Cripure, dans toute sa complexité, suggère que la création littéraire peut être une réponse à l'incommunicabilité des individus. En effet, pour lui, l'écriture constitue un défi lancé aux paroles mensongères de la parole sociale, à la régression vers une fusion personnelle ou à l'illusion de l'action collective.

Babinot, la parole de propagande

Un personnage de roman est d'abord le support d'une écriture qui compose un artefact littéraire : il est plus précisément le résultat d'un ensemble de signes éparpillés en de nombreux passages du roman, et parfois, comme c'est le cas de Babinot, de deux romans. L'ensemble des notations qui l'évoque découle de cet élément premier : concentrer en lui toutes les données de la parole idéologique. Cette caractérisation se manifeste par des thèmes privilégiés, mais aussi par l'attribution d'un style personnel dans l'expression orale ainsi que par des actes de parole : élocution, gestuelle, situation. La parole qu'incarne Babinot est caricaturale et implique un personnage à sa mesure. Il apparaît essentiellement dans neuf chapitres du *Sang noir* et dans quelques passages du *Jeu de patience* et constitue ainsi un exemple typique de personnage qui permet à cette écriture de manifester ce qu'est la parole de propagande. Ce personnage exemplaire du pôle « parler » peut être analysé sous un triple aspect : sa caractérisation par la parole, le système énonciatif, sa signification idéologique.

Un personnage caractérisé par sa parole

Babinot fait preuve d'un léger défaut d'articulation et de prononciation : il parle du nez et déforme le langage, ce qui constitue comme une signature de ses propos. Il partage avec Tartarin la même façon de prononcer « non » : « Nan ! Je vous dis que nan ! » (*Le Sang noir*, 315) Le narrateur se plaît à transposer quelques mots mal prononcés par Babinot :

« pouèmes » (282) « Bravon ! bravon ! J'applaudis ... » (307) « ma-gni-fique » (308) « bian » « caulègue » (405) « Que me ra-can-tez vous là ? (413)

Babinot parle d'une manière nasillarde et parfois détache les syllabes, ce qui fait que sa voix est immédiatement reconnaissable et ridicule à la fois. D'emblée elle le fait remarquer et l'inscrit dans le registre de l'excès et du ridicule.

Il est intarissable d'anecdotes guerrières, tout comme il accumule les armes. Il monopolise la conversation et ne respecte pas la règle implicite des tours de parole. Il ne fait pas non plus progresser la conversation car sa parole relève du ressassement et de l'obsession. Expansive, elle ne se limite pas à l'anecdote guerrière : elle s'empare aussi du genre poétique, composant des poèmes patriotiques. C'est pourquoi Babinot est l'homme que chacun s'efforce d'interrompre en lui coupant la parole : le proviseur,

Cripure, les permissionnaires, Nabucet, Moka. De plus Babinot raconte de manière académique et il ne rencontre guère de succès. Si chacun s'efforce de fuir cette profusion de paroles, lui s'en réjouit et n'hésite pas à en rire :

« Ah ! Ah ! s'écria Babinot, en se donnant une grande claque sur le genou, elle est bien bonne, vous ne trouvez parce que ? Elle est de taille, celle-là, hein ? son petit sac ! éternua Babinot. *Le Sang noir*.

Babinot est un homme qui parle du nez, dans tous les sens du terme ! Il pratique une parole centrée sur elle-même, une parole narcissique qui a pour but ultime de le mettre en valeur. Confisquant la conversation, elle met en place un système d'écoute qui lui permette de briller : Babinot recherche un public. C'est pour cette raison qu'il joue si aisément le rôle du « tambour major » ou bien encore qu'il tombe si facilement dans le piège lorsqu'on le fait parler.

Mais un public suppose un artiste. Babinot est raconteur intarissable qui se double d'un mythomane. En effet, il n'hésite pas à travestir la réalité et à l'interpréter selon un point de vue avantageux pour lui. Cette capacité à travestir le réel mène tout naturellement au rêve. Babinot s'est inventé un roman au sujet de l'hypothétique découverte d'un étendard napoléonien qui satisferait son désir profond de collectionneur de pièces militaires. La frontière entre le rêve et les paroles d'un tel personnage est effacée : la réalité devient moins importante que la dimension imaginaire de la parole au service d'une obsession fondamentale : le culte de la guerre.

Pour Babinot, il existe en soi une bonne parole : la parole de la revanche²⁶⁸. En apparence, celle-ci s'élabore dans le cadre strict des règles du bon usage et des codes. C'est une parole normative qui se plie aisément aux contraintes du bon usage. Par deux fois, dans *Le Sang noir* et dans *Le Jeu de patience*, le narrateur insiste sur la volonté de Babinot de plier chaque élève au rituel de la salutation. De même lorsqu'il rencontre Cripure dans la rue, il lui impose aussi une petite leçon de salutation. La parole doit également respecter les règles de l'honneur militaire. Le respect des codes n'apparaît en fait que comme le moyen d'imposer son propre mode d'expression et sa parole idéologique. Le code est un pouvoir dont il se fait l'instrument, devenant ainsi lui même un instrument de cette parole qui se met au service du patriotisme le plus excessif et

²⁶⁸ Stéphanie Balembois propose une analyse du personnage de Babinot à partir de sa lecture du *Jeu de patience* dans « *Ecrire en vain ? Le questionnement éthique dans le Jeu de patience, « archi-roman » de Louis Guilloux* », p. 138 et suiv.

dont le moyen constant est de louer et d'encenser tout ce qui paraît se rapprocher de l'idéal patriotique et guerrier.

La parole idéale de Babinot est une parole de complicité avec tout ce qui relève du domaine militaire ou guerrier, c'est pourquoi, à la suite du discours patriotique et académique de Nabucet, Babinot ne peut que s'enthousiasmer car il reconnaît un type de parole voisin du sien. Pour lui, la parole doit être au service du pouvoir, et en période de guerre, le pouvoir réel est aux mains des militaires. Cela est nettement montré par la scène où Moka, pour se moquer de Babinot, lui propose de créer un petit musée qui présenterait une exposition d'objets militaires au lycée.

Cependant, le discours de Babinot sait critiquer les paroles et les comportements qui ne reposent pas sur les mêmes valeurs. Babinot s'adresse à Cripure :

« - C'est délicat, mais... tant pis. Eh bien, dit-il, eh bien, je vous regardais tout à l'heure, diable ! Pourquoi diable vous tenez-vous toujours à l'écart ? On dirait - je ne vous offense pas ?

- Oh ! point !

On dirait... c'est difficile à exprimer, on dirait que vous vous contraignez, que vous refusez... Voyons un peu d'allant ! Un peu d'entrain ! Il ne faut pas rester en dehors, permettez-moi de vous le dire, d'autant plus que cela fait toujours une fâcheuse impression. On ne sait pas, n'est-ce pas, on se demande. Votre discours de l'année dernière vous a attiré, je le sais de très grosses sympathies. Il ne faut pas vous décourager. Mêlez-vous, mêlez-vous ! »

Le Sang noir, p.304.

Babinot insiste sur l'importance de la parole : se mêler, c'est accepter d'écouter, et même de propager, le discours unique de la propagande. Un peu plus tard, influencé par Nabucet, il reviendra sur ce fameux discours. Ce qu'il reproche à Cripure, c'est de ne pas partager les mêmes valeurs que l'ensemble des professeurs :

« - Ouais, ouais, dit Babinot, qui recommença à se gratter, je vois... je vois. Il attaque tout, il veut tout détruire, il ne croit à rien.

- Il est fort à plaindre.

- Taratata... A plaindre ? l'heure n'est pas à la pitié ni à la faiblesse, mon cher Nabucet. A plaindre ? Ah ! Certes pas. Ah, c'est trop fort, dit il, devenu pourpre, un émeutier, lui un professeur. Un des nôtres ! Et moi qui lui avais tout pardonné depuis son discours de l'année dernière à la distribution des prix... Vous vous souvenez ?

- Un discours normal.

Il nous a empaumés, mon cher. » *Le Sang noir*, 413.

Mais cette parole peut rencontrer bien des obstacles. Un embarras de Babinot dans une situation donnée se traduit immédiatement par un embarras de parole.

« Aïe ! Aïe ! Aïe ! je n'y pensais plus ! ou plutôt si, j'y pensais, mais... Oh ! Aïe ! Aïe !... [...] »
«C'est que, voyez-vous mon cher, je ne voudrais pas qu'on puisse dire et colporter... Tut... Tut... Tut...Ah ! Que c'est donc embêtant ! [...] »
« Te... Te... Te... mon Dieu, quel contretemps ! *Le Sang noir*, 411.

Lorsque Babinot ne peut comprendre une situation, il cesse de parler. Le personnage est alors hors jeu :

« - Eh bien, il m'a giflé !
Babinot étouffa de surprise et resta encore une fois bouche bée.
- vous avez entendu ? dit Nabucet, après un moment de silence.
L'autre fit oui de la tête.
- Avez vous encore des scrupules ?
Babinot n'avait plus de scrupules mais il n'avait plus de voix non plus. Il bredouilla quelque chose. » *Le Sang noir*, p.413-414.

C'est encore le cas lorsque le capitaine Plaire vient provoquer Nabucet. La parole de Babinot est fondamentalement une parole de connivence avec le pouvoir. Elle doit être partagée et relayée par tous. Babinot n'agit pas, il parle. Aussi, pour lui, tout personnage qui ne partage pas ce type de parole est suspect et donc rejeté. De plus lorsqu'une situation ne permet pas d'être appréhendée par la logique de la propagande guerrière, cette parole fait place au silence et le personnage semble ne plus fonctionner.

Babinot incarne une parole figée. Le flot verbal, intarissable mais constamment idéologique, entraîne toujours le même scénario de monopolisation de la parole et de rupture du dialogue par l'interlocuteur. Cette voix s'enferme alors dans un soliloque d'autant plus désastreux qu'il fait le vide autour de lui. Elle ne permet pas l'échange entre les interlocuteurs lors des conversations ou dialogues auxquels Babinot prend part. Dans sa logique militaire, la valeur qui organise son rapport aux autres est une valeur hiérarchique se cristallisant naturellement sur les grades. C'est ainsi qu'il rêve que son fils tue un allemand, mais qu'il le dégrade auparavant :

« - Oh ! s'écria Babinot, continuant son histoire interrompue, je ne voudrais pas qu'il le tuât tout de suite. Non. Je voudrais qu'il lui dît d'abord son fait, et, avant de le tuer, qu'il le ... Babinot fit le geste d'arracher quelque chose.
« Parfaitement qu'il le dégrade ! »
Personne ne répondit. » *Le Sang noir*, p.550.

Il aisé de repérer la hiérarchie que Babinot introduit dans les personnages qu'il côtoie. Ceux-ci peuvent être positionnés sur une échelle du plus important au plus négligeable : le général, le proviseur, le capitaine, Nabucet, Babinot lui-même, Cripure, les répétiteurs, les élèves, les permissionnaires. Sur le même plan que lui se trouvent ses

collègues, avec au premier plan Robillard, son double idéologique, et aussi toute la Bonne Société de cette ville de « l'arrière ». Dans cette hiérarchie, la position de ses interlocuteurs va totalement orienter le cours des conversations et dialogues que soutient Babinot. Ce dernier se soumet aux discours émanant des personnages qu'il juge supérieurs.

« C'était l'ouvrage du Capitaine Plaire. « Faites signer le vôtre et je ferai signer le mien », avait-il dit à Moka. Et Babinot avait filé doux. »
Le Sang noir, p.537.

En revanche, il tente d'imposer sa parole et de soumettre ses interlocuteurs jugés inférieurs. Babinot s'inscrit donc dans des rapports de force.

Les propos de Babinot²⁶⁹ sont acceptés de manière différente selon qu'il parle à des interlocuteurs qu'il juge supérieurs, égaux ou inférieurs. En fait, ses interlocuteurs ont des stratégies différentes d'évitement de sa parole. Certains peuvent se permettre de l'interrompre, d'autres de ne pas l'écouter, d'autres encore n'ont que le recours d'entrer en conflit avec lui. Ces personnages sont les plus éloignés de lui, mais aussi, paradoxalement les plus proches, parce qu'ils sont obligés de le côtoyer et également de partager un code de politesse : ils le supportent et le manipulent à leur gré. La parole de Babinot n'est donc jamais prise pour elle même, c'est une parole dont on détourne l'effet ou une parole que l'on rompt. Sa conversation est toujours à sens unique : soit qu'il se plie à la parole de l'autre, lorsqu'il est inférieur, soit qu'il impose ses propos et qu'on l'écoute par politesse ou par manipulation. Cette parole ne débouche donc sur aucun échange ni dialogue. Fondée sur un rapport de force, elle constitue toujours une forme d'agression.

On peut aussi remarquer comment Babinot, sous la pression hiérarchique, est capable d'un revirement complet puisqu'il applaudit à l'annonce du renoncement au duel. Lors de son rôle de témoin, la position du Capitaine Plaire évolue après qu'il a pris connaissance de l'infirmité de Cripure. Voici comment se manifeste Babinot :

- « La discipline est la force principales des armées », pensa Lucien.
- Pourvu qu'il n'aille pas parler du pistolet, à présent, dit Moka, qui pensait tout haut.
- Rassurez-vous, monsieur, répondit le capitaine. La rencontre n'aura pas lieu.
- Ah ! s'écria joyeusement Moka.
- Ah ! dit Faurel

²⁶⁹ Voir en annexe D, le tableau des conversations soutenues par Babinot dans *Le Sang noir*.

- Je dis : bravo, fit Babinot, en battant des mains. Et une fois de plus, il fit ronfler son nez - sa trompe - et répéta : “ Je dis et je redis : bravo ! ” »
Le Sang noir, p. 530-531.

Deux phénomènes se conjuguent pour aboutir à ce résultat : d’une part Babinot se laisse influencer par des officiers, d’autre part il se range aussi systématiquement du côté du pouvoir. Nous retrouvons là cette parole presque toujours laudative. Dire « bravo » est un cliché de la langue de Babinot.

Valeurs onomastiques

Nommer un personnage, c’est déjà le caractériser. En tant que signe phonique « Babinot » peut aisément être rapproché de « babil », de « babine » et éventuellement de « mot ». Le texte le décrit comme un bavard. Le nom de Babinot apparaît donc clairement comme un indice de sa caractérisation essentielle.

L’enfermement idéologique dans la parole guerrière et revancharde le conduit à des attitudes et à des discours extrêmes d’où l’agressivité n’est pas absente. Dans certaines phrases du *Sang noir* concernant Babinot, nous trouvons un ensemble de mots qui, par un jeu d’assonances, s’approchent des phonèmes contenus dans le mot de Babinot et dont la signification traduit cette agressivité : « Babinot bataillait de la voix et du bandeau », (*Le Sang noir* 309). On retrouve, développé sur une courte phrase, les phonèmes principaux du mot Babinot : ba / b / o / .

Le personnage secondaire et éphémère du roman, Robillard, professeur de rhétorique, incarne les mêmes valeurs que Babinot, les portant encore plus loin dans le domaine de l’idéologie : il donne à ses élèves des sujets de devoir qualifiés de « patriotiques ». Robillard est un professeur de français qui professe l’esprit de la revanche. Babinot et Robillard, proches l’un de l’autre par les valeurs idéologiques, sont également liés par la parenté sonore de leurs deux patronymes. Ces deux mots s’organisent autour de la syllabe / bi / et sont entourés de voyelles / o / ou / a /. Si Babinot évoque « babil » et « babine », Robillard évoque « bobard », « bavard ». Il n’est pas nécessaire de souligner la valeur péjorative du suffixe -ard. Nous pourrions associer aussi ce mot à un autre mot, très présent dans *Le Sang noir*, « corbillard » et qui constitue un prolongement logique de l’idéologie revancharde des compères Babinot et Robillard. Le nom de Babinot « étiquette » donc le personnage et donne un indice de son fonctionnement et de sa valeur narrative : un bavard propagandiste.

L'obsession de la parole guerrière

La première apparition d'un personnage est le plus souvent l'occasion pour le narrateur d'apporter quelques indications qui orienteront la construction mentale que se fera le lecteur du personnage. Toutefois Babinot ne fait pas à proprement parler l'objet d'un portrait longuement développé : il est présenté rapidement au chapitre 10 du *Sang noir*.

« C'était M. Babinot qui faisait le Tambour-Major. Avec son faux nez, son impériale triangulaire et rouillée comme un vieux fer de lance, la moustache en travers, péremptoire, barrant l'impériale d'un trait bref comme la garde d'une épée gauloise, les mains croisées sous les basques de son pet-de-loup, le chapeau melon rejeté sur la nuque, il faisait retentir sur les dalles ses gros souliers ferrés, et pérorait en nasillant. » *Le Sang noir*, 150.

Cette première évocation de Babinot le montre en action lors de la récréation au Lycée. Peut-on rapprocher cette description de l'aspect physique du personnage de son type de parole ? Tout dans les notations ramène à l'idée de guerre ou d'agressivité. De plus, les mots « faux-nez », « mains » et « moustaches » suggèrent que Babinot est un homme de mensonge, d'illusion, fait pour la conversation, doublé de l'apparence d'un guerrier ridicule. L'ironie du narrateur qui fait de ce portrait une caricature est nettement perceptible. Or, précisément la parole de Babinot est toujours caricaturale et va de pair avec un personnage présenté comme un guerrier. En effet l'aspect pointu et même triangulaire (« son impériale triangulaire ») est mis en avant. Ces formes se retrouvent chez lui dans nombre d'objets (flèches, épées). Son faux nez, symbole de tous les mensonges, n'est pas sans rappeler cette forme triangulaire et agressive.

Plus tard ce portrait sera complété par la description minutieuse de sa maison qui peut se résumer à une collection d'armes. Cette caverne d'Ali Baba guerrière montre bien la fixation monomaniaque de Babinot sur les thèmes guerriers. Toute occasion est bonne pour faire proliférer ce thème obsessionnel. Une même profusion maniaque transforme le moindre objet guerrier comme la moindre anecdote en une sorte d'œuvre d'art. Dans les deux cas on retrouve le goût de l'accumulation et un comportement fétichiste. Le collectionneur et le bavard possèdent en commun ce goût du ressassement qui se traduit par une manipulation et un nettoyage incessants des armes ou par une reprise et une accumulation d'anecdotes guerrières ou de poèmes patriotiques. Il faut avoir dépassé la moitié du roman, et la sixième apparition du personnage, pour

découvrir des passages suivis consacrés à Babinot. Le narrateur décrit la collection d'armes de Babinot qui envahit sa maison.

« M. Babinot possédait une telle profusion d'armes, et il aimait tant à les voir, qu'après en avoir garni les murs de son salon, il avait dû en garnir aussi les murs de quelques autres pièces et ceux du vestibule. Cela donnait à sa maison un curieux aspect de musée ou de boutique d'antiquaire. Mais c'était là sa fierté. » *Le Sang noir*, 399.

On peut aussi souligner ici que cette assimilation constitue un mode de relation sociale : le seul rapport aux autres de Babinot est celui de la parole guerrière et la collection d'armes conduit tout naturellement au discours guerrier. Les deux relèvent d'ailleurs d'un délire semblable qui les nourrit l'un et l'autre. Babinot rêve de découvrir un étendard impérial et il s'invente toute une histoire qui rendrait possible une telle découverte. La manie du collectionneur et le délire imaginaire constituent donc les deux facettes du même portrait. Babinot possède un tambour. Aussi n'est-il pas étonnant qu'il joue le rôle du Tambour-major dans le quadrille des professeurs. Ce rôle lui permet, en marchant à reculons, de parler aux professeurs qui lui font face. Il devient ainsi une sorte d'homme objet dont la parole n'est plus qu'un instrument, l'apparence physique s'assimilant à la manie. Babinot porte un chapeau et des chaussures qui rappellent son armure. Les comparaisons (« comme un vieux », « comme la grande... ») manifestent clairement que cet homme est devenu lui même une arme, mais une arme désuète, une vieille pièce de collection. Ces notations sont reprises dans le *Jeu de patience* : « Il portait les cheveux en brosse, et, au menton un bouc en fer de lance. [...] » (372). Babinot devient un véritable instrument de la parole guerrière.

Un pantin

De nombreuses notations font penser à une marionnette ou à un guignol, dont les seuls mouvements sont ceux des mains et de la tête. Son geste le plus familier est celui de tirer les mains de ses basques. Ses conduites ridicules, aussi bien que ses mains de bois ou que son œil de verre, composent la silhouette d'un pantin :

« A la fin de chaque morceau, il applaudissait plus que les autres, si fort qu'on aurait dit que ses mains étaient de bois. » *Le Sang noir*, 283.

« Son œil bleu comme en verroterie » *Le Sang noir*, 282.

Son faux nez, ses gestes mécaniques et maladroits, confirment cette impression. Sa marche militaire, qui s'illustre à merveille dans le quadrille, exprime totalement la fonction du personnage de bavard extraverti :

« Une autre manœuvre qui n'était plus celle des Lanciers mais qui s'en inspirait, c'était la manœuvre dite du Tambour-Major. Quand ces messieurs n'étaient pas assez nombreux pour former deux files, mais trop cependant pour qu'il ne fût pas gênant d'aller de front sous la galerie, l'un d'eux, en général celui qui tenait le crachoir, quittait le rang et continuait à parler en marchant à reculons, ce qui lui donnait tout à fait l'air d'un tambour-major, surtout si c'était Babinot. » *Le Sang noir*, 149.

Babinot marche à reculons, ce que nous voulons comprendre de manière symbolique : sa parole de propagande lui fait perdre la raison. Tous ces gestes et attitudes composent le puzzle d'un homme assemblé de diverses pièces, dépourvu de la souplesse de l'humanité, et dont les mouvements et les réactions sont le résultat d'impulsions mal maîtrisées. Toute sa conduite est orientée par une parole toute aussi répétitive que caricaturale.

Un objet particulier lié à Babinot accompagne cette parole. Il s'agit du bandeau que Babinot porte à partir de l'incident avec les permissionnaires. Ce bandeau devient un objet fétiche car il lui permet de se présenter comme une victime de la guerre et sert de support à la mythomanie qui nourrit sa parole. En effet, Babinot invente une histoire d'espionnage afin de masquer son comportement déplacé à l'égard des permissionnaires et de s'attribuer du même coup un beau rôle. Ce bandeau permet donc au narrateur de manifester le caractère illusoire de la parole de Babinot qui masque et se masque la réalité par la parole. Ce rapport idéologique à la parole entre en contraste avec l'attitude des autres personnages qui assistent à la scène, et qui le poussent à parler pour lui cacher la mort de son fils. De plus, le silence de Madame Babinot ne peut que faire ressortir la verve de Babinot. Pour l'une, le bandeau entraîne le mutisme tragique, tandis que pour l'autre, il est une source intarissable de paroles.

Au fur et à mesure de l'avancée du roman, le bandeau permet de marquer les différentes réactions de Babinot par rapport aux événements qui le déstabilisent et le font évoluer dans sa propre parole qui tend à se perdre : on ne l'écoute plus et son objet fétiche suit une évolution semblable. Eclatant lors de la cérémonie, il se ternit peu à peu, glisse et finit par le gêner, tout comme sa parole. Babinot envahi par cette parole n'est qu'un personnage pantin, présenté de manière parodique. Sa posture, ses gestes, son objet fétiche contribuent à mettre en scène sa parole. Le système d'énonciation qui

permet la mise en place d'un tel personnage se double en permanence d'une mise à distance.

Un mode d'énonciation distancié

L'écriture du *Sang noir* met en œuvre constamment une présentation distanciée de Babinot. Dans le *Jeu de patience*, c'est l'intertextualité externe qui constitue le moyen principal de le mettre davantage à distance. En effet il fait l'objet d'un rapprochement inattendu avec un autre pantin de la littérature, un autre collectionneur célèbre, tout aussi caricatural : Tartarin de Tarascon. Daudet décrit un personnage fort en paroles dont la maison ressemble à un musée d'armes. Ce qui frappe le lecteur, c'est évidemment la position amusée et ironique du narrateur. Ce texte repose sur la parodie de romans héroïques qui idéalisent leur héros²⁷⁰. Babinot bénéficie du même traitement narratif : l'intertextualité externe entre les deux personnages repose autant sur la caractérisation du personnage que sur le mode énonciatif. Tout comme chez Daudet, le personnage de Babinot est tenu à distance par le narrateur qui tire de ce décalage des effets humoristiques ou ironiques. Ainsi, ce lointain écho littéraire permet de souligner la volonté de l'écriture d'orienter négativement la perception que le lecteur se fait du personnage.

L'humour et l'ironie s'infiltrèrent dans le texte. Le personnage est donc ridiculisé, mis à distance, car deux voix parlent en lui, dont l'une dénonce l'autre. En effet la voix de Babinot semble pervertie de l'intérieur par celle du narrateur, ou par celle d'un autre personnage, Cripure par exemple. La coexistence de ces deux voix dévalue celle de Babinot, car la voix du narrateur reste toujours prépondérante. C'est elle qui oriente la signification et le système des valeurs. Cette mise à distance ne laisse aucune place à la sympathie ou à l'émotion : Babinot fait rire, il sert de cible au jugement critique de la narration et il devient le bouc-émissaire potentiel de tous les lecteurs. Dans cette œuvre, la parole prévisible est toujours écartée par la narration et donc dévalorisée. Ce personnage n'accède pas à la vie intérieure qui seule permet l'appréhension de valeurs nuancées, voire contradictoires. Babinot est un anti-Cripure.

²⁷⁰ « De la cave au grenier, tout le bâtiment avait l'air héroïque, même le jardin !... » - « Cet homme, c'était Tartarin, Tartarin de Tarascon, l'intrépide, le grand, l'incomparable Tartarin de Tarascon. » Daudet, *Tartarin de Tarascon* (chapitre 1).

Le contexte narratif dans lequel apparaît Babinot entre le plus souvent en contradiction avec ses paroles guerrières délirantes. Au chapitre 10 du *Sang noir*, Babinot est le centre de l'intérêt général : on le pousse à parler afin de retarder le moment où il apprendra la mort de son fils. Face à la prolifération de la parole de Babinot, le texte ménage deux contrastes saisissants lors de la cérémonie, lorsque l'on tarde à lui apprendre la mort de son fils : contraste entre Babinot et Cripure mais aussi entre Babinot et sa femme, qui se tait parce qu'elle sait la mort de son fils :

« - On entendit soudain :

- Ce n'est rien ! rien du tout. Une pe-tite mouche.

Ils se retournèrent tous : c'était Babinot qui entra.

A la vue du bandeau, Madame ouvrit en même temps la bouche et les yeux, devint encore plus pâle dans ses habits noirs, mais ne proféra pas un son.

Babinot s'avança en souriant. Il agitait la main de haut en bas, comme un chef d'orchestre qui réclame un peu plus de douceur aux basses, et de sa voix nasillarde il répéta : ce n'est rien du tout...

On l'entoura. Mille questions jaillirent [...]. » *Le Sang Noir*, 295.

L'effet de contraste entre Babinot et d'autres personnages se fonde autant sur le type de parole que sur le mode d'énonciation qui rapporte ces paroles. Par sa présence ironique et extérieure, le narrateur s'affirme contre Babinot tandis qu'il s'efface pour rapporter directement les pensées de Cripure au sujet de Babinot. Ainsi la focalisation oppose-t-elle un personnage bavard vu de l'extérieur à un personnage silencieux vu de l'intérieur. Babinot reste un pantin dont nous ne percevons que les paroles et gestes grotesques.

De plus, le narrateur est le support d'une écriture ironique qui se cantonne à une présence extérieure distanciée en le décrivant uniquement par son aspect, ses attitudes, ses paroles. Ses pensées ou paroles intérieures sont toujours rapportées par le narrateur ou par les autres personnages, de sorte que le personnage de Babinot n'accède pas à l'illusion de vie intérieure sur laquelle se fonde la notion de personnage « riche » ou « authentique ». Le narrateur laisse directement la parole à Babinot et entoure ses discours directs de « didascalies » plus ou moins ironiques.

Le regard critique que Cripure porte sur les autres personnages permet également de mettre à distance ses interlocuteurs. En apparence Cripure accepte de converser avec Babinot. Cependant les interventions du narrateur sont déterminantes car elles discréditent ses propos et sa manière de conduire l'échange :

« Ah ! pensa Cripure, ça commence déjà ! » Où donc fuir ? Où donc se cacher ? Ils le traquaient partout.

Il tendit l'oreille, sa main toujours prisonnière de la main de Babinot, pas très sûr d'avoir bien compris, ou bien alors, décidément, cette fois encore, Molière était dépassé. [...]

Un profond soupir s'échappa de la poitrine de Cripure. [...]

Le Sang noir, 284.

Toutefois Cripure ne contredit pas Babinot et préfère se taire ou feindre d'entrer dans son jeu. Ainsi lorsque Babinot lui demande d'approuver une version profondément modifiée de l'incident qu'il a eu avec les permissionnaires, il s'y prête avec exagération et une joie ironiques :

« Ce fut un trait de lumière.

- Vous m'en direz tant ! s'écria Cripure, pris d'une immense envie de rire. L'air qu'il a pris pour étouffer son rire fut tel, que Babinot ne douta plus de l'énorme impression produite par cette nouvelle. » *Le Sang noir*, 302.

Seules ses pensées expriment son dégoût de ce type de parole mensongère et propagandiste. Mais le personnage central du roman possède la capacité d'observer et d'analyser cette parole idéologique : « Décidément on ne pouvait pas s'arranger avec eux, sur rien. Il fallait que ce fût cet imbécile qui lui parlât de la France. »

Le narrateur et le personnage central de Cripure ne sont pas les seuls moyens de critiquer Babinot. Les points de vue des autres personnages sur ce personnage et sa parole contribuent également à les dévaloriser. Ainsi Nabucet, lui aussi propagandiste, mais plus habile, se pique du succès de Babinot, tandis que le député Faurel, ami de Cripure, ne lui accorde aucun intérêt. Personne n'est dupe du personnage : sa parole est supportée par complaisance, par jeu ou par obligation. Elle n'est jamais acceptée comme telle. Elle est même refusée par les permissionnaires à qui Babinot prétend donner une leçon de patriotisme, car la conversation ne peut évidemment pas s'engager sur la base d'un échange. C'est pourquoi les gestes, en l'occurrence le coup de ceinturon donné aux prétendus espions, se substituent très vite à l'impossible dialogue.

Babinot distille sa parole idéologique auprès des élèves, de ses collègues, des permissionnaires et de tous ceux qu'il croise. Cependant personne ne la reçoit. On l'écoute par obligation ou par politesse, on tente de l'interrompre aussi souvent que possible. Alors qu'il se croit utile à la nation en répandant sa parole idéologique, il est considéré au mieux comme un amuseur et souvent comme un casse-pied. Bien plus, ses propos ridicules et excessifs détournent ses auditeurs de l'objectif visé et se retournent même contre lui.

Par définition, la parole idéologique, dont la propagande guerrière est le prototype, cherche à travestir la réalité à son profit. L'incident des permissionnaires, et l'interprétation que Babinot en donne, sont l'occasion d'un dialogue fondé sur une organisation de la parole mensongère. L'idéologue soi-disant manipulateur ne sait pas non plus qu'il est lui-même manipulé : nombreux sont ceux qui s'amuse à déclencher sa parole systématiquement propagandiste.

Ainsi tenu à distance par le narrateur, supporté ou manipulé, critiqué et ridiculisé par les autres protagonistes du roman, Babinot n'engage aucun véritable dialogue fondé sur un échange authentique. Il tente de monopoliser la parole à son profit et à celui de la parole idéologique qu'il incarne. Mais ses interventions sont constamment dévalorisées par le contexte romanesque. La perception de ce personnage comme pantin s'explique par le système d'énonciation qui le met en place et qui le dévalue constamment.

L'écriture de la parole idéologique

Le texte construit donc un personnage proche d'un type balzacien, porteur d'une parole idéologique caricaturale. Dans le système des paroles du *Sang noir*, Babinot représente la parole vaine et ridicule et ses interlocuteurs lui opposent des paroles ironiques et critiques. Sa parole n'a aucun effet : il incarne un type de parole propagandiste, extrême et inutile. Ses actions se limitent à ses propres gesticulations. Il passe à côté du cheminement vers la mort de Cripure, qui est le fil conducteur le plus repérable du roman. De plus, il contribue à ce que le duel n'ait pas lieu, ce qui est contraire à son idéologie guerrière, à son hostilité à l'égard de Cripure ainsi qu'à son rôle de témoin de l'offensé. Tout au plus peut on dire que son action oriente le récit vers le suicide de Cripure plutôt que vers sa mort en duel. Ainsi ce personnage, qui ne prend pas place dans une chaîne d'action, n'est pas un acteur du roman : du point de vue de la conduite narrative, Babinot est un personnage inutile. L'intérêt romanesque de Babinot réside presque uniquement dans sa parole.

Une parole prévisible et tragique

Sa parole est prévisible. Le lecteur sait très rapidement que Babinot cherche systématiquement à être le centre de la conversation et qu'il l'oriente vers les anecdotes guerrières et patriotiques. Babinot, dont la signification ne peut évoluer, n'est qu'une parole univoque, idéologique et figée que le récit réduit au rôle de figuration et de pantin. Cette parole se double d'une fonction structurelle dans le système des paroles du

Sang noir. Elle prend place dans une axiologie de la parole où elle représente la tendance extrême et caricaturale de la parole idéologique. Comme nous le verrons, c'est la parole de Nabucet qui représente ce type de parole de manière plus élaborée.

En ce sens Babinot incarne une voix possible dans le plurivocalisme généralisé que représente toute société. Cette voix est celle de la parole plaçant un savoir parler au service du pouvoir²⁷¹, la parole comme outil, comme arme rhétorique. Cette voix déborde largement le personnage. Nous avons souligné que Robillard pouvait être vu comme un autre Babinot. Plus largement tout personnage orienté par les valeurs du savoir parler au service du pouvoir possède une voix telle que celle de Babinot.

Mais Babinot ne peut être réduit à la seule synthèse de toutes les voix patriotiques esquissées ici ou là dans l'ensemble de l'œuvre de Louis Guilloux. Ce personnage repoussoir porte aussi en lui l'esquisse d'un personnage plus complexe. En effet, si le lecteur sourit de cet être caricatural, il est aussi ému à l'idée de son destin tragique. L'être de papier se fait homme. L'auteur a su mettre en place les prémices d'un système de sympathie qui en détourne la charge ironique initiale car le narrateur permet au lecteur potentiel de partager une complicité avec lui au sujet de Babinot : en effet le lecteur apprend avant lui l'information tenue cachée, à savoir la nouvelle de la mort de son fils. L'effet de sympathie pour le personnage naît de l'effet de distance lui-même : le lecteur détient des informations que le personnage ignore.

Une écriture qui favorise la sympathie du lecteur semble réservée aux personnages dont la parole est ouverte et non figée. La narration valorise toujours la parole partagée. Mais Babinot semble un cas particulier. Sa parole figée, et donc condamnée par la narration, est présentée également sous un angle qui la rend humaine et tragique. En effet cette parole qui se nourrit de mort (goût pour les armes, pour les anecdotes guerrières) ne manifeste pas la moindre conscience de la réalité qu'elle implique. Babinot incarne un écart entre la dimension idéologique de la parole et la réalité mortifère de la guerre.

Lors de la grande scène de la remise de la médaille, Cripure, en contrepoint des discours officiels, s'abandonne à une rêverie cauchemardesque. Dans un effet saisissant, la narration orientée par son regard, mais surtout par sa vie intérieure, apporte une vision fantasmagique de la mort. Il imagine que tous les invités et officiels sont décorés

²⁷¹ Nous étudions les valeurs idéologiques en jeu dans *Le Sang noir* un peu plus loin.

de morceaux de cadavre et que Babinot, lui, recevrait un cadavre entier. Cette rêverie hallucinée de Cripure apporte un regard extérieur et distant sur la cérémonie et sur la responsabilité de chacun par rapport à la parole propagandiste et guerrière et qui envoie tant de jeunes soldats à la mort. On voit que Babinot représente pour Cripure, parmi les coupables, un des plus meurtriers par la parole.

L'effacement progressif de la parole

On peut suivre tout au long du roman une diminution de l'efficacité de la parole de Babinot. Si le lecteur le trouve dans la première situation en train de pérorer et d'étourdir ses collègues d'anecdotes, vers la fin du roman, il sombre, dans le plus profond sommeil, à la suite de la tournure prise par les événements. Cette parole perd le peu d'écoute qu'elle rencontrait, se ralentit et s'enlise dans le ressassement. Babinot n'intéresse plus personne. Tout se passe comme si la voix de Babinot s'éteignait peu à peu et était remplacée par son ronflement. Babinot est une voix toujours bruyante ! Mais même cette dernière caractéristique semble s'évanouir : « Il n'avait pas la force de crier lui même », (*Le Sang noir*, 553).

La dernière notation du roman concernant Babinot précise qu'il dort tandis que le Maire, porteur de l'avis officiel de la mort de son fils s'approche de sa maison. (*Le Sang noir*, 624). La parole de Babinot disparaît du texte parallèlement à la progression narrative du roman vers la mort de Cripure. Cet effacement de la parole au fil du roman reprend celui que l'on retrouve dans chaque situation de conversation. En effet, si Babinot semble imposer sa parole à l'ouverture de chacune d'entre elles, il est contraint à s'interrompre ou à perdre l'initiative des thèmes dans la deuxième partie. Dans les rares cas où il est structurellement en position de maîtriser l'échange, il sauve la face, paraît conclure l'échange, en apparence seulement. En fait, tout échange s'achève sur l'échec de sa parole qui ne parvient plus à dominer les autres.

Babinot dans le *Jeu de patience*

Le personnage de Babinot réapparaît dans deux scènes du *Jeu de patience*. Dans un passage de quelques pages de ce vaste roman, on le voit assurer le premier cours de l'année. Le jeune Loïc, élève pauvre mais boursier, débute en sixième au lycée. Après s'être fait chahuté par des camarades plus aisés, il assiste à sa première heure de classe (*Le Jeu de patience*, 393). Cette scène permet de reprendre toutes les caractéristiques du personnage : portrait caricatural, attitude de pantin, parole monopolisée et prévisible,

mise à distance par le narrateur. Elle montre Babinot sous son aspect habituel de manipulateur bavard. En effet ce premier cours est consacré à la manière de se présenter et de saluer. Il s'agit d'apprendre les « bonnes manières », en l'occurrence d'apprendre à dire bonjour. La supériorité des manières françaises sur les manières allemandes est soulignée ainsi que la prééminence de la langue française sur la langue bretonne. Une forte idéologie marque donc ce discours qui insiste sur l'aspect cérémoniel et rituel de la situation.

Le texte concentre ici les éléments constitutifs de ce type de parole qui sont présents dans l'ensemble de l'œuvre. Tout d'abord un aspect théâtral. La cloche du lycée rappelle un peu le martèlement des trois coups qui annoncent le lever de rideau d'une représentation. La salle de classe évoque la salle du théâtre plongée dans l'ombre. Puis apparaît le personnage, en costume, et doté d'un visage aussi caractéristique que celui d'un acteur grimé. Le texte met en scène une parole monopolisée, face à un public, ce qui correspond à la situation d'enseignement de cette époque, et en particulier à celle du premier cours de l'année. Babinot déroule ses thèmes et ne laisse guère aux élèves la possibilité de s'exprimer car il recourt à un système de questions-réponses si fermé que la réponse ne peut consister que dans le mot attendu.

Une autre caractéristique de cette parole est sa profusion, son aspect cumulatif et ressassant. Babinot accumule les variations sur les mêmes propos. Cette parole est également narcissique au sens où elle place toujours son auteur au centre de la conversation. Ce principe permet d'inculquer aux auditeurs l'idée que l'émetteur est une référence et que ses propos doivent être tenus pour vrais. On peut dire que la parole idéologique prend soin en permanence de se fonder en vérité et en référence. Ainsi nous pouvons retrouver dans ce passage du *Jeu de patience* les caractéristiques de la parole de Babinot qui sont en réalité, dans les deux romans, celles de toute parole idéologique : théâtralisation, système clos, inadaptation à la réalité, en particulier à celle de la guerre.

Dans un autre passage du *Jeu de patience*, le décalage entre la parole idéologique de Babinot et la réalité de la mort est clairement montré. Un court récit de quelques lignes s'intercale dans un long récit de Blaise qui raconte sa participation, au côté de Pierre Stéphan, à la guerre révolutionnaire des bolchéviques contre les Russes blancs, en février 1919, à Kief. Ce récit apporte une profusion de notations macabres et violentes. Mais l'arrivée d'un personnage dans le magasin d'antiquité de Blaise l'interrompt et permet d'expliquer que toutes les armes qui ornent l'échoppe ont été

achetées après la mort de Babinot. Celui-ci a survécu 17 ans à son fils mort au front en 1917. On apprend alors que pendant toutes ces années il « a pleuré héroïquement ». Cette notation est importante car le lecteur découvre dans *Le Jeu de patience* que la parole idéologique de Babinot s'est transformée après la mort de son fils en pleurs idéologiques.

Ainsi la réapparition de Babinot dans deux passages du *Jeu de patience* a pour effet de poursuivre la construction du personnage. L'intertextualité permet en effet d'approfondir l'ambivalence de sa parole : parole ridicule mais aussi tragique. La lecture des passages du *Jeu de patience* fait sens en surimpression à celle du *Sang noir*. Appliquée au cas de Babinot, cette intertextualité permet de dégager une dimension latente du personnage. Il apparaît comme un pantin potentiellement tragique, parce qu'il porte en lui son aveuglement sur son malheur - la mort de son fils - et apparaît en quelque sorte comme la première victime inconsciente de sa propre parole. Dans *Le Jeu de patience*, cette valeur tragique prend le dessus et repousse en arrière-plan la valeur de pantin. Il est d'ailleurs significatif que dans *Le Jeu de patience* le récit où l'on évoque les années de deuil tragique de Babinot précède la scène du premier jour de classe. Cette inversion chronologique permet au lecteur de jeter un regard différent sur le Babinot pantin. Cette réécriture du personnage révèle un fort changement de registre narratif. En effet, le texte est passé de la dénonciation féroce des paroles idéologiques dans *Le Sang noir*, à une écriture nostalgique des paroles anciennes dans *Le Jeu de patience*.

Ainsi l'écriture du personnage de Babinot en fait un personnage schématique. Babinot, personnage de papier, personnage composite, personnage pantin, n'acquiert finalement qu'une vie romanesque réduite. L'ironie et le refus de la vie intérieure contribuent à le schématiser et à le mettre à distance. Sans prise sur le réel, il n'agit pas, mais il parle. Son discours prend la forme d'une parole de propagande caractérisée par un usage du discours qui ne laisse aucune place à l'interaction. Parole monopolisée, cumulative, saturée, manipulatrice, la parole idéologique ne tient compte ni de l'autre ni de la réalité. La voix qu'il incarne est ainsi montrée et dénoncée. Cependant le personnage retrouve une dimension humaine et tragique dans la mesure où il apparaît comme la propre victime de cette parole idéologique.

Nabucet , la parole manipulatrice

Ce personnage essentiel dans l'univers du pôle « parler » représente la figure emblématique de la famille de la parole dominatrice, à laquelle appartiennent également Babinot et Basquin.

Le portrait de Nabucet

Onomastique

Nous trouvons dans *Le Sang noir* un passage qui incite à voir dans les noms propres un indice du comportement des personnages qu'ils désignent. Le narrateur explique en effet que dans le lycée s'était développée une habitude de surnommer la plupart des professeurs.

« Dans ce lycée où la manie des surnoms faisait rage, où Merlin était Cripure et Babinot Henri IV, à cause de son bouc et d'un amour bavard pour ce roi farceur et sa poule au pot, où M. le censeur Bourcier était Peau d'Ane, et Nabucet la Dame Blanche, ou encore : Trouves-tu ? où Glâtre était M. l'Abbé, Moka jouissait du privilège de porter deux surnoms, si bien que son nom véritable, celui qui devait figurer sur son état civil, était entièrement oublié. On l'appelait : Moka, dit Qu'est ce que Dieu ? »
Le Sang noir 153-154.

Nabucet éclaire le Capitaine sur l'origine du nom « Cripure » :

« - Qui est ce M. Cripure ? demanda le Capitaine.
C'est un surnom, appliqué à un personnage qui voudrait se donner de l'importance, un collègue, un soi-disant philosophe, au fond, un raté. Ce surnom vient de ce qu'il parle beaucoup de le *Critique de la Raison pure*, dont les élèves ont fait la *Cripure de la Raison tique*, d'où : Cripure. »
Le Sang noir, 71.

L'auteur utilise systématiquement le principe de ces jeux de lycéens pour désigner ses personnages²⁷². Le principe "potache" de surnommer un professeur semble aussi contaminer la création de sobriquets par des personnages qui désignent eux-mêmes leurs professeurs en les caricaturant. Par ce jeu onomastique, le texte livre en particulier un indice sur le type de parole favori du personnage. Rappelons que notre hypothèse est qu'un personnage de Louis Guilloux se définit essentiellement par le type de parole qu'il exprime dans les diverses situations narratives.

²⁷² Voir ci-dessus (partie II) la création du nom de « Babinot ».

« Nabucet » contient, dans son expression orale, deux termes : « abus » et « sait ». Nabucet serait celui qui « sait » et qui « abuse » de ce savoir. Il « sait » car il est un professeur et un érudit local, mais il « sait » aussi parler. Nous verrons en effet que ce personnage est le prototype du personnage qui oriente toute ses actions vers l'affirmation de son pouvoir au moyen du savoir parler, jusqu'à l'abus. Si l'on accepte que l'écriture est aussi un jeu, on peut reconnaître dans « Nabucet » les termes de « nabot » ainsi que les premières syllabes de Nabuchodonosor, (célèbre souverain antique, roi de Babylone qui conquiert Jérusalem et condamne son roi Sédécias à avoir les yeux crevés). Peut-être pouvons-nous voir dans le choix de ce nom une ironie forte de l'auteur à l'égard de ce personnage Nabu (chodonosor) sept (sept pour la syllabe -cet de Nabucet). Ces divagations, certes peu scientifiques, esquissent néanmoins une piste intéressante pour l'analyse. En effet, le mot Nabucet connote négativement le personnage qu'il désigne et le présente sous l'angle de l'excès. Ce patronyme ne fait pas bénéficier celui qui le porte d'une idée de sociabilité mondaine. Or c'est justement la valeur que revendique ce personnage. Nabucet se prénomme Adrien. A vrai dire, seul son ancien camarade d'enfance, le Capitaine Paul Plaire, l'appelle par son prénom. Ce prénom fait un peu « bourgeois » ou affecté. Mais l'alliance d'un tel prénom avec un nom qui évoque plutôt la bassesse morale ou psychologique, produit un effet ambigu qui semble convenir à la capacité de double langage du personnage. Nous verrons en effet que Nabucet est un expert en hypocrisie : tout sourire et séduction, mais d'une férocité sans équivalence dans le roman. Ce jeu de masque se traduit par le rapprochement du prénom et du nom.

Au côté de Nabucet, dans sa vie privée, le récit place deux « personnages » : son chien Pluton et sa bonne Anna. Le choix de ces noms confirme les valeurs reconnues dans « Adrien Nabucet ». Pluton, pour un nom de chien, du nom d'une planète, manifeste une impression de force, mais aussi de dépendance. Pluton gravite autour de son maître. De même Anna, dans sa banalité même, pour une servante, reproduit un cliché de la bourgeoisie fin XIX^e siècle. La banalité du prénom et son conformisme ne font que traduire ce lien entre le maître et le chien d'une part et le maître et la servante d'autre part. L'allusion au conte de Flaubert *Un cœur simple* contribue à souligner une caractéristique qui est de se prétendre cultivé.

«- Attends ! attends la fin ! Non, tu n'as vu que ma vieille Anna. Un cœur d'or, tu sais.
Le capitaine ne dit rien.

- Un cœur simple, comme dirait Flaubert. Une crème, une pâte de femme. Elle n'a confiance qu'en moi. Elle va jusqu'à me demander des conseils pour le placement de ses petites économies. » *Le Sang noir*, 79.

Les mots « Babinot » et « Nabucet » présentent des similitudes²⁷³. Au plan phonique, tous deux comportent trois syllabes, organisées autour de la même syllabe centrale /ab/. Celle-ci est précédée dans un cas de la syllabe /na/ et suivie dans l'autre cas de la syllabe /no/. Bien évidemment, ces deux syllabes ne sont pas sans parentés phoniques et sémantiques, puisqu'elles contiennent toutes les deux la consonne nasale /n/ suivie d'une voyelle /a/ ou /o/. Un sémantisme négatif (« no » ou « na » qui signifient « non ») habite ces deux phonèmes. Babinot prononce d'ailleurs « nan » pour « non ». Poussons encore un peu plus loin ce jeu : la première syllabe de Babinot /ba/ évoque une idée que l'on trouve dans « nabot », dont nous avons suggéré la proximité avec Nabucet. Ainsi il est évident qu'il existe un rapprochement sémantique entre les deux dénominations, tout comme il existe des similitudes dans leur parole.

Une réflexion sur le nom du personnage de Nabucet apporte des indices sur la construction du personnage par le texte. Celle-ci repose sur l'attitude ambivalente, faite de séduction et de cruauté, qui vise à placer son entourage et plus généralement tout autre personnage sous sa domination par un abus du savoir parler. De plus, dans le système onomastique, le nom permet de rapprocher le personnage d'une famille de personnages. Nabucet est le personnage le plus élaboré de la catégorie qui se définit par une parole dominante et manipulatrice.

Un physique tout en souplesse

C'est par le regard du Capitaine Plaire que la narration apporte les éléments constitutifs du personnage de Nabucet. La séance de gymnastique matinale est l'occasion d'une description faite de son point de vue :

« Et Nabucet continua ses exercices.

Il était petit, mais solide, musclé, poilu. Et tout effort, par la pointe de sa barbichette, semblait orchestrer l'univers. On lui aurait donné cinquante ans à peine. Il en avait cinquante-cinq. « Trois ans de moins que moi. Et il est aussi moins blanc ! » La poitrine de Nabucet se gonflait lentement, les muscles de

²⁷³ Selon Sylvie Golvet, Louis Guilloux avait trouvé le nom de « Badoiseau » pour Nabucet, ce qui renforce le rapprochement phonique entre Babinot et Nabucet, et ce dès ses premières tentatives d'écriture du *Sang noir*. Sylvie Golvet, *Louis Guilloux, l'ambition d'un romancier...*, p.347.

ses bras se tendaient, se détendaient lentement avec douceur et souplesse. Quelle santé ! » *Le Sang noir*, 62.

Les qualités de ce corps sont également celles de sa parole. On découvre un peu plus loin « sa voix de violoncelle » (*Le Sang noir*, 305). La souplesse des gestes du gymnaste est la même que celle de l'instrumentiste. Nabucet est un homme dont la souplesse du corps est au service de sa parole. L'image qu'il a de lui-même est celle d'un marquis du XVII^e siècle qui sait conjuguer élégance du langage et agilité mondaine.

« Il salua, à droite, à gauche, fit une pirouette, comme il imaginait qu'en faisaient les marquis au grand siècle, et disparut. » *Le Sang noir*, 97.

Lors des préparatifs de la cérémonie de remise de la médaille, Nabucet surprend une conversation chez M. Bourcier, le censeur du lycée. Lorsque celui-ci regagne la salle, Nabucet, grâce à sa souplesse, n'a pas de mal à dissimuler qu'il écoutait à la porte.

« Nabucet bondit vers la porte qu'il ouvrit sans bruit, et se glissant dans le couloir comme une ombre, il disparut dans la bibliothèque. Un instant plus tard il en ressortait naïvement pour se rencontrer nez à nez avec lui. [...] J'allais précisément vous voir, minauda Nabucet, qui, tout en gardant dans sa main celle du Censeur, trouva le moyen d'éviter son regard opaque, le retard triste et rancunier d'un oeil globuleux, où la lumière mettait comme des reflets d'eau morte. » *Le Sang noir*, 127.

La souplesse du chat est au service de la manipulation psychologique par la parole. Cette capacité physique sert un système de relation aux autres dont le but ultime est la domination. Elle lui permet de se distinguer des autres par une apparente adaptation aux lieux. La marche de Nabucet reflète une souplesse bien supérieure à celle de tous les autres personnages.

« Une flaque d'eau les sépara un instant. Nabucet l'enjamba en souplesse. Le Capitaine sauta maladroitement et l'eau sale gicla sur ses bottes. Il grogna. » *Le Sang noir*, 73.

L'adresse physique traduit l'habileté de la parole mais aussi sa volonté de domination. Tandis qu'ils traversent la ville, Nabucet la commente et l'explique à son ancien camarade. Il se déplace avec virtuosité tandis que le Capitaine peine à le suivre et se tait. D'ailleurs, Nabucet sait utiliser les chaussures adaptées à ce déplacement dans une ville détrempée. : « Nabucet s'était assis pour mettre ses caoutchoucs » (*Le Sang noir*, 71). Mais ces chaussures sont aussi un accessoire d'espionnage car elles lui permettent de se déplacer sans se faire entendre : « Nabucet entra sans crier gare. Les caoutchoucs

avaient le grand avantage d'étouffer le bruit des pas. » (*Le Sang noir*, 105). Les chaussures sont donc un prolongement de la souplesse au service de la domination.

Les habits lui apportent aussi une autre dimension. Véritable rhétorique de la séduction, ils doivent s'adapter à la situation et impressionner favorablement. Le goût immodéré du paraître au service d'une volonté de domination manifeste clairement, lors de la scène d'arrivée du Général, que la caractérisation de Nabucet se fait autour de la notion de souplesse : souplesse physique et souplesse des bonnes manières, l'une au service de l'autre, toutes deux servant son projet de manipulation. La parole de Nabucet se fait jour dans le mouvement maîtrisé qui n'est que la conséquence de la volonté de dominer ou de précéder. Nabucet prétend briller et faire l'objet de l'admiration de l'ensemble de sa classe sociale. La présence forte et ironique du narrateur attire notre attention sur l'excès du personnage.

Les lieux : écrins et écrans

Nabucet est un personnage toujours décrit dans le mouvement. La séance de gymnastique est l'occasion pour le Capitaine de donner une leçon de rythme à Nabucet. La maîtrise de la parole, tout comme la maîtrise du mouvement et du corps, passe par une juste évaluation du moment et de la force de l'intervention. Parole et mouvement seront particulièrement associés lors de la marche à travers la ville. Nabucet impose à Plaire sa parole, sa marche et sa vision de la ville, dans un même mouvement. Tant que Nabucet se sent sûr de lui, sa démarche reste agile, au diapason de sa parole assurée. Mais, traversant un quartier populaire qui ne lui est pas familier et qu'il rejette, le personnage perd son aisance. En effet, parole et mouvement sont très nettement liés au point que la traversée d'un lieu hostile, qui engendre un changement d'attitude physique, implique aussitôt une panne de parole. Celle-ci est très nettement indiquée par le narrateur : il note que Nabucet avait une voix « modifiée » et place dans sa bouche une réplique en forme de reprise, mot à mot, de ce que lui dit le Capitaine, ce qui traduit son impossibilité de parler, (*Le Sang noir*, 86).

Un long passage du roman développe la manière dont Nabucet a mis tout le monde à contribution pour adapter la bibliothèque à sa nouvelle fonction de pièce de réception. On peut saisir sur le vif comment il s'empare du lieu afin de l'organiser en fonction de sa prise de parole. Cette bibliothèque transformée doit tenir lieu du salon mondain dont il serait l'hôte. Le texte passe insensiblement de la description du lieu au

soliloque de Nabucet. Il se dit à lui même le discours qu'il prononcera dans l'après-midi.

« Oui, certes, Nabucet offrirait à « ses » hôtes le régal d'un feu de bois pétillant, si poétique et si gai à voir, au coin duquel il fait si bon rêver et se retrouver entre amis ? Ca n'avait l'air de rien, cette petite idée du feu de bois, et pourtant c'était une attention d'une délicatesse ! Il était sûr que le général apprécierait cette initiative, et le député, et la femme du député, enfin tout le monde. On préparerait donc un feu de l'arrivée comme pour l'arrivée de voyageur venant de loin par la diligence. Nabucet se frottait les mains doucement et continuait à se promener à travers la salle en souriant. Il était ravi de son ouvrage. » *Le Sang noir*, 108.

C'est bien à une mise en scène que nous assistons. Les lieux servent à la théâtralisation de la parole. La manie de Nabucet de faire frapper aux portes évoque des entrées en scènes théâtrales et même les trois coups d'ouverture d'une représentation. « La veille, Nabucet lui avait fait visiter la maison de fond en comble. Au moment où ils s'étaient séparés, il lui avait montré sur le palier une porte en lui disant :

« Demain matin, tu sors, tu frappes à cette porte, et tu me trouves dans ma chambre. C'est très simple. » Le Capitaine s'approcha de cette porte, frappa et prêta l'oreille. » *Le Sang noir*, 61.

« - Et maintenant, allez. Laissez-moi seul. Quand vous aurez porté les fleurs au buffet, vous frapperez à cette porte, sans plus. Je comprendrai. »
Le Sang noir, 106.

Ce petit jeu lui permet d'affirmer sa domination sur son entourage. Il souligne cette volonté de mise en valeur de sa parole, de domination dans un contexte de mise en scène. Nabucet les transforme en décor afin d'enserrer sa parole dans un écrin qui en renforcera les effets. La parole de Nabucet est toujours une parole proliférante qui cherche des lieux favorables à son expansion. Dès lors, on peut observer les variations de sa virtuosité de paroles en fonction des lieux. A cet égard, sa maison peut être considérée comme le lieu de référence, celui où il prend une signification dense et univoque. Elle apparaît comme le pôle le plus favorable de l'expansion de soi pour Nabucet. Aussi n'est-il pas étonnant qu'il cherche à recréer ce décor et cette atmosphère au lycée.

Le parcours narratif du personnage est celui d'une recherche des conditions optimales de développement de sa parole qui subit une perte d'efficience au fil du roman. Très à l'aise chez lui, en compagnie de Plaire, Nabucet peut imposer son discours qui sera déjà plus ou moins menacé un peu plus tard lors de la traversée de la

ville. Dans la loge, cette parole est fortement contestée, ce qui explique l'agression, qui est une vengeance, de Nabucet sur Francis Montfort. La mise en place de la réception et la réception elle-même ne présentent qu'en apparence le triomphe de Nabucet. En fait, la narration décale son discours, véritable morceau de bravoure, et, par le jeu de la construction, place Babinot et Cripure au centre du texte. Chez Babinot, Nabucet a bien du mal à placer un mot, car son futur témoin est dans le domaine idéologique plus bavard que lui. Enfin il perd définitivement la face et la parole lors de la provocation du Capitaine Plaire.

Ainsi dès que Nabucet s'aventure dans un milieu qu'il n'a pas façonné à son image, il perd une partie de ses capacités à dominer. Il est dans l'impossibilité d'imposer sa parole en dehors du décor qui lui convient. La scène de la loge du concierge où il est confronté à des personnages hostiles le manifeste clairement. Nabucet, même s'il a réponse à tout, n'a pas le dernier mot. Finalement, il est contraint d'abandonner la conversation. Un scénario semblable se déroule à la gare, sur la passerelle, quand Nabucet est témoin de l'émeute. L'atmosphère nocturne, la pluie, le désordre public contribuent à créer un climat opposé à celui qui favorise la parole de Nabucet. Dans ces conditions, sa parole méprisante se heurte catégoriquement à Cripure qui lui inflige « la gifle globale ». Ce que vise très clairement Cripure, c'est la bouche de Nabucet, c'est à dire l'instrument de la parole. Ce dernier va aussi se protéger ses oreilles, comme s'il ne pouvait ou ne voulait pas entendre ce refus de sa parole. Ce conflit entre la parole de l'un et le geste vengeur de l'autre se déroule aux confins de la ville, en un lieu sur lequel Nabucet n'a aucune prise et qui le déstabilise.

« Plaire et déplaire » : cette expression évoque le retournement apparent du Capitaine Plaire à l'égard de son hôte. Hébergé royalement pour une nuit chez son ancien camarade, il débute la journée dans une atmosphère de camaraderie, franchement hypocrite. Mais pendant la nuit suivante, ayant appris le stratagème de Nabucet à l'égard de Cripure, il vient le réveiller pour l'insulter et le provoquer en duel.

La trajectoire du personnage de Nabucet s'inscrit entre ces deux scènes (la première rencontre avec le Capitaine Plaire et la rupture avec ce dernier). Dans la première, Nabucet manie la parole avec aisance et discourt sur tout. La situation lui est favorable car il se charge de l'informer sur les us et coutumes de cette petite ville de province. Cependant cet échange aimable, fait d'admiration, fondé sur le mimétisme, ne peut pas cacher un doute réciproque qui se traduit par des pauses et des silences dans

leur conversation. Elle se déroule en deux lieux bien identifiés dont le passage de l'un à l'autre est nettement marqué : l'intérieur de la « bonbonnière » d'abord, puis en ville, au fil des rues. Le renversement du rapport entre les deux amis se fait dans un lieu intermédiaire : sur le seuil de la maison de Nabucet, devant le jardinet. Paroles et lieux étant intimement liés, le changement de l'un entraîne un changement dans l'autre. De lieu en lieu, au fil du roman, Nabucet perd sa parole. Le personnage de Plaire en est le révélateur. Seule la mort de Cripure et la fin du roman empêchent le narrateur de décrire la scène du duel entre les deux anciens amis, scène qui constituerait la mort de Nabucet. Toutefois dès le défi, Nabucet ne parle plus, il est mort symboliquement. Ainsi la construction romanesque souligne bien l'évolution de la parole de Nabucet, dominante et manipulatrice à sa première apparition, éliminée à la fin du roman.

Cette sensibilité aux lieux caractérise pleinement la parole de Nabucet. Le narrateur sait la situer dans les lieux qui lui apportent la dimension et le décor nécessaire. Comment ne pas relever le contraste saisissant entre la scène de la loge du concierge et la scène qui suit immédiatement, dans le même chapitre, la scène où Nabucet fait la leçon à Francis Montfort ? Dans le premier lieu, la loge est vaste, mais presque surpeuplée, surtout de personnes hostiles, à la fois socialement « inférieures » (la famille du concierge) et « supérieure » (la femme du proviseur).

« Au lycée, dans la loge spacieuse mais sombre, mal éclairée, par une fenêtre aux verres dépolis qui donnait sur une venelle, une jeune fille, évidemment la sœur aînée, allait et venait, berçant dans ses bras un enfant. La mère repassait. Sous la fenêtre un jeune homme était allongé dans une chaise roulante et Mme Marchandea la femme du proviseur se tenait à côté de lui, assise dans un fauteuil. » *Le Sang noir*, 89.

Cette « scène odieuse » s'achève par la retraite de Nabucet après qu'on lui a tenu tête : « Nabucet sortit de la loge, écarlate. » (*Le Sang noir*, 97). Aussitôt il croise Francis Montfort à qui il fait des reproches sur sa conduite non conforme :

« Il l'entraîna dans la cour d'honneur, vaste carré pour le moment vide et gris, serré dans la quadruple armature des piliers qui supportaient les voûtes plein cintre des galeries. Là enfin, il lui lâcha la main. » *Le Sang noir*, 98.

Un besoin évident de compensation pousse Nabucet à prendre à parti Francis Montfort. Humilié, il cherche à imposer à nouveau sa parole. Pour cela il change de lieu et impose un décor qui convient mieux à son style académique et dans lequel, bientôt, un petit canon viendra prendre place. Ces changements de lieux et de paroles manifestent clairement le mécanisme de la parole de Nabucet : une parole en recherche de lieu de

domination.

Objets et êtres réifiés

La parole Nabucet est ambivalente : tantôt dominatrice, tantôt séductrice, elle exerce son pouvoir sur les objets et les êtres. Tandis que deux êtres vivants, Pluton et la bonne Anna, sont considérés par Nabucet comme des objets que sa volonté de puissance réifie, un objet, quant à lui, est élevé au rôle d'emblème de sa domination.

Le chien peut être considéré comme un support de la manifestation symptomatique de sa parole autoritaire. Cet animal soumis subit la parole de son maître qui en a fait un exécuteur. Il en incarne la cruauté. Outre son opposition farouche à « la peau de bique » que porte Cripure, l'animal familial a été dressé à reconnaître des noms. C'est ainsi qu'il est capable de les classer en amis et ennemis. Il accepte ou refuse le sucre selon le nom auquel on l'associe. Il refuse le sucre associé au nom du Kaiser et va même jusqu'à grogner au mot de Cripure. Ces grognements constituent en quelque sorte la voix de son maître !

Réduite à une pâle figure littéraire qui rappelle, comme nous l'avons souligné, la Félicité du conte de Flaubert *Un cœur simple*, elle n'apparaît qu'aux côtés de Pluton et dans les mêmes circonstances. Réduite à une fonction de protection pour l'un et d'objet littéraire pour l'autre, comme une citation littéraire jetée dans la vie quotidienne, la pauvre Anna compose, aux yeux de Nabucet, le tableau de la vie bourgeoise héritée du XIX^e siècle. Ainsi ces deux personnages-objets manifestent clairement les deux axes de la caractérisation du personnage de Nabucet : la domination agressive et l'attraction de la mondanité fin de siècle. Éléments du décor, ils constituent aussi une marque symbolique du fonctionnement du personnage situé entre chien de garde et bonne d'opérette.

La canne est l'objet véritablement révélateur de la parole de Nabucet. Figure de l'élégance chez les marquis de l'Ancien Régime et emblème de la séduction, la canne est aussi un objet de domination, peu éloigné dans sa représentation et sa valeur symbolique de l'épée. L'emploi de la canne chez Nabucet est en tout point opposé à celui qu'en fait Cripure. La canne contribue aussi à dresser les deux personnages l'un contre l'autre. Le Capitaine Plaire se souvient d'un moment de son enfance où son camarade Nabucet avait usé de la canne.

« De tous les enfants qui participaient au jeu de Nabucet, lui seul avait songé à s'armer d'une canne, à profiter de ce qu'il portait un masque pour frapper : « Tiens ! Tiens ! Tiens ! » *Le Sang noir*, 529-530.

Moka, quant à lui, associe spontanément la canne à Nabucet. Pour lui, cet objet est révélateur du personnage. Il cristallise le rapport aux autres de Nabucet, qui partage avec Babinot le goût de frapper dans la rue, et même de frapper tout simplement. Cet objet sert donc de support à une dimension sadique voire perverse du personnage. Il permet symboliquement de saisir l'ambivalence fondamentale de la parole de Nabucet : d'un côté l'apparence, le goût du costume et du décor, la parole mondaine, de l'autre la volonté de dominer, de dresser, de « mater » des soldats, comme il l'affirme, au besoin en recourant à la violence.

Elocution

Ce personnage étant un virtuose de la parole, il n'est pas étonnant que l'usage de la voix soit virtuose. Le texte souligne en effet que ce maître de la parole peut adopter le timbre qui convient à la situation et à son projet de domination. Le timbre de sa voix peut s'approcher de la douceur d'un instrument à corde, celle d'un violoncelle (*Le Sang noir*, 305) et répand des intentions séductrices. Son élocution, à la différence d'un personnage-pantin tel que Babinot, demeure toujours correcte, et le texte souligne souvent son sens exceptionnel de l'utilisation des ressources vocales. C'est ainsi que Nabucet se sert du claquement de langue qui lui permet de souligner une intention et de relier celle-ci à un mouvement général. La parole est un moyen de se mettre en valeur aux yeux des autres mais aussi à ses propres yeux. Nabucet s'écoute parler.

Plutôt qu'une particularité de prononciation, il y a chez Nabucet un emploi singulier de l'intonation. Celle-ci, particulièrement bien travaillée, met en évidence certains mots par une insistance particulière. Le texte rapporte cet effet au lecteur par la mise en italiques de ces mots. En voici quelques exemples :

« Qu'aurait-on pensé ? dit Nabucet. Ne m'étais je pas déjà assez *avancé* en prenant chez moi, dans ces conditions, une fillette ? » *Le Sang noir*, 80.

« Non, *précisément*, elle n'était pas encore morte. » *Le Sang noir*, 81.

« Il y emploierait tout son *dévouement*. » *Le Sang noir*, 84.

L'emploi de l'italique pour traduire un accent d'insistance permet de transcrire cette signature orale. L'attribution du discours indirect libre ne fait aucun doute. Le procédé

joue donc bien le rôle d'identificateur de la parole et permet ainsi immédiatement de rattacher toute intervention du personnage à l'ensemble de sa caractérisation. Cette manière de souligner des mots par l'intonation est une forme de démarche pédagogique qui introduit dans le propos l'interprétation que l'interlocuteur doit construire.

Signe d'une grande capacité à communiquer, ce système d'insistance est aussi l'indice d'une grande manipulation du langage orienté vers sa réception. Si le personnage affirme sa culture, très nettement assimilable à la petite bourgeoisie de la fin XIX^e siècle, il se soucie surtout de l'imposer à ses interlocuteurs. Mais le texte surinvestit également ce procédé de soulignement, ce qui lui permet de le montrer et de le dénoncer au moyen d'une discrète intrusion du narrateur. Le narrateur, en construisant le personnage autour de l'excès de ses capacités à communiquer, élabore un texte critique à son égard.

Le silence, le cri et le rire

Mais cette facilité d'élocution ne va sans accroc. Il arrive que le personnage se trouvant dans une situation difficile soit à court de mots. Il a alors recours au cri, ultime expression vocale hors de la maîtrise. Un cri chez Louis Guilloux est toujours la trace d'une humanité menacée car il est, tout comme le silence, une atteinte face aux tentatives de refuge et de repli. La scène où son ami Plaire qui l'a percé au jour, vient à son tour le provoquer en duel, constitue le moment paroxystique de l'échec de la parole de Nabucet : comme il perd la parole, il va s'exprimer par le cri.

« Nabucet pétrifié de surprise et de terreur, incapable d'un geste, d'un mot, foudroyé, poussa un cri animal, une sorte de cri de lapin...

-Lâche ! dit le Capitaine.

Soudain Nabucet glapit :

- C'est un guet-apens !

Et il s'enfuit à toutes jambes dans sa maison, en se protégeant les oreilles avec ses deux mains.

- Au secours ! Au secours ! » *Le Sang noir*, 555.

Le narrateur place son personnage sous un jour ridicule. La métaphore filée de l'animal aux grandes oreilles constitue un point d'humour au cœur d'une scène dramatique. A la dernière apparition du personnage, le narrateur le rend définitivement ridicule, à l'instar de Babinot. Le corps et son cri l'emportent sur sa parole.

Ce personnage peut être déstabilisé lorsque sa parole n'est plus en situation. Le malaise est perceptible dans la démarche, dans l'allure générale, dans la rougeur du

visage, dans l'intonation de la voix et dans l'apparition du rire gêné. Lorsqu'on lui donne une réplique un peu vive, il est pris au dépourvu et réagit également par le rire gêné, ce qui est d'autant plus remarquable que Nabucet sait manifester, dans d'autres circonstances, un rire adapté à la situation.

La parole peut aussi dégénérer en parole rituelle. Juste après qu'il a reçu la gifle, Nabucet provoque Cripure en duel. Il enclenche alors un processus de parole fondée sur la « régularité », c'est à dire la conformité au code d'honneur. Exiger de Cripure un rite réparateur, c'est aussi perdre la souplesse et l'adaptation de la parole à la situation. Loin de progresser vers une plus grande maîtrise de la parole, le défi de Nabucet est en fait une fossilisation de sa parole, voire même une perte, car il sera conduit par la suite à parler par témoins interposés.

Le rire, chez Nabucet, amène toujours un point de vue du narrateur, ou d'un protagoniste du roman, qui le présente comme un vieillard ou un animal, voire un monstre. Bref le rire, tout comme le cri, est l'occasion de compléter la caractérisation de ce personnage par une autre dimension, opposée à la dimension première fondée sur la souplesse dans le rapport aux autres. Le rire et le cri vont se substituer à la parole afin d'éviter le silence.

Blocages

Cette voix si habile à manier la rhétorique («péroraison», 307) connaît de nombreuses défaillances : voix d'animal ou voix étranglée, perte de voix, cris ou silence. Lors de l'incident majeur du roman et qui occupe une place centrale, c'est un problème de voix qui va déclencher la gifle de Cripure.

« - Nous les materons...

Qui parlait ainsi ? D'où venait cette voix étranglée de colère qui ne lui sembla pas tout à fait inconnue ou qu'il ne reconnut pas tout de suite, se refusant peut-être à penser qu'une telle rencontre était possible ? Cripure se retourna, vira lentement sur lui-même. Tout son sang se bloqua dans son coeur : Nabucet. C'était Nabucet ! C'était lui qui avait promis de les mater ! Parbleu ! De quelle odieuse bouche eût-il donc voulu. Oh ! la sale gueule !

Vous en avez menti ! s'écria Cripure, au comble de la fureur. Canaille !

Et sa main géante s'abattit sur la sale gueule » de Nabucet. »

Le Sang noir, 375.

Le texte insiste sur ces notions de voix, de bouche et de gueule. Quoi de plus représentatif de la parole ? C'est une défaillance d'intonation dans la voix de Nabucet qui précipite le geste vengeur de Cripure : la parole joue un rôle tel que l'intonation

semble davantage faire réagir que le message lui-même, l'intention l'emportant ainsi sur les mots.

Ainsi pour le lecteur, la construction du personnage s'élabore au moyen des mêmes matériaux que le personnage de Babinot. Le corps, son aspect physique et son allure, les lieux, les objets symboliques et l'élocution sont en rapport direct avec la parole du personnage. Nous pouvons d'ores et déjà souligner la dualité de cette caractérisation. Si Nabucet est élégant, il peut être vulgaire, s'il est séducteur, il peut être violent, s'il s'exprime avec facilité, sa parole peut se bloquer. Et le parcours narratif de ce personnage suit les étapes de l'échec de sa parole qui intervient à l'issue de la résolution de l'ambivalence de cette parole. Lorsque cette parole ne peut plus déployer son double langage fondamental, elle ne peut plus avoir d'existence narrative.

Le système énonciatif

Nabucet dans *Le Jeu de patience*

Le personnage de Nabucet apparaît brièvement dans *Le Jeu de patience*. La première citation (203) n'apporte qu'une information rapide. Dans ce « résumé » du *Sang noir* inséré dans *Le Jeu de patience*, Nabucet apparaît par association d'idée dans l'environnement immédiat d'un autre personnage capital pour la compréhension du *Sang noir* : Lucien Bourcier. Ce petit écho d'un roman sur l'autre donne donc une indication sur le système des personnages du *Sang noir*. En quelques lignes sont évoquées les figures que nous considérons comme emblématiques de la parole dans ce roman : Cripure, Nabucet, Lucien Bourcier. Il ne manque que Maïa.

Un autre passage du *Jeu de patience* apporte une simple mention de Nabucet. Au début de la Grande Guerre les « prisonniers civils » traversent la ville, et la foule se rend en masse sur leur passage et leur manifeste sa haine. Nabucet est le premier des enrégés : « Dans la foule, M. Nabucet se démenait comme un beau diable, agitait sa canne et criait. » (*Le Jeu de patience*, 428). Cette reprise du personnage de Nabucet, si succincte soit-elle, permet *a posteriori* de souligner deux éléments fondamentaux de la caractérisation du personnage : l'objet emblématique que représentent la canne et surtout son lien avec la voix, ici le cri. La canne et le cri esquissent la haine du personnage à l'égard des « ennemis » de la patrie. Cette reprise de l'objet et son association avec le cri permettent d'ancrer à nouveau le personnage dans la parole dominatrice. L'aspect séducteur s'efface désormais au profit de la valeur essentielle du

personnage : la domination au service de sa propre personne. Il semble que *Le Jeu de patience* fournisse ici, en quelques mots, comme un concentré du *Sang noir*.

Un troisième passage du *Jeu de patience* éclaire le personnage sous le même jour. La ville va s'en prendre à M. Thyss, le débonnaire professeur de musique du Lycée. La cause en est qu'il a fait sortir du camp d'internement et a recueilli chez lui une vieille femme alsacienne. Le premier à conduire la curée est bien évidemment Nabucet. Cet incident chronologiquement antérieur à la gifle du *Sang noir* en donne une explication supplémentaire. Le texte souligne en effet que Cripure ne supportait plus la parole accusatrice et surtout manipulatrice et active de Nabucet.

Ainsi la reprise du personnage de Nabucet, dans un jeu intertextuel, accentue donc un aspect de la caractérisation du personnage en ne retenant que la parole de haine, en dehors de toute dimension de mondanité et de séduction. *Le Jeu de patience* vient donc noircir le personnage de Nabucet. C'est que dans cette nouvelle œuvre, la construction du personnage n'est plus l'objet principal. L'écriture, sans se soucier de caractérisation quelque peu nuancée, met au jour la valeur fondamentale de Nabucet : la haine.

Position critique du narrateur

Un narrateur féroce

Le narrateur du *Sang noir* n'hésite pas à intervenir à la suite des propos qu'il attribue à son personnage afin d'établir la vérité de ses pensées quand son attitude et ses paroles montrent le contraire : Nabucet, personnage un peu pervers à l'égard des jeunes filles, feint d'être une victime injustement noircie.

« Et Nabucet répondit :

La vie est une affaire... de tact. Ce qui me perd, vois-tu, reprit-il, c'est que j'ai trop de bon cœur. Pour avoir voulu sauver cette petite de la misère, Dieu sait de quoi on pouvait m'accuser. Et sans doute n'y a-t-on pas manqué.

C'était vrai, mais cela n'avait aucune importance pratique. Personne en ville n'ignorait que Nabucet était un « piqué », un « cérébral », mais cela n'empêchait nullement les mères bourgeoises d'envoyer leurs filles à la Compagnie d'Art Dramatique qui donnait périodiquement de grands spectacles dans le genre des Pierrots d'Edmond Rostand. C'était Nabucet lui-même qui maquillait et fardait ces demoiselles. De temps en temps il recevait une gifle.

- Sais-tu ce que je voudrais ? dit-il. Je voudrais que tout le monde fût heureux.

Cette déclaration resta sans réponse de la part du Capitaine. »

Le Sang noir, 82.

Le narrateur adopte une position dissonante à l'égard de son personnage en critiquant sa manière d'être : c'est presque toujours le contraste entre les actes et les paroles qu'il souligne ainsi :

« Nabucet dissimula habilement l'éclat venimeux de son regard, et d'une voix innocente, il dit :
Lucien est des nôtres, n'est-ce pas ? nous comptons sur lui. »
Le Sang noir, 129.

Certes, contrairement à Babinot, le narrateur accorde à ce personnage fondamental du *Sang noir* une pensée intérieure sous forme de soliloque. Mais ces paroles intérieures sont constamment mises à distance par la voix du narrateur. La scène de la loge le montre bien. L'ouverture du monologue par le commentaire du narrateur ainsi que l'encadrement de cette scène par le geste de la main qui enserre celle du surveillant, font apparaître les paroles de Nabucet sous leur aspect véritable : il s'agit de paroles malveillantes et hypocrites. D'ailleurs le narrateur évoque dans d'autres scènes du roman le rôle de pince de la main de Nabucet quand il veut « manipuler » un personnage. Le narrateur n'hésite pas à souligner, presque systématiquement, les attitudes contradictoires de Nabucet dont le modèle littéraire ne peut être évidemment que Tartuffe²⁷⁴. Le long monologue qui suit cette scène montre bien la fonction critique du narrateur qui se glisse dans les paroles du personnage afin de les rendre ridicules de l'intérieur.

Les interventions brèves du narrateur, alliées à une légère emphase du style et à un système d'exagération, permettent d'exprimer les paroles intérieures du personnage en les escortant d'un personnage ironique. Ce dialogisme a pour effet de marquer négativement les propos de Nabucet. Sa parole est donc discréditée dès son énonciation. Dans le long monologue de la bibliothèque, Nabucet revoit tous les moments de la transformation de cette salle de travail en une pièce de réception à la fois solennelle et conviviale. Il poursuit ensuite avec les propos qu'il tiendra lors de son discours officiel. Le narrateur joue le même rôle : installé au cœur des propos du personnage, il les ruine de toute valeur par sa présence toujours critique. Une série de traces du narrateur sont visibles dans ce passage de plusieurs pages. (*Le Sang noir*, p.119 -125).

²⁷⁴ Voir à ce propos l'analyse d'Henri Godard : « Nabucet a la dimension d'un Tartuffe moderne », *Louis Guilloux, romancier de la condition humaine*, p. 61

Le personnage est toujours désigné par son nom et par la troisième personne. Ce procédé est celui d'un monologue narrativisé²⁷⁵ que l'on ne peut pas confondre avec un monologue intérieur (car ce dernier suppose l'effacement complet du narrateur et donc le passage à la première personne). Ce monologue s'ouvre généralement par un court passage au récit qui l'insère dans la trame narrative. Nous relevons, par exemple, un " etc. " qui clôt une énumération attribuée à Nabucet : le narrateur évite ainsi de rapporter entièrement les propos du personnage. Il use aussi du système de citation pour établir sa présence dans ce texte qui met donc en œuvre par la voix du narrateur un dialogisme dissonant à l'égard de Nabucet.

Parfois le narrateur utilise une autre technique pour « ruiner » de l'intérieur les paroles de Nabucet de toute valeur et crédibilité. Il lui prête des propos rendus à ce point ridicules par leur enchaînement que Nabucet, se rapprochant dangereusement du pantin Babinot, devient une sorte de moulin mécanique à paroles. L'enchaînement en coq à l'âne des proverbes et clichés révèle une pensée stéréotypée. Ainsi apparaît au grand jour un discours, systématiquement orienté par la recherche de l'effet, qui se vide peu à peu de sens et s'emplit de figures de style plates et usées. Le narrateur a enfin recours à d'autres procédés pour marquer sa présence critique tout en présentant les paroles intérieures du personnage sous un angle ridicule. Le texte présente parfois des montages, ou plus simplement, un enchaînement par contraste de propos contradictoires.

Tous ces procédés d'écriture visent à installer, au cœur des paroles de Nabucet, la voix du narrateur. Comme ce dernier prend parfois fait et cause contre son personnage et souligne toujours l'hypocrisie et le mensonge de ses paroles, cette voix, en elle-même, dévalue ces paroles. De plus, celles-ci se dévaluent d'elles-mêmes par leur contenu dont l'hypocrisie saute aux yeux. Le narrateur est donc constamment distant et critique à l'égard du personnage qu'il décrit.

Les oppositions narratives

Le narrateur oppose souvent deux scènes qui se succèdent ou bien encore, selon une autre formule, le début et la fin d'une même scène, afin de « ternir » son personnage. Nabucet écoute aux portes et surprend une violente dispute chez la famille

²⁷⁵ Pour ces concepts, voir Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*.

Bourcier. Dans la scène suivante, il questionne M. Bourcier avec hypocrisie afin de le mettre en difficulté. Ce contraste d'attitude (écouter en secret / questionner ouvertement) dénonce la parole manipulatrice de Nabucet.

Parfois le narrateur fait débiter une scène par un dialogue dominateur de Nabucet et l'achève sur ses maladresses et ses difficultés passagères de paroles :

« D'un geste tremblant, comme involontaire, il glissa sa main fine entre le corps du petit enfant et la poitrine de la jeune fille. Elle pâlit, rougit, ses yeux s'agrandirent : il souriait toujours.

Laissez-moi, dit-elle, en s'écartant.

- Oh, farouche...

Ce mot lui échappa. Il devint furieux contre lui-même. Décidément, il ne se surveillait plus assez : la semaine passée, est-ce qu'il ne s'était pas fait gifler par une gamine de quinze ans ?

- J'adore les enfants, dit-il. (Nabucet ne perdait jamais longtemps contenance.)

Il s'inclina devant Madame Marchandau :

- Mes hommages, madame.

Il fallut bien lui tendre la main.

Il salua, à droite, à gauche, fit une pirouette, comme il imaginait qu'en faisaient les marquis au grand siècle, et disparut. » *Le Sang noir*, 96-97.

Cette fin de scène montre un geste équivoque de Nabucet et entraîne un défaut de maîtrise de la parole : elle annonce le thème de la gifle. La parole dominante, lorsqu'elle devient dominée, conduit aussitôt à une rupture de l'aisance, voire à l'échec, que la notion de gifle manifeste comme une conclusion logique. Rappelons que la « gifle globale » de Cripure survient sur une parole de trop, une parole irrecevable par Cripure. La gifle est suivie du silence complet du giflé. Elle constitue donc le point d'aboutissement de la parole de Nabucet. Et il n'est pas difficile de constater que cette claque portée au visage manifeste par le geste le blocage de cette parole. Nabucet est un homme que l'on gifle assez souvent mais que Cripure gifle une fois, « globalement », pour le faire taire, définitivement.

Le regard des autres sur Nabucet

Si le narrateur pèse de toute sa présence et de sa voix sur les paroles de Nabucet, le regard et la parole des autres personnages contribuent également à la ruiner. Ainsi, dans certaines situations le personnage apparaît sous un tout autre jour. Il est évoqué comme un être hideux :

« L'autre [Nabucet] souriait toujours, un sourire jaune et méchant, qui découvrait ses fausses dents. » *Le Sang noir*, 377.

« Avec un clignement d'œil atroce, l'autre répondit légèrement [...] *Le Sang noir*, 377.

Nabucet et le petit monde

Il s'agit des personnages que Nabucet juge inférieurs en raison de leur position sociale. A vrai dire, il ne place guère au dessus de lui que le Général, le député Faurel et le proviseur à qui il reproche toutefois de ne pas tenir son rang. Les personnages que nous classons dans cette catégorie et qui réalisent des échanges de paroles avec lui sont : M. Bourcier, Francis Montfort, la famille du concierge (la mère, Noël, la jeune fille et le frère amputé), Werner, Anna, Pluton. Babinot appartient aussi à cette famille. Madame Marchandau, épouse du proviseur vient souvent dans la loge du concierge, ce faisant elle se « range » provisoirement dans la catégorie des « petites gens ». Le Capitaine Plaire, que nous avons déjà évoqué, est rejeté secrètement par Nabucet. Les personnages qui occupent une position sociale inférieure à celui-ci savent pertinemment qu'ils ne peuvent répliquer :

« Parce qu'on est que des concierges, murmura la jeune fille avec des larmes de colère dans les yeux. » *Le Sang noir*, 97.

La scène de la loge illustre le refus de parole des personnages inférieurs à Nabucet. Mme Marchandau ne souhaite pas entrer en communication avec Nabucet. Pour autant il lui est difficile de refuser complètement l'échange. Elle refuse le dialogue à sa manière en opposant aux avances verbales de Nabucet des réponses brèves qui ne donnent aucune place à la parole. Mme Marchandau ouvre un peu ses propos uniquement pour s'enquérir de la maladie du général et pour le plaindre. Elle incarne en effet la parole de charité.

Néanmoins, les personnages que Nabucet juge inférieurs à lui ne se laissent pas manipuler par des mots et lui opposent une réalité concrète. Ils pratiquent un autre type de parole que celui de Nabucet. C'est Maïa qui incarne la figure emblématique de cette parole réaliste. Les petites gens ne sont donc pas dupes de la parole de Nabucet mais savent qu'ils doivent rester sans répliques. Ils manifestent par leur mutisme le sentiment que Nabucet incarne un type d'individus qu'ils refusent. En effet, ces personnages « inférieurs », tels que le concierge Noël ou Bourcier, n'acceptent pas la parole de Nabucet. Cependant, placés en position d'infériorité, ils ne peuvent lui répondre. Ils n'ont bien souvent que la solution d'opposer un silence hostile aux ordres ou obligations qu'il leur donne. Les personnages du petit monde tentent d'échapper à la

parole de Nabucet en refusant le cours, en lui opposant le silence ou, plus rarement, une réplique réaliste. Le mensonge est parfois aussi le moyen d'échapper à la parole de Nabucet.

Les personnages « importants »

Aucune scène n'apporte vraiment de conversation entre Nabucet et ceux qu'il reconnaît comme importants. La relation semble à sens unique : Nabucet rêve de leur parler mais le récit ne livre pas de scène qui le montre dans cette situation, à l'exception de la grande séquence de la réception où Nabucet côtoie le Général, l'Evêque et le député Faurel. Nabucet change de ton et d'attitude selon qu'il s'adresse aux lycéens ou au Général. Il passe immédiatement du discours autoritaire et méprisant aux paroles charmeuses. Ce contraste de traitement confirme l'ambivalence de la parole de Nabucet, dominatrice ou séductrice, selon son auditoire. Le narrateur décrit à la fois le plaisir de Nabucet à prononcer le mot « général » et les courbettes qu'il multiplie. Il n'hésite pas non plus à introduire fortement sa voix dans les paroles intérieures du personnage en lui attribuant des paroles improbables :

« Ah ! Mon Général, donnez-moi une botte à lécher, rien qu'une ! Et si par bonheur il vous en restait une vieille dont vous ne vous serviriez plus, mon Général, faites-moi la grâce de me l'offrir, je l'emporterai chez moi, je lécherai à domicile... » *Le Sang noir*, 292.

Le narrateur feint de rapporter les paroles du personnage, de fait nous lisons bien un soliloque. Or, il rapporte des paroles improbables qui illustrent néanmoins parfaitement ses pensées. En effet, Nabucet manifeste un état de dévotion qui le pousse au « lèche botte ». La reprise du cliché et sa réactivation par le passage au concret, en prenant l'expression au pied de la lettre, ne peuvent être attribuées qu'au narrateur qui, par le dialogisme, dénigre de l'intérieur les paroles et l'attitude de Nabucet.

Ce discoureur éloquent a intégré le discours officiel qui, en ce temps de guerre, s'articule autour du thème de l'union sacrée. Il insiste particulièrement sur la dimension de défense de la civilisation et de la culture. Cependant dans le décor d'opérette qu'il a créé, la guerre paraît quelque peu lointaine. Et la parole qu'il pratique est inadaptée à la situation. Mais les autorités ne reprennent pas ce discours officiel. Le général développe des propos légers qui ne conviennent pas à sa fonction. C'est une atmosphère de salon qui domine, dans laquelle se tiennent des conversations mondaines. C'est pourquoi personne, parmi les autorités administratives, ne prend foncièrement au sérieux ces

topoï propagandistes. Ils ne sont pas pratiqués entre personnes du milieu dominant car ils ne sont qu'un outil idéologique destiné à endoctriner les soldats.

On notera également une altération des propos puisque le Préfet se risque à s'exprimer en latin tandis que l'Inspecteur prend des airs de prêtre. On peut voir par là un effet ironique glissé par le narrateur sur le thème de l'union sacrée. Cette parole de Nabucet est d'ailleurs présentée de manière décalée dans la construction narrative. En effet, le discours de Nabucet, alors en gestation, a été inséré dans la trame narrative lors des préparatifs de la salle, au chapitre 5. Lors de la cérémonie, décrite dans le chapitre 21, le discours officiel est éludé, le narrateur lui substituant le discours intérieur de Cripure. Ce discours est ainsi discrédité à son tour, si bien que Nabucet apparaît comme un individu isolé et extrémiste lorsqu'il cherche absolument à placer ce discours en contraste avec la situation de convivialité qu'il a créée.

Ce tour d'horizon des paroles des personnages du roman confrontées aux paroles de Nabucet montre que sa parole est isolée. Aucun personnage ne la partage vraiment, tous finissent par la refuser. Ainsi il est manifeste que la parole de Nabucet ne fait que s'effacer et perdre du terrain au fur et à mesure de la progression du roman. Telle est la trajectoire de cette parole : de parole dominante, elle devient une parole rejetée.

Les ressorts de la parole de Nabucet

Les différents types de discours de Nabucet

Nabucet monopolise la parole en tentant sans cesse de placer des discours. Lors de ses conversations, avec Plaire notamment, ses répliques sont toujours beaucoup plus longues. Les dialogues auxquels il participe sont organisés autour de longs développements. Pour prendre la parole, il n'hésite pas à couper son interlocuteur ou à ne pas répondre à des questions ou à des objections. C'est un conducteur de parole qui s'appuie uniquement sur la progression de ses propres thèmes qui sont essentiellement fondés sur des références à la tradition, à l'art ou à l'histoire de la culture. Il cherche à placer ses morceaux de bravoure. C'est ainsi que longeant le couvent Saine Blème, il présente dans le détail le récit de la mort de la jeune fille qu'il avait hébergée chez lui. Ce récit se développe sur quatre pages (*Le Sang noir* 85-88). Un autre exemple est celui du développement du thème de la lumière sur lequel il projette un long poème intitulé "*Le soleil*" (*Le Sang noir*, 83).

Nabucet sait adapter sa stratégie de tour de paroles à son interlocuteur. Alors qu'il déploie son discours sans se laisser interrompre en présence de Plaire, il adopte un autre type d'interaction avec Babinot lorsqu'il lui demande d'être son témoin. Mais Babinot, lui aussi, veut absolument placer ses thèmes favoris et se faire entendre. Nabucet, qui a besoin de lui comme témoin, accepte de subir momentanément des paroles insensées, à contre cœur il est vrai. Il diffère alors sa propre parole. En expert de la manipulation, il sait bien qu'il ne pourra avancer sa propre parole que lorsque Babinot aura épuisé ses propres clichés (*Le Sang noir* 405 -408).

Nabucet fait toujours preuve d'un art de convaincre, de se faire entendre et de renverser les situations, au prix parfois de pirouettes. Le recours fréquent à des citations latines, à des clichés, à des allusions littéraires tisse une trame de paroles mondaine, un peu obsolète et précieuse. Un court passage condense tous ces effets :

« Mon cher Babinot, il vient de se produire une surprenante algarade, dont je vous conterai tout à l'heure les détails. Rumpitur dum nimium tenditur funiculus : une corde trop tendue finit par se rompre. Bref, en un mot comme en cent, je vais me battre en duel, mon cher ami. Et il se leva. Mais pas aussi vite que Babinot qui, au mot de duel, fut comme projeté hors de son fauteuil. »
Le Sang noir, 406.

Citation latine, proverbe, allusion au *Cid* servent ici une recherche d'effet et de dramatisation. Les paroles agissent et l'on voit que, comme au théâtre, le spectateur en est soulevé.

Aussi dense que soit le récit, il occulte un point que l'ensemble des actions et paroles de Nabucet semble révéler : sa perversité à l'égard des jeunes filles. Que ce soit dans la loge des concierges ou lors de la visite chez Babinot, ce vieux beau se montre toujours pressant auprès de celles-ci et menaçant devant leur refus. Sa parole est donc manipulatrice au sens où elle travestit la réalité et sert à masquer ses actes et ses tabous. On sait, grâce au Capitaine Plaire que Nabucet n'est pas à l'aise pour parler des femmes, alors que ses gestes sont lestes. Le narrateur surprend sans cesse son personnage en train de penser intérieurement, de se dire à lui même, le contraire de ce qu'il dit aux autres.

Nabucet crée des situations où il pourra dominer. Lors de la préparation de la salle de cérémonie, Nabucet s'ingénie à donner des ordres qui donneront beaucoup de travail. Il exige qu'on vienne lui rendre compte et qu'on frappe aux portes pour le prévenir. C'est toute une mise en scène de la domination qui se met en place. Les

paroles de Nabucet à l'encontre de Francis Montfort sont éloquentes. En difficulté, et presque chassé de la loge des concierges, Nabucet entraîne Francis Montfort dans la cour d'honneur et lui passe un sermon, soit disant paternaliste, mais lourd de menaces. Peu après, Nabucet dans une opération de manipulation dirigée contre Bourcier, le censeur du lycée (il s'agit de lui démontrer que tout lui échappe dans cet établissement) dénonce Francis Montfort comme un défaitiste propagandiste. Mais en réalité Nabucet est déjà intervenu auprès du proviseur qui a convoqué le répétiteur, ce que le lecteur découvre plus tard (*Le Sang noir* 101, 131, 134, 361). Le texte abonde de scènes où l'on voit Nabucet manipuler par une parole hypocrite les personnages qu'il côtoie, comme par exemple le jeune alsacien Werner. (293/294). Sa capacité à ourdir des manipulations par la parole est sans limite. Mais tenue en échec, sa parole perd sa maîtrise à tel point que la syntaxe et l'intonation s'en ressentent. Elle se fait rapidement menaçante, autoritaire et menaçante si on lui oppose une parole.

Un thème récurrent des propos de Nabucet est celui qui le présente comme un indispensable sauveur : il voulait sauver la jeune fille dévoyée, il sauve la situation en organisant la réception de Madame Faurel, il sauve la ville en défiant Cripure qu'il considère comme une menace.

« “ Que feraient-ils sans moi ? ” » disait le regard de Nabucet. Et c'était vrai. Sans lui, ils n'eussent jamais rien fait. C'était lui qui prenait toutes les initiatives. Qui avait fondé la Société de Conférences ? Nabucet. Qui dirigeait la Compagnie d'Art Dramatique ? Nabucet. Si l'on avait pu entendre ici Madeleine Roch chanter La Marseillaise, dans les plis du drapeau tricolore, eh bien, c'était encore un de « ses tours ». Il était dans tout, il dirigeait tout. On ne pouvait pas se passer de lui. » *Le Sang noir*, 67.

Partout où la parole se produit, à la salle de conférence ou au théâtre, il se montre actif. Le narrateur souligne ici, avec ironie sans doute, l'effet de cette présence frénétique sur la ville de province. De plus, il se prête au jeu codé, de se faire prier et d'accepter sous la contrainte de la sollicitation. Il aime qu'on lui demande. Et en temps de guerre, une personne aussi en vue que lui reçoit tous les jours des demandes d'intervention. Il en est flatté, mais il les méprise : « Et, repensant aux lettres :

« Que veulent-ils donc que j'y fasse, moi. Je ne suis tout de même pas Dieu le père ! » *Le Sang noir*, 72.

Nabucet recherche les situations académiques où les rituels sociaux jouent à plein. Il insiste beaucoup sur les préséances, le déroulement de la cérémonie, les lieux communs obligatoires et attendus. Cette parole cherche à fonder la hiérarchie sociale en

dogme absolu. A ce type de parole appartiennent les paroles de réparation ou de compliments qui sont toujours excessifs. Nabucet reproche d'ailleurs à Cripure de n'être pas assez « régulier », ni dans sa vie, ni dans son attitude vis à vis du duel. Pour lui le respect des rites et des formes codifiées des rapports sociaux est fondamental.

Un outil conscient de manipulation

Paradoxalement il n'aime pas les bavards ni tous ceux qui n'utilisent pas la parole à des fins immédiates. La parole reste pour lui un outil de manipulation. Il pense sa parole toute puissante. Nabucet a une tendance évidente à voir, dans les événements et les paroles, des significations qui contribuent à leur donner un sens conforme à ses desseins. C'est ainsi qu'il prépare son discours de réception. Il est tout à fait conscient que l'emploi des mots en harmonie avec un décor et une mise en scène permettront d'imprimer dans les esprits le message qu'il souhaite.

« Il parlerait aussi de la Prière sur l'Acropole, et chacun serait frappé de l'élégante manière' dont il saurait exprimer la part que Madame Faurel avait prise dans la gigantesque lutte qui se poursuivait entre la culture lumineuse « qui est la nôtre » et le sombre esprit german. Tout serait d'une unité parfaite. Synthèse. C'était afin de bien montrer par l'exemple en quoi consistait ce lumineux génie dont il était l'apôtre qu'il avait fait descendre de la salle de dessin tous ces modèles de plâtre disposés aux quatre coins de la bibliothèque. » *Le Sang noir*, 110.

Un tel passage montre assez que pour Nabucet la parole s'inscrit dans un « programme » rhétorique qui vise à manipuler les esprits. Pédagogue de profession, il se double d'un metteur en scène et d'un acteur. Il incarne le rôle d'un manipulateur que la conquête des esprits conduit à recourir à tous les moyens d'endoctrinement et d'influence. La parole doit être l'aboutissement d'une attitude maîtrisée qui seule permet la manipulation de l'autre²⁷⁶. La maîtrise réfléchie de l'attitude sert à masquer le mensonge et la duplicité. La parole n'est pas laissée au hasard, elle s'organise à partir d'une stratégie consciente et manipulateur.

Cette parole pèse ses mots et les utilise en les plaçant au service de l'effet désiré. Par exemple, rien n'est plus révélateur de sa conception de la parole que l'emploi malencontreux du mot « émeute » dans son dialogue avec Babinot. En effet, ce dernier,

²⁷⁶ Nabucet observe en lui même les moments de défaillance ou de réussite de cette maîtrise globale au service de la parole. « Ce mot lui échappa. Il devint furieux contre lui-même. Décidément, il ne se surveillait plus assez : la semaine passée, est-ce qu'il ne s'était pas fait gifler par une gamine de quinze ans ? » *Le Sang noir*, p.96-97.

prenant le mot au vol, se lance dans une pénible digression sur le thème que Nabucet veut aborder. Face à une situation bloquée il sait s'adapter et attendre le bon moment. De plus, il est capable de transformer une difficulté passagère en un instrument de réussite, rebondir en quelque sorte. Une soigneuse mise en scène et un revers de mot permettent à Nabucet de retourner la situation à son profit. Nabucet est donc très conscient que les meilleurs effets de sa parole sont subordonnés à un sens de l'à propos et de la mise en scène. Un travail de professionnel quand Babinot n'est qu'un amateur. De ce duel de paroles, entre personnages de la même famille, Nabucet sort vainqueur.

La manipulation chez Nabucet est totale. Elle fait appel aux ressources du corps, attitude et visage, mais aussi à la réflexion qui impose la maîtrise de la situation et la stratégie du discours tant dans sa construction que dans le choix des mots en fonction de leur impact net.

Conclusion : une parole stratégique

Sa parole est donc une parole stratégique qui, presque toujours maîtrisée, se sert de tous les artifices de la théâtralisation et de la rhétorique afin d'influencer ses interlocuteurs. Cette force manipulatrice n'exprime pas les pensées réelles du personnage. Hypocrite, mondaine, excessivement cérémonielle, elle cible un interlocuteur afin de mieux le dominer. A sens unique avec les inférieurs, cette parole sait se déployer dans le temps afin d'arriver à l'objectif visé.

Les thèmes favoris qui servent de support à cette orientation sont constitués de discours académiques adaptés à la société dans laquelle Nabucet veut exceller. L'union sacrée, l'enracinement dans le passé, teinté d'une fausse orientation de progrès social, la culture comme rempart à la barbarie et comme justification de la guerre, constituent autant de topoï bourgeois qui servent de faire valoir à une parole dont l'objectif est sa propre hégémonie. Et cette capacité à tisser les rapports sociaux sur la base d'un corps d'idées sclérosées est révélateur d'un humanisme tel que la société bourgeoise de 1917 le concevait.

De plus, cette parole est aussi malveillante que nuisible. Tout ce qui entrave sa volonté de puissance est ennemi et doit être détruit. Dans sa volonté d'hégémonie totale, sa parole ne rencontre véritablement plus qu'un seul obstacle de taille, celui de son collègue. C'est pourquoi, toujours en expansion, elle cherche à réduire la parole de tout autre personnage, de Babinot à Cripure, en passant par la famille du concierge, Francis

Montfort et Bourcier. A distance ou en conversation directe, la parole de Nabucet s'attaque aux paroles des autres au point de les contraindre à se défendre par un rétrécissement de leur propre parole.

Cette parole mortifère associe les deux valeurs cardinales de pouvoir et de savoir afin de manipuler l'ensemble des paroles du roman. Certes Nabucet incarne ce pôle de la parole avec la plus grande densité, mais un personnage comme Babinot, bien que moins capable, s'inscrit dans la même famille de parole, ainsi que Basquin qui n'appartient pourtant pas au même milieu. Seules les capacités et la volonté de ces deux autres manipulateurs sont moins puissantes car moins réfléchies. En effet, c'est l'alliance du vouloir et du pouvoir qui donne à cette parole hégémonique une puissance nuisible. Car la parole de Nabucet est une parole faussement orientée vers la société. De la même façon que Babinot, croyant apporter une bonne parole à la société, ou Basquin, donnant de bons conseils à Maïa, ne servent dans le fond que leur propre intérêt, tout dans la parole de Nabucet ramène à un individualisme et un narcissisme exacerbés. Chez lui, tout n'est que prétexte à mettre en place une image de lui-même qui se double d'une volonté de puissance individuelle. Ce fondement de la parole de Nabucet nous renvoie à la notion de « mal absolu » si souvent évoquée par Louis Guilloux. Nabucet incarne ce Mal dont la puissance réside dans la capacité manipulative de la parole. La manifestation littéraire de ce Mal est la création d'un personnage phare dont l'orientation axiologique est la domination par une parole fondée sur le savoir et le pouvoir.

Il faut souligner ici combien Nabucet est un empêcheur de parole. Il empêche littéralement les autres de s'exprimer. Aux uns et aux autres, il reproche leurs poèmes et leurs lectures, leurs réparties à ses propos, leur érudition ou la connaissance d'une autre langue morte rare (le sanscrit), les anecdotes guerrières, leurs souvenirs d'enfances, etc. Nabucet est un voleur de parole, stratège et malveillant, au profit de sa toute puissance langagière. Cette toute puissance conduit à une parole en expansion qui tente d'envahir tous les espaces. Mais elle ne peut s'imposer qu'en imposant son décor et son mode de relation. Lorsqu'elle ne trouve pas le décor qui lui convient, ou bien lorsqu'elle se trouve confrontée à une autre famille de parole, en particulier la famille de la parole « utilitariste », cette parole ne peut s'imposer.

Le roman, par les conversations qu'il propose et par le rôle de sape du narrateur conduit la démonstration implacable de l'échec de la parole de Nabucet, échec qui se

traduit par sa mort symbolique. C'est le personnage de Plaire, gardien de la parole droite, qui ne dévie pas, de la parole véritablement cérémonielle qui sera le bras de l'exécution. Contrairement à ce que l'on pourrait penser de prime abord, il n'y a pas de renversement de l'attitude de Plaire ni de sa parole. C'est la fidélité de celui-ci à sa parole inscrite dans les codes de l'honneur qui va le conduire à dénoncer la parole courbe de Nabucet. Au delà des personnages, la parole fausse fondée sur la duplicité est vaincue par une parole qui ne se paie pas de mots. Le Capitaine appartient assurément à au type de paroles où le mot correspond à une réalité concrète, une parole fondée sur l'adéquation des mots et des gestes.

La parole familiale

Evolution et transformation au fil de l'œuvre

Le thème de la vie familiale constitue un thème récurrent de l'œuvre, essentiel dans les premiers romans, secondaire ensuite, mais néanmoins présent. On passe de romans à la première personne à des romans à la troisième personne avec une alternance régulière²⁷⁷. En fait, aucun des romans ne présente la famille tout à fait sous le même angle narratif, ce qui permet de créer des atmosphères familiales toujours différentes dans des situations narratives renouvelées.

Les cinq premiers romans de Louis Guilloux sont essentiellement consacrés à la description de la vie familiale. A cette série, il faut adjoindre le septième *Le Pain des rêves*, qui constitue en quelque sorte la quintessence de cette première partie de l'œuvre. Trois de ces six romans évoquent des moments familiaux particulièrement heureux : *La Maison du peuple*, *Angéline*, *Le Pain des rêves*. Les trois autres romans de la série constituent davantage des contre-exemples de cette vie familiale car la narration met en évidence les tensions et les conflits, et même les séparations. Ainsi les romans qui idéalisent la famille alternent avec ceux qui la décrivent sous un jour défavorable en mettant en évidence des dysfonctionnements. Si dans les romans suivants, le thème de la famille n'occupe plus le premier plan, il reste néanmoins toujours présent, d'une manière ou d'une autre. Les vies de famille, entrevues dans les fresques romanesques que sont *Le Sang noir*, *Le Jeu de patience* et *Les Batailles perdues*, permettent de revenir sur les fondements de l'échange familial et sur ses échecs. Les deux derniers romans, *La Confrontation* et *Coco perdu. Essai de voix* proposent une reprise nostalgique ou désabusée de cet échange familial.

Cependant, après les premiers romans, la matière romanesque de ces scènes de vie en famille ne se renouvelle pas foncièrement : elle se fragmente et ne se livre plus d'un bloc. Elle trouve place dans de courts passages insérés çà ou là dans des récits aux thèmes variés. Ce thème s'inverse même dans sa fonction : la vie familiale, désormais décrite sous un angle négatif, n'y apparaît plus qu'en contrepoint de la vie sociale. C'est donc essentiellement dans trois romans de la première partie de l'œuvre que Louis Guilloux a décrit la parole familiale, idéalisée sous la forme de moments d'échanges

²⁷⁷ Henri Godard a souligné ce fait, *Une grande génération*, p.28-29.

familiaux ; par la suite il n'a fait que la confirmer, réservant ses explorations romanesques à d'autres aspects de la parole.

En effet, à partir du *Sang noir*²⁷⁸, les romans explorent des domaines apparemment plus éloignés de la vie familiale. Ils sont davantage ouverts sur la vie sociale et sur les événements historiques : la vie de l'individu en société occupe le devant de la scène. Cependant, si la vie de famille n'apparaît qu'au second plan de la narration, tous les romans incorporent des moments d'échanges qui en sont issus ou dérivés. Le choix du mode d'énonciation est différent dans chacun des trois romans²⁷⁹ de cette période : le type de narrateur et le point de vue qu'il adopte par rapport à ses personnages donnent à chacun d'eux une tonalité propre.

Comme on l'a vu, *Le Sang noir* explore l'univers intérieur de Cripure dans sa confrontation à la société provinciale de 1917. Le narrateur, extérieur à la narration, se tient au plus près de la pensée et des sentiments du professeur de philosophie permettant ainsi l'exploration du conflit entre la subjectivité du personnage et la vie sociale de cette petite ville de province « de l'arrière ». Cependant l'ancienne vie de couple avec son épouse et sa vie présente avec Maïa importent autant dans la crise intérieure de ce personnage que le poids de la vie mondaine.

En dehors de Cripure, la famille n'est pas absente du roman. De nombreuses familles, unies ou en difficultés, apparaissent en contrepoint de la narration principale : les familles Marchandeaup ou Bourcier, ou même encore la famille Point. Même si elles ne sont pas vraiment perçues à la première lecture comme des composantes essentielles du roman, elles contribuent à installer au cœur de ce roman, voué pour l'essentiel à la description des rapports entre un individu et la société, une dimension inattendue : celle de la parole en famille et dans le couple.

Dans *Le Jeu de patience*, le narrateur se fait meneur de jeu et devient un personnage du roman, certes anonyme, mais un personnage à part entière tout de même. Il distribue les récits selon son bon vouloir, ce qui lui permet de donner les aperçus qu'il

²⁷⁸ A l'exception du *Pain des rêves*, publié en 1942, dont nous avons dit qu'il appartenait néanmoins à la première série. On peut même penser que son écriture est antérieure à celle du *Sang noir*. Seule une étude des manuscrits et des lettres de Louis Guilloux permettrait d'éclaircir ce point. Mais d'un point de vue du développement de l'œuvre, il est évident que la parution du *Pain des rêves* est décalée par rapport à sa création.

²⁷⁹ *Le Sang noir*, *Le Jeu de patience*, *Les Batailles perdues*.

désire sur les moments familiaux. Ce roman bâti sur la chronique sociale d'une ville de province propose également de nombreuses scènes de vie familiale. Dans *Les Batailles perdues*, le narrateur joue un rôle plus traditionnel : il reste extérieur et muet, se contentant de distribuer les récits dans des lieux différents. Mais la pension Furet ou les soirées de rentrée scolaire à l'hôtel du Héron évoquent pleinement des moments passés en famille. La vie en couple est abondamment évoquée dans ce roman, alors qu'elle l'est peu dans l'ensemble de l'œuvre. Ainsi les trois romans de la maturité, s'ils n'ont pas pour thème central la famille elle-même, fournissent bien des éclairages et des prolongements sur les possibilités ou les impossibilités de la parole en son sein.

Malgré la diversité apparente, ce thème de la vie familiale reste donc un recours constant pour cette écriture en quête de moments privilégiés qui échappent aux violences des paroles. Cependant, cette vie de famille change de statut tout au long de l'œuvre : idéalisée dans les premiers romans, elle subit une mise à distance progressive dans les grands romans du milieu de l'œuvre. Dans *Le Sang noir*, c'est par le choix d'une narration qui épouse de près la vie intérieure du personnage principal que s'opère la première mise à distance : en effet, l'amour et la possibilité de fonder une vraie famille semblent impossibles à Cripure. De même, dans *Le Jeu de patience*, l'histoire et le cours du temps viennent à bout des plus solides structures familiales, telles que celle de la famille de Momone. Partout dans *Les Batailles perdues*, l'ennui et la perte du sens historique, mais aussi le rôle de l'argent et la montée de la désillusion achèvent la décomposition du mythe de la famille idéale. Ainsi les longs romans du milieu de l'œuvre contribuent à détruire l'illusion de la famille idéale que les premiers romans avaient soigneusement composée.

Les derniers romans, de leur côté, marquent un retour vers la famille envisagée comme un passé révolu et perdu à jamais. Le lecteur découvre alors l'envers de la famille dans son échec foncier à unir les hommes dans le temps. *La Confrontation*, par la construction romanesque virtuose, tente de sauver ce mythe en le recomposant au moyen d'une enquête sur le passé. De son côté, *Coco perdu. Essai de voix* dont la narration repose sur un long soliloque, place la vie familiale comme à distance et l'inverse dans sa signification, dans ce dernier roman, l'étude de la vie de famille se ramène en réalité à celle d'une décomposition progressive d'une image idéalisée du couple.

Les échanges au sein de la famille

Poétique des moments d'échanges familiaux

Nous voudrions dégager comment, à travers le thème de l'évocation de la vie familiale, dont le traitement évolue au fil de l'œuvre, se révèle cet affrontement du silence et de la parole qui reste une constante nécessaire au jaillissement de l'écriture. Les rapports au sein de la famille font émerger ce combat entre la parole mensongère et le silence de refus. Au sein de la famille, les données qui nourrissent ce thème (les lieux, les circonstances, les personnages), sont orientées et structurées par la quête d'une parole possible face à une parole destructrice. Ces moments d'échanges familiaux dans une famille connivente constituent des passages narratifs fondamentaux qui justifient à eux seuls l'écriture des premiers romans de l'œuvre.

Dans l'écriture dominée par le pôle du silence que nous avons étudiée en première partie, des évocations privilégiées affleurent dans le texte, dans lesquelles le silence de refuge se transforme en moments de communion entre le personnage et la nature : ce sont ces « moments d'accord » que nous avons décrits précédemment. On retrouve, transposée dans l'écriture du pôle de la parole, particulièrement au sein de la parole familiale, des passages « épiphaniques », où la parole, loin de faire obstacle, permet une communion entre le personnage et les êtres qui lui sont proches. Nous appellerons « moments d'échanges familiaux » ces passages où le texte évoque ces scènes où les membres de la famille ressentent une entente forte entre eux. Ils constituent, dans le domaine de la parole, un équivalent à ces moments d'accord liés au silence. Ils obéissent à une écriture romanesque qui en favorise l'apparition dont la première condition est d'aborder le thème familial à travers l'évocation de familles pauvres, placées dans des circonstances de vie défavorables. Dans l'œuvre de Louis Guilloux, l'accord et l'échange sont toujours liés à la précarité sociale, qui seule permet le déclenchement de l'écriture.

Une famille rejetée, en crise dans son rapport à la société, développe ainsi des « moments d'échanges familiaux » fondés sur la connivence, et une parole intense dans un univers restreint. Dès lors, de même qu'il n'y a pas de moments d'accord sans personnage en crise, il n'y a pas non plus de moments d'échanges familiaux sans que la famille soit plus ou moins rejetée par la société, et ne se sente elle-même mise à l'écart. Ces moments d'accord, et les moments d'échange familiaux, sont assez proches.

Cependant, les moments d'accord sont d'une rare intensité et relèvent d'une communion absolue dans l'instant. Il n'en est pas de même pour les moments d'échanges familiaux qui s'inscrivent dans la durée. L'échange élargit et dilue ce que l'accord apportait à l'état pur : la communion fait place à l'échange, la circularité à la fluidité, les échanges entre présent et passé à une suspension temporelle, l'amitié à l'amour, et la densité de l'instant à une richesse du vécu perçue dans la durée. La fraternité est présente dans les deux cas, à part égale. Les moments d'échanges familiaux apparaissent dès lors comme une autre version des moments d'accord, moins dense, plus diffuse.

La plupart des romans relatent la vie familiale sur une longue période : de la naissance au mariage dans *Angéline*, de l'adolescence à la vie d'adulte dans *Dossier confidentiel*, des années de la petite enfance jusqu'au lycée dans *Le Pain des rêves*. Dans *Le Sang noir*, l'abandon de la famille comme thème central se traduit par une singulière concentration du temps : à la dilution du temps narratif des premiers romans consacrés essentiellement à la famille succède le récit, resserré sur une journée, consacré aux derniers moments d'un personnage en proie à une profonde crise existentielle. Si la création des moments d'accord suppose un nombre réduit d'éléments qui entrent en résonance, en un moment précis et absolu, les moments d'échanges familiaux se développent grâce à la présence d'éléments plus variés, aux contours moins marqués, mais réunis dans une durée longue et indéterminée.

Ainsi, les moments d'accord silencieux et les moments d'échanges familiaux que l'on trouve dans le pôle "parler" ne sont pas exactement créés par le même type de textes, même si leur écriture comporte de nombreux points communs. De plus, les moments d'accords sont constamment présents dans toute l'œuvre : même s'ils sont rares et brefs, ils s'introduisent dans la narration de tous les romans et obéissent tous à une même écriture. Ce n'est pas le cas pour les moments d'échanges familiaux qui sont répartis de manière très inégale tout au long de l'œuvre et qui ne sont pas non plus tout à fait semblables dans tous les romans. Leur écriture est beaucoup plus difficile à cerner.

Toutefois, les moments d'accord et les moments d'échanges familiaux ont en commun d'impliquer la recherche d'une plus grande subjectivité du personnage. Plus les personnages possèdent une vie intérieure riche et plus ils accèdent à des moments d'échanges familiaux. Tout autant que les moments d'accord, les moments d'échanges familiaux impliquent une forme de silence. Mais il n'est pas de même nature. Par l'isolement dans lequel ils se développent, les moments d'échanges familiaux, fondés à

la fois sur la mise à l'écart de la famille pauvre par la société et sur le plaisir d'être ensemble, secrètent une forme de silence qui n'est pas forcément complet. C'est seulement un silence qui se tient à l'écart de la parole dominante des familles riches. Ce silence des pauvres induit également une autre façon de communiquer qui, sans exclure la parole, privilégie des moments de connivence et de bien-être partagés. Le silence peut ainsi prendre l'aspect d'une parole redondante qui n'apporte aucune information nouvelle, aucun message, mais qui, remplissant la fonction phatique du langage, n'est là que pour vérifier que l'on partage bien ce moment de bonheur. Ainsi le silence et la parole prennent chez les pauvres l'allure de zones de refuge face à l'agression verbale et sociale.

Un autre élément différencie nettement les textes où sont décrits des moments d'accord et des moments d'échanges familiaux. Les deux types de texte visent à mettre en œuvre une écriture qui surmonte un écart ressenti par le personnage entre lui et les autres, ou encore entre lui et la réalité. Cependant les moyens mis en œuvre, qu'ils soient narratifs ou thématiques, sont différents. La communion avec la nature dans un paysage fluide, aérien ou marin, constitue une condition quasi nécessaire à la création d'un moment d'accord, tandis qu'elle est absente des moments d'échanges. L'écart à surmonter réside désormais dans le contraste entre les logements, souvent extrêmement précaires, où se réfugient ces familles et le reste de la ville. *La Maison du peuple* évoque cette difficile recherche des logements, leur précarité, la difficulté pour faire face au loyer, le problème de l'atelier et du bruit de l'activité artisanale du cordonnier. Que serait *Le Pain des rêves* sans la description de l'écurie, de la cour, de la rue du Tonneau et plus largement de ce ghetto dans lequel la famille Lhotellier est contrainte de vivre ? Il y a, dans la ville, une autre ville parallèle qui se développe en marge de la société : c'est de cet écart que naît la possibilité d'échanges au sein de la famille.

Les faux dialogues d'accord

Il existe dans les familles pauvres un dialogue, au sein duquel les protagonistes, partageant les mêmes valeurs liées à leur condition de pauvres, se sentent proches. Aucune opposition ne pouvant distinguer les rôles, les répliques s'enchaînent sans dissonance en poursuivant toujours le même thème. Un dialogue d'accord ou de partage ne progresse pas. Le sujet de la conversation, sur lequel repose l'accord, est repris plusieurs fois car cette répétition des mêmes mots traduit bien cette sorte d'enlèvement dans l'échange. On se cite et on se complaît à confirmer la complicité. L'action vient

toujours appuyer et même renforcer cet effet. Dans *La Maison du peuple*, ce dialogue d'échange apparaît dans toute sa plénitude dans les derniers chapitres qui présentent le chantier de la future Maison du peuple. Dans le chapitre 36, aux questions d'un ouvrier répondent sans cesse les "oui" affirmatifs du jeune narrateur, construisant ainsi un dialogue parfaitement redondant. En revanche, quand un thème ou une découverte devrait nourrir l'échange en le diversifiant, le dialogue s'interrompt. Plutôt que de décrire la réalité et d'en parler à l'aide de mots, les ouvriers la découvrent ensemble :

« La carrière où nous étions était une carrière de sable qui appartenait à la coopérative des plâtriers. [...] Des camarades nous attendaient.

« Te voilà, me dit Calvez, tu es venu travailler au terrain.

- Oui.

- C'est bien, dit-il. As-tu vu notre carrière ?

- Non. »

Il me fit approcher d'un immense trou, rempli de sable rouge, de brouettes et de tamis. [...]

- Et les pierres

- Les pierres ? Il y en a partout. Il n'y a qu'à se baisser pour en prendre. »

La Maison du peuple, 156.

La parole des pauvres est recherche de connivence dans l'échange. Certes, parfois le dialogue peut être refusé. Il peut reposer sur l'opposition et la violence. Mais dans ces cas, le dialogue semble une erreur, car il ne peut conduire à sa fin idéale constituée par l'accord des points de vue, l'assentiment, la communion des esprits. Parler, lorsque c'est possible, c'est s'engager vers la recherche de l'accord. Tel est le but ultime : communier dans un échange jamais éloigné d'un silence fusionnel ; la fraternité qui naît lors des manifestations et des chants entonnés en chœur en est une première approche, mais elle relève d'une dimension sociale, alors que l'accord en est la manifestation individuelle, tandis que l'échange, de son côté, en est la manifestation familiale.

Ces moments de connivence, au delà de la parole, sont à peine entrevus dans *La Maison du peuple*. En fait, ils se logent dans les rares parties du texte où un récit peut se développer en dehors de scènes dialoguées. Il s'agit de rapides descriptions ou de courts passages narratifs. Ils ne sont pas traversés d'opposition, de controverses, de contradiction. La parole devient transparente et ne fait que manifester l'accord fondamental entre les protagonistes. Les thèmes principaux sont ceux d'une vie en famille, avec en particulier les figures du père et de la mère, le travail de l'artisan et les rencontres avec ses compagnons. De tous ces passages il ressort une impression de simplicité et d'évidence des relations entre les protagonistes.

Fonction du silence et de la parole au sein de ces échanges

La parole et la durée jouent un rôle plus important dans la création de l'échange familial que dans celui de l'accord fondé sur le silence absolu et sur l'instant. Les familles qui partagent ces moments sont celles qui vivent dans un cercle restreint, comme centrées sur elles-mêmes, dans un monde à part, à la fois parce qu'elles sont rejetées, mais aussi parce qu'elles se plaisent à vivre ensemble. Imposé par la situation sociale, le silence devient la source des richesses réelles de la famille. Dans ces conditions, le clivage entre les différentes familles, les familles conniventes où règnent les moments d'échanges familiaux et les familles déchirées par les paroles mensongères, repose moins sur leur richesse ou sur leur pauvreté que sur leur rapport à la parole. Les familles auxquelles l'œuvre réserve le premier plan sont la plupart du temps des familles de pauvres, car le dénuement implique une forme silence et de retour à l'essentiel.

Néanmoins une famille aisée, frappée de malheur, et donc d'une certaine forme d'écart, qui connaît le silence, pourra elle aussi accéder à des moments d'échanges familiaux, à condition qu'un de ses membres soit doté d'une vie intérieure riche, fondée sur le silence et la communion. Dans *Le Sang noir* c'est le cas de la famille Marchandeaup, qui appartient pourtant aux familles des notables de la ville. Néanmoins, Claire Marchandeaup ne se comporte jamais en « bourgeoise ». Elle est résolument du côté des pauvres et de ceux que la société rejette. Elle rend fréquemment visite au fils de Noël, le concierge, qui a été amputé des deux jambes.

« Elle était la seule visiteuse qui vînt encore s'asseoir auprès du mutilé. Dans les premiers temps on venait le voir, lui apporter des friandises, des livres, des journaux. Mais les gens s'étaient lassés. Il leur parlait si peu ! »
Le Sang noir, 89.

Sa présence dans la loge, au côté d'une famille pauvre et méprisée, est si significative qu'elle est remarquée et soulignée par Nabucet, ce chien de garde de l'orthodoxie bourgeoise :

« - Quelle surprise, murmura-t-il encore, en saisissant la main que lui tendait Madame Marchandeaup. Elle ne se méprit pas un instant sur le sens à donner au mot surprise. En langage clair, cela voulait dire qu'il était choqué de la trouver dans la loge d'un concierge. Voyons, voyons, est-ce que c'était là sa place ? »
Le Sang noir, 94.

On ne peut que constater un clivage entre les personnages capables d'accord et ceux qui n'en connaîtront jamais. On retrouve une opposition semblable entre les familles : certaines connaissent des moments d'échanges familiaux et d'autres non. La ligne de partage entre ces catégories repose sur un rapport différent à la société et aux autres : c'est moins la richesse pécuniaire qui différencie les personnages et les familles que la richesse intérieure, et le retrait du monde qu'elle suppose. Claire Marchandau²⁸⁰ est du côté des familles rejetées : elle va subir l'épreuve de la mort de son fils, fusillé pour rébellion. Elle n'appartient donc plus vraiment à cette société. Sa présence régulière dans l'espace de vie le plus réduit possible des familles pauvres, la loge du concierge, sa manière d'être silencieuse, toute son attitude prouve que l'accès à des moments d'échanges familiaux repose moins sur la richesse ou sur le statut social que sur un positionnement personnel par rapport à la société. Certes, celui-ci peut être imposé par la réalité sociale, comme c'est le cas pour les familles pauvres, mais il peut être aussi choisi. Un personnage comme Claire Marchandau, personnage rare par sa position dans le système structurel des personnages, illustre bien cette possibilité tenue d'échapper à son destin social en accédant à un autre type de parole et d'échange qui suppose le rejet des conventions et pratiques sociales traditionnelles.

Inversement, on trouve dans les familles pauvres des personnages bavards dont la parole excessive va empêcher la participation ou la création de moments d'échanges familiaux. L'oncle Paul qui apparaît aussi bien dans *Le Pain des rêves* que dans *Le Jeu de patience* incarne précisément ce transfert d'un personnage pauvre vers un positionnement de personnage riche. L'oncle du narrateur a quitté Paris, où il vit chichement, mais lorsqu'il vient en Bretagne, lors de ses vacances, il fait sentir sa différence, malgré quelques bons moments d'échanges familiaux qu'il partage avec ses neveux : il endosse le rôle du parvenu, rôle illusoire, car sa vie parisienne est sordide et se terminera par une mort qui ressemble à un assassinat. C'est ainsi qu'il fait mine de mépriser les provinciaux mal informés :

« - Ça alors, c'est plus fort que de jouer au bouchon avec des ronds de saucisse à l'ail. Faut-il que le patelin y soye arriéré tout de même !

- Que veux-tu, répondit le grand-père, avec une douceur persévérante, nous sommes loin de tout ici.

²⁸⁰ Le goût de Louis Guilloux pour les noms propres fondés sur des calembours ou jeux de mots est ici évident. En effet ce personnage qui incarne la pureté s'appelle en quelque sorte "marchan d'eau claire".

C'était vrai, il fallait en convenir. Le pays n'était pas " central ". »
Le Pain des rêves, 221.

En fait, en reniant son milieu d'origine, l'oncle Paul change aussi de langage : il utilise des mots de l'argot parisien :

« Et puis faut savoir leur parler. Tiens, une nuit, avenue de Clichy, il y en a trois qui m'ont arrêté. » Donne-nous ton " morlingue ", qu'ils disaient.
- Qu'est-ce que c'est qu'un morlingue, oncle Paul ?
- C'est un porte-monnaie.
- Oh ! »
Le Pain des rêves, 231.

Pour qu'un personnage puisse accéder aux moments d'échanges familiaux, il est nécessaire que sa caractérisation et, plus globalement, le récit l'intègre dans les lieux de ces familles pauvres, et lui fassent partager leur langage. De même que les personnages en crise sont dotés d'une vie intérieure riche et variée, les familles pauvres et silencieuses font l'objet de descriptions, dans leur vie quotidienne, précises et nuancées. Le thème de ces familles isolées donne lieu à de nombreuses descriptions tandis que les familles insérées socialement sont évoquées de loin et presque toujours sous un angle critique, voire caricatural. En fait l'insistance thématique sur la pauvreté est le moyen de créer un écart et un retrait par rapport à la parole habituelle. La valeur fondamentale accordée à la pauvreté n'est donc pas la pauvreté en elle-même, mais le silence du retrait et la parole connivente qu'elle implique. La pauvreté ne garantit rien, mais elle rend plus nécessaire l'échange et la bonne entente, ce qui ouvre la voie à une écriture de communion. Inversement, la richesse oriente l'écriture vers la dénonciation ironique de la parole fausse et mensongère.

La pauvreté, condition nécessaire de la connivence

On retrouve dans l'écriture d'une scène d'*Angéline* tous les éléments de la bonne communication familiale : la pauvreté qui oblige au dénuement, le silence qui scelle une connivence au sein de laquelle l'information apportée s'efface au profit du seul plaisir de l'échange. La première partie du roman présente la famille du père Esprit : c'est un hymne à la vie dans une famille pauvre et heureuse. Tout y respire la paix et l'entente dans le couple. La naissance attendue d'un troisième enfant vient renforcer cette impression. Le premier chapitre évoque sous forme d'un bref tableau, une soirée dans cette famille heureuse : le père vaque à son activité artisanale, aidé de ses deux garçons ; la mère prépare le repas, quelques paroles sont échangées sur un ton complice :

« Le père Esprit, la regardant, hocha la tête : sous la devantière le ventre pointu d'Anne-Marie présageait que l'enfant était mûr.
- Va falloir, dit-il, sérieusement penser au berceau. Est grand temps. Dimanche, ma foi, je m'y attellerai.
- As-tu ben tout le nécessaire ?
- Pardié ! Tu verras la belle pièce que je te menuiseraï ! »
Angéline, 10.

Dans ce court dialogue la situation d'échange se suffit à elle-même : peu importe ce que l'on a à se dire du moment qu'on est ensemble. Il s'agit moins d'apporter des informations précises que de vérifier que l'on est bien d'accord, que l'on partage bien la même vie, les mêmes sentiments. La famille est décrite et située dans son histoire, dans son langage populaire et dans sa pauvreté :

« A la naissance de leur premier, Henri, il avait fabriqué un berceau de fortune. Mais un hiver on l'avait brûlé pour se chauffer. Avait fallu en bâtir un second, le petit Charles venu. Il avait subi le sort du premier. Demain le père Esprit en boutiquerait un troisième. Il avait acheté à son voisin des caisses à claire-voie qui feraient très bien sa balle. » *Angéline*, 12.

Dans cette atmosphère de survie à la misère, mais dans la bonne entente, se développe une connivence qui permet l'éclosion de rires et de délires partagés :

« Elle coud près du berceau.
- Tu ne mangerais pas un bon petit poulet de grain, toi ?
Ah ! Il a l'humeur plaisante, le père Esprit aujourd'hui. Elle ne sera pas en reste.
- Que si, père Esprit... Avec du bon saïs, aux pruneaux. C'est très bien les pruneaux, dit-il en souriant. ... Mais une fois que tu l'aurais mangé ton poulet de grain, tu n'irais pas te faire un tour ?
En voiture, père Esprit ...
Naturellement, en voiture, comment donc, au bord de la mer, sans doute ? Et nous irions jusque dans l'eau avec la voiture. Je te paierais un bon cirage.
Il est battu. »
Angéline 50-51.

Angéline fournit l'archétype de la vie dans une famille pauvre, mais heureuse : des moments d'échanges fondés sur la complicité, la pauvreté et le dénuement, une culture partagée appuyée sur l'histoire familiale ainsi que sur des rêveries communes, et aussi un très grand respect de l'autre.

Cette vision idéalisée réapparaît, ici ou là, tout au long de l'œuvre, de manière plus ou moins complète, car cette utopie d'un lieu et d'un temps familial idéaux sert de fondement à l'écriture de nombreux passages, aussi bien dans les premiers romans que dans les derniers. En effet, même quand cette idéalisation apparaît comme un mythe

révolu, dans *Coco perdu. Essai de voix* ou dans *La Confrontation* par exemple, c'est encore de ce mythe que se nourrit la narration. La quintessence de cette bonne entente est apportée par la vie dans la famille Lhotellier du *Pain des rêves*. Particulièrement pauvre et démunie, mal logée, elle connaît de grands moments de bonheur que le narrateur décrit attentivement :

« Hormis cela [...] tout, donc, était silence. La ville n'était pas encore endormie, mais elle s'endormait. Tout cédait à un engourdissement doux, qui ressemblait à de la paix. Nous étions bien. Nous étions à l'abri. C'était une heure sans effroi, une heure à nous, où le bonheur se définissait par la présence de tous ceux qui restaient - depuis que mon père nous avait abandonnés, depuis que mon frère Daniel s'était fait marin - par la conscience plus ou moins claire que nous étions tous là encore ensemble, encore séparés, et qu'il ne nous fallait pas autre chose pour nous faire accepter de vivre. La conscience que nous nous aimions. Certes, une fois bien enfermés tous ensemble dans le chaleur de notre écurie, éprouvions-nous la satisfaction propre à quiconque de nous sentir à l'abri des éléments mais il s'y ajoutait pour nous la malheureuse satisfaction de nous sentir à l'abri des hommes. » *Le Pain des rêves*, 32-33.

On trouve dans ce passage tous les éléments du bonheur familial : le silence, l'abandon des hommes, y compris des êtres les plus chers, le retrait du monde, l'amour qui naît dans cet isolement ainsi que du sentiment d'être ensemble à l'abri de la menace des autres hommes. Les pauvres sont donc amenés à se replier dans leur ghetto, en raison de la précarité de leur vie quotidienne, qui résulte elle-même de la précarité de leur insertion sociale. Tels sont les éléments indispensables à l'écriture de cette communion dans le huis-clos familial, qui n'est que la conséquence de cette nécessité de retrait, de protection et de renfermement au monde : cette parole ne peut être que décalée par rapport à la parole sociale dominante, elle ne peut être que silencieuse et différée. Cet univers familial est paradoxal : on parle peu, mais on échange beaucoup. La seule parole possible est celle du souvenir que les narrateurs des différents romans se chargent de développer. Ils l'attribuent rétrospectivement aux acteurs de cette connivence familiale qui se déroule forcément dans un univers retiré du monde, mais doté d'une densité affective hors du commun.

Ancrage spatio-temporel de la parole familiale

Spatialisation de la parole

La restriction de l'espace et la précarité conduisent les familles pauvres à se couper d'une communication sociale forte et les poussent parallèlement à faire de leur logement un lieu de vie et d'échange, marqué par la richesse des échanges, même sans

dialogues. Cette parole familiale est donc complètement conditionnée par le rejet qu'exerce la société à l'égard de la famille et par l'écart qui en découle : ce qui aurait pu être une restriction de parole devient paradoxalement une richesse et une force de résistance face à une société défavorable.

L'espace occupé par la famille est fortement marqué par la subjectivité du narrateur ou du personnage principal de chaque roman. Nous l'avons vu, d'une manière générale dans l'œuvre de Louis Guilloux, l'espace s'élabore à partir de trois formes : les logements, la ville, la nature qui l'entoure. Il se développe ainsi en cercles concentriques imaginaires qui définissent trois zones principales au sein desquelles la parole s'exprime de manière différente. Le logement familial est naturellement le lieu privilégié de l'échange et des moments d'échanges familiaux. Par contre les lieux de travail, quand ils sont situés en dehors du logement, et la ville en général, apparaissent comme les lieux de la parole sociale. Enfin, au delà de la ville, la campagne apparaît comme une zone de méditation silencieuse où l'on se ressource, où l'on rêve ou bien encore où l'on se prépare à la mort²⁸¹ : c'est la zone des moments d'accord.

L'évocation de l'espace conditionne donc l'écriture de la parole et la rend possible. L'espace des familles pauvres, tel que le texte le décrit, se fonde sur un schème de fermeture qui s'articule autour de thématiques variées : hostilité, rejet, relégation, déclasserment. L'écriture opère des variations sur des situations, des lieux, des circonstances qui permettent l'expression fondamentale de ce schème du repli sur soi.

Ainsi pour les enfants comme pour leurs parents, la ville devient hostile en raison même de la précarité de leur logement. Refoulés dans les lieux délaissés, dans les bas-fonds de la ville, dans de vieilles maisons délabrées, sous les toits ou dans les écuries, les familles pauvres sont plongées dans un ghetto :

« Il fallait pourtant bien vivre quelque part et il était si difficile de trouver une niche ! Elle le savait bien, elle qui avait dû si souvent en changer. Et changer de niche, cela se pouvait encore, mais pas de quartier. Nous étions prisonniers dans la nôtre, comme le juif dans son ghetto. » *Le Pain des rêves*, 18.

²⁸¹ Cripure, avant son suicide à l'aube, fait une promenade dans la campagne.

Les familles pauvres se sentent rejetées. L'école publique n'est pas en reste pour manifester aux « voyous de la rue du Tonneau » qu'ils appartiennent à un autre monde, celui des déclassés qui habitent un pays lointain, celui de la misère :

« On aurait dit que j'avais changé de monde, que le passage de l'écurie à l'école ne m'avait pas demandé, en réalité, les dix minutes qu'il me fallait pour m'y rendre, mais que j'avais fait tout un voyage, un long voyage, et que désormais j'appartenais à un autre pays où tout se passait différemment, où les coutumes n'étaient plus du tout les mêmes - ni les êtres. Aussi demeurais-je sur mes gardes. » *Le Pain des rêves*, 87-88.

Dans plusieurs romans, le père Coco, l'instituteur, incarne l'école marquée par une idéologie bourgeoise et propagandiste qui ne joue pas son rôle d'intégration sociale. Elle contribue au contraire à faire prendre conscience aux plus pauvres de leur différence radicale. A cette parole de rejet correspond donc une parole de repliement sur soi et son espace qui est le fondement de la parole familiale.

La parole resserrée : le refuge familial

Le logement sert de base à l'unité familiale et de support à la narration de la plupart des romans. Dans *Hyménée* la préparation du mariage se réduit à l'aménagement d'un logement. *Dossier confidentiel* est le récit de l'illusoire quête d'une maison accueillante. Le jeune narrateur a été recueilli par son oncle et sa tante qui forment une sorte de famille de substitution dans une maison peu accueillante. Après la mort de son tuteur, véritable tyran domestique, il vend la maison, quitte la ville et rêve de construire une nouvelle maison. Ce roman décrit la recherche vaine d'un lieu où une communication apaisée serait possible. *Compagnons* décrit avec minutie l'agonie d'un homme malade et sans famille. Soutenu par son compagnon de travail, il ne revient péniblement dans son logement que pour y attendre la mort. Dans ce cas-limite de dépouillement des lieux, l'échange avec les compagnons se réduit également au minimum.

Les logements sont trop petits : une ou deux pièces doivent abriter toute la famille. Une même pièce sert de séjour et de cuisine, de chambre et parfois d'atelier. Cette exigüité impose une vie commune intense, mais sans intimité. Aussi la communication y est-elle totale. La parole y est donc forcément plus resserrée : chacun sait tout sur l'autre, avant même qu'il ne parle. Le bonheur naît ainsi du simple fait d'être toujours ensemble, si serrés les uns contre les autres :

« Sans doute aurions-nous pu aménager les anciens celliers à fourrage : mais quel exil ! Le besoin d'être toujours ensemble, de vivre à la chaleur les uns des autres aurait pu fait considérer à n'importe lequel d'entre nous comme une dure punition le fait de loger ne fût-ce que derrière la cloison. Et puis, nous n'avions qu'une lampe, qu'un feu - ce petit feu de charbon, sur lequel ma mère préparait nos repas, autour duquel nous restions tous rassemblés, l'hiver, dans ces longues soirées d'après l'école. » *Le Pain des rêves*, 30.

Ce repliement dans un logement qui devient ainsi un véritable refuge se double d'une restriction des promenades en ville. Dès la sortie de la cour, la ville apparaît aux jeunes narrateurs comme un pays hostile. Déjà la rue voisine, moins misérable, est un territoire étranger où les enfants pauvres ne doivent pas se rendre en raison de la présence de maisons closes : « - N'allez pas de ce côté ! nous disait ma mère, surtout n'approchez pas ! Ce n'est pas des endroits pour vous ! » (*Le Pain des rêves*, 18). Que dire alors des boulevards bordés de maisons bourgeoises neuves ? Ils constituent une terre étrangère :

« A cette manière d'effroi dont j'étais saisi, aussitôt quittée la rue du Tonneau, [...] je savais que je venais de franchir la limite qui me séparait de ma terre pour pénétrer en pays ennemi. » *Le Pain des rêves*, 19-20.

Seule la campagne qui s'étend au delà des faubourgs n'est plus une occasion de rejet mais au contraire, quand les conditions sont favorables, une source de communion avec la nature, qui s'exprime dans les moments d'accord.

La restriction de l'espace

Paradoxalement ces vies vont trouver dans leur dénuement une intensité que les familles riches ne connaissent pas. La pièce unique par la promiscuité qu'elle implique conduit forcément à une meilleure prise en compte de l'autre, si l'on veut vivre en bonne entente. La parole y est obligatoirement plus essentielle, de même que le respect du silence de l'autre. *Angélina* présente justement cette espèce de huis-clos familial, où atelier, cuisine, séjour et chambres sont réunis dans une même pièce. Jean Kernevel, un artisan de *Compagnons*, et qui ne vit pourtant pas dans la misère, ne possède qu'une pièce unique²⁸².

Dans le dépouillement général, les objets peu nombreux prennent une valeur émotive et symbolique forte, une valeur expressive qui parle d'elle même. Ils

²⁸² « Le lit de chêne, avec ses rideaux de batiste, était recouvert d'un édredon rouge. Devant le lit s'alignaient les deux chaises et le fauteuil, et au milieu la table ronde, avec sa toile cirée à fleurs, portait une lampe à pétrole. » *Compagnons*, p.44.

représentent plus que leur valeur d'utilité. Aussi, les meubles les plus importants sont-ils les lits, souvent constitués de simples planches, dont on souligne à maintes reprises leur fabrication artisanale par le père ou un voisin. Le meilleur exemple est ce lit en forme de bateau "Le frivole" construit par Durtail, un charpentier de marine désespéré de ne plus naviguer, pour le petit infirme Pélo. On retrouve le même thème du lit d'enfant dans *Angéline* où les premières pages du roman relatent sa naissance ainsi que la confection de son berceau. C'est l'occasion d'un moment d'échange familial :

« Matinées de dimanche, quand le père travaille pour son plaisir, que tout dans la maison est sens dessus dessous, que chacun s'active gaiement ! [...] Elle s'approche. Elle est toute remuée de voir ce berceau qui s'ébauche, heureuse et fière. Il aura des roues comme un vrai berceau de riche. Elle le parera comme une barque un jour de régates, comme une petite chapelle, pour la fête du saint. "- Jamais dit-elle enfant de gueux n'aura été mieux niché." » *Angéline*, 18-19

Les lits symbolisent à un tel point la vie de la famille qu'ils en acquièrent eux-mêmes une forme de vie :

« Tels quels ces deux grands vaisseaux nous inspiraient un solennel respect. Comme c'était le premier soin de ma mère, dès le matin, que de les refaire, et que la nuit nous dormions, ils prenaient le jour des airs de fermer eux-mêmes les paupières et de se repaître d'un gros sommeil sous leurs couvertures bien en ordre et leurs édredons pareillement verts. C'était leur tour. Ils tenaient dans notre maigre espace tout l'espace qui leur plaisait, comme deux gros pachas domestiques, sans que personne songeât à s'en plaindre. Et malheur à qui se fût assis sur l'un d'eux, qui, dans sa hâte, eût posé dessus quelque objet, qui en eût rompu l'harmonie ! Nous n'osions pas en approcher. »
Le Pain des rêves, 27-28.

Cependant cette contrainte de proximité et donc de communication totale, et même de transparence réciproque, engendre parallèlement le besoin de secret et de silence. L'épisode de la cassette dans *Le Pain des rêves* (112-113) illustre bien cette situation. La connivence familiale connaît des limites. Seule la vie intérieure de chaque personnage, dont les secrets ne sont après tout qu'une manifestation, échappe à la vie commune et permet de se créer un espace que la réalité ne donne pas. Cependant cette nécessité de vie intérieure riche est à l'origine d'un décalage entre la personnalité apparente du personnage, et ce qu'il pense ou ressent vraiment. La dissimulation se trouve ainsi installée au cœur même de la communication familiale. C'est ce qui explique le thème si important du secret ou du mystère que l'on retrouve dans toutes les familles, même les plus harmonieuses. Le secret est le moment où le besoin de liberté

intérieure conduit à la dissimulation donc à la perte de la connivence. De là naît une parole de mensonge qui ruine l'esprit d'échange familial.

Le resserrement du temps

La vie quotidienne partagée à longueur de journée n'apporte guère d'informations nouvelles à transmettre car tout est vu et su de tous, si bien que la parole peut sembler superflue :

« Quand venait l'heure de la soupe aux choux, il n'avait, abandonnant son perchoir, que deux pas à faire pour s'installer à sa gamelle. Un prisonnier dispose de plus de place et se donne plus de tout un voyage - mais, du travail à la pitance, le grand-père n'avait rien qu'un saut. » *Le Pain des rêves*, 42.

Le resserrement de l'espace se double donc d'un resserrement du temps dédié uniquement au travail et à la monotonie qui en découle, peu propice en apparence au dialogue et à l'échange. La répétition incessante de la vie quotidienne peut donner l'impression que la vie se retire et que les personnages sont prisonniers :

« “ Est-ce que manger est un plaisir ? Manger et travailler, tout se confondait dans une même nécessité, absolue dans sa monotonie. ” »
Le Pain des rêves, 43.

La vie se fait mécanique car elle intègre le temps comme le ferait une horloge. Le travail s'impose très nettement comme un obstacle à la vie partagée et à l'échange. Cette monotonie implique aussi un manque de repères importants, ce qui entraîne le sentiment que le temps passe trop vite :

« Comme ça va vite ! On croyait avoir dans les bras un tout petit bébé vagissant, et voilà c'est une petite fille qui trotte.[...] Il se demande. Le temps a passé comme une bouffée de vent. [...] “ Ça va trop vite, trop vite ”, pense-t-il. Et il se gratte la tête. » *Angéline*, 65-67

L'horloge possède une valeur symbolique forte qui contribue à la création de ces moments d'échanges en rassemblant toutes les valeurs de la famille sur elle. Des objets deviennent l'objet d'un culte familial qui possède leurs rituels et leur prêtre. Ainsi l'horloge est le seul bien de valeur que possède le grand-père dans *Le Pain des rêves* :

« Elle était dans notre demeure comme un personnage qui tenait à la fois du magister et du témoin. Et si par occasion il lui fût arrivé de s'arrêter, il n'est pas douteux que nous eussions tous frémi, comme à l'annonce d'un malheur. »
Le Pain des rêves, 37.

Dans ces familles pauvres démunies, les objets rares mais vénérés, constituent donc un langage symbolique qui parle aux membres de la famille comme cette horloge qui possède sa propre voix :

« Avec quel sérieux il la contemplait ! Quel souci il avait d'en effacer la moindre tâche ! Et quel soupir quand il avait fini de la remonter ! Encore une fois, il avait remis, pour ainsi dire, de ses propres mains, le temps en marche. Il n'aurait plus qu'à suivre pas à pas cette horloge et ainsi arriverait-il au bout du jour et de la journée comme dans la main d'un guide bien-aimé. Il y avait pour lui comme une sécurité et peut-être comme une approbation, dans cette voix qu'il avait toujours entendue bourdonner à son oreille, depuis sa plus lointaine enfance. Et il n'aurait pu s'en passer. » *Le Pain des rêves*, 38.

Les objets contribuent à intensifier le rapport des personnages aux autres et au temps. Si le thème du temps est si important dans ces familles pauvres, c'est que la vie est monotone, organisée presque uniquement autour du travail quotidien et répétitif de ces pauvres artisans :

« Le grand-père cousait, coupait, taillait en silence. Tel je l'avais quitté, à midi, en repartant pour l'école, tel je le retrouvais le soir, à mon retour, assis sur sa table, les jambes repliées sous lui. A peine levait-il les yeux pour répondre à mon bonjour. Et cela me faisait peine : car je n'avais pas encore deviné en lui cette impossibilité d'avouer sa tendresse, laquelle se fût muée en colère plutôt que de se confesser. » *Le Pain des rêves*, 30.

Ce resserrement du temps et de l'espace restreint la parole : il n'y a rien à dire de plus que ce que l'on partage, au même moment et dans le même espace.

Le temps monotone développe une perception plus intense des moments d'échange. En effet, si le temps échappe aux familles pauvres, elles réussissent néanmoins en de rares occasions à en arracher la quintessence.

En effet, les pauvres subissent le temps comme ils subissent l'espace que la société veut bien leur laisser. Dans *Le Sang noir*, Noël, le concierge, constate avec amertume que “ jusqu'à la fin de ses jours, il ne serait que domestique. ” (105). Dans ces familles pauvres, on sait très bien que “ tout était comme la veille ; tout serait pareil le lendemain ” (*Le Pain des rêves*, 103). Le temps est dévoré par le travail, comme dans *La Maison du peuple* où le narrateur explique que son “ père qui se levait avec le jour, ne quittait jamais son travail avant huit ou neuf heures du soir ” (24). Cette nécessité de consacrer tout son temps au travail ne fait qu'isoler davantage les hommes des uns des autres. Devenu une denrée précieuse, le temps qui échappe au travail, ce temps que l'on peut consacrer à une promenade dans la nature, à une baignade délassante ou encore à

un moment en famille, prend une force bien supérieure. Ainsi, c'est une perception du temps négative qui va donner, par contraste, toute sa force aux moments d'échanges familiaux en les chargeant d'intensité.

Néanmoins, les événements familiaux permettent d'échapper à la monotonie de la vie quotidienne et l'inscrivent dans un temps hiérarchisé qui possède des temps forts. Ces événements, malgré les guerres et leurs deuils, sont des points de repère, qui, en raison de leur côté exceptionnel, vont marquer la mémoire familiale. Le récit de la vie de Momonne dans *Le Jeu de patience* est entièrement plongé dans la chronique des saisons et des années, dans le sentiment du temps qui passe " L'été passa puis l'automne, les jours s'ajoutèrent lentement aux jours ". Ce récit est envahi de phrases qui soulignent cette perception de la monotonie et de la fuite du temps :

« Les jours passèrent plus vite que jamais - et toujours semblables à ce qu'ils avaient été. Le matin le père Desbois se levait à six heures, il ouvrait sa boutique à sept. » *Le Jeu de patience*, 91.

Et le narrateur ne peut que lire dans les pensées du père Desbois :

« Les enfants grandirent, tandis que les parents vieillissaient, et un très beau matin, Prosper Desbois se réveilla en se disant : " Aujourd'hui, j'ai cinquante ans... " » *Le Jeu de patience*, 92.

Cette nostalgie de la fuite du temps envahit ce récit qui donne la parole au personnage sous forme de soliloque :

« Tout le monde grandissait - et vieillissait un peu. Le père Desbois commençait à avoir des cheveux blancs, oh quelques uns à peine - mais c'était une indication. Tout de même il avait le temps de penser à la vieillesse. Cela viendrait un jour, il le savait bien mais pas demain, pas même après-demain - plus tard... Et pourtant quand il regardait ses enfants, il se disait : comme le temps a passé vite ! Cela en faisait, des jours et des jours où il s'était à six heures le matin, où il était remonté pour la soupe, où, après son petit somme, il était arrivé à la porte juste à temps pour tourner la clé avant le coup d'une heure et demie à la cathédrale ! » *Le Jeu de patience*, 75.

Ainsi dans ces vies réduites par l'espace et par le temps, la famille pauvre crée son propre univers, marqué par ses propres événements, à l'écart ou en parallèle au reste de la société. Les objets, l'espace et le temps y prennent une densité supérieure que les personnages expriment.

Les différents types de paroles au sein de la famille

Dans toute l'œuvre, seules les familles pauvres manifestent cette entente et permettent de l'étendre à tout l'environnement social. Les autres familles, les familles bourgeoises, celles où règnent la parole mensongère et la mésestente, ne sont évoquées qu'à l'occasion de moments de crise. C'est donc dans les familles pauvres, que l'on peut observer le mieux le bon fonctionnement de la famille où la parole joue un rôle essentiel.

Dans *La Maison du peuple* la parole sans cesse oriente, organise, nourrit et même intègre le récit, au point qu'elle devient le thème essentiel du roman. Elle en est même son principe, comme si toute action n'était là que pour mettre en place une scène où les personnages se situeront par rapport à la parole d'autrui. En effet, comme nous l'avons vu au début de cette seconde partie, toute action se présente sous forme d'information que chaque personnage va devoir évaluer, en fonction du rôle et des valeurs qu'il incarne.

Or le rôle de chacun des membres de ces familles par rapport à la parole est fondamental. Une famille pauvre connivente repose sur un équilibre des rôles. En effet les trois générations, représentées dans presque toutes les familles, tiennent des discours, de nature différente, qui contribuent à créer un équilibre des paroles au sein de la famille. Qu'un des rôles ne soit plus assumé, et donc que l'équilibre soit rompu au fil du temps, et la famille va vers sa fin : c'est d'ailleurs le cas de la plupart des familles pauvres décrites dans l'œuvre.

Le couple

Le couple, sans enfant, en dehors de la famille, est peu représenté dans cette œuvre. Cependant le roman *Hyménée* analyse le mariage dans le contexte social des classes moyennes. Pour ce jeune couple, la difficulté à se construire et à vivre dans un rapport authentique naît de l'emprise de la famille « bourgeoise » d'où est issue la jeune épouse, mais aussi des aspirations contradictoires de Lucien Lacroix. Ce roman est entièrement placé sous le signe du mensonge comme s'il était impossible de fonder un couple, capable de paroles vraies, dans des milieux qui ne sont pas véritablement pauvres.

« Son désir d'avouer était vaincu, mais une nouvelle douleur naissait en elle. C'était quelque chose de si cruel que le reste, à côté, ne comptait guère. Ce

qu'elle avait voulu se cacher, jusque-là, apparaissait en pleine lumière : Maurice ne l'avait jamais aimée. Sans doute, elle le savait depuis le jour de l'aveu, mais elle ne l'avait appris que de lui même et depuis, elle avait voulu l'oublier. » *Hyménée*, 140-141.

Les rares couples qui vivent en bonne entente, qui sont capables d'échanges connivents, sont issus de familles pauvres. Blaise est né dans une famille misérable que nous décrit *Le Pain des rêves*. Il réapparaît dans *Le Jeu de patience* après avoir fait de la prison à la suite d'une désertion et d'une mutinerie à Odessa. Elisabeth et Blaise Nédelec incarnent un couple uni dont la connivence repose sur le silence partagé :

« Elisabeth avait rangé sa vaisselle, donné un dernier coup de balai à la cuisine ; elle éteignit la lumière et monta. Blaise leva la tête quand elle entra et cessa de taper. Il souriait. Par la fenêtre ouverte, la nuit se devinait fraîche, opaque, pleine de vent.

Elisabeth prit un livre ; Blaise se remit à taper. » *Le Jeu de patience*, 226.

Comme dans toutes les familles pauvres, cette complicité débouche sur l'attention portée aux autres pauvres. Blaise est en effet un militant qui s'efforce d'organiser des rassemblements et des mobilisations en faveur des plus démunis :

« Il ôta sa feuille et se mit à la relire, en se frottant le menton.

“ Bon, ça ira.

- C'est quoi ?

- Un rapport sur la question du chômage. Ça ira, dit-il en se levant. On verra ça avec les copains. Tu veux voir ? C'est les unitaires qui m'ont demandé ça. On va tâcher de faire intervenir au Conseil un Socialiste. »

Le Jeu de patience, 226-227.

Ce couple est très accueillant : la boutique tenue par Blaise sert de lieu de réunion entre les camarades socialistes. Un couple pauvre et uni constitue donc un ferment de paroles d'échanges en ouvrant la porte de son logement, en offrant une écoute attentive et en proposant une parole militante. Lorsque les premiers réfugiés espagnols se présentent, c'est naturellement chez Blaise qu'ils frappent :

« On entendit marcher dans la rue, puis les pas s'arrêtèrent, et on frappa contre le volet de la porte. Blaise alla ouvrir. Devant lui, se trouvait tout un groupe d'hommes, silhouettes noires, confuses qu'il compta d'un coup d'œil : trois, quatre, cinq... Personne ne parlait. [...]

“ On vous attendait, dit Blaise, d'une voix que l'émotion faisait trembler. Entrez ! - Et, se tournant vers Elisabeth, qui vaguement inquiète s'était rapprochée : Ce sont des copains d'Espagne, Elisabeth... ” »

Le Jeu de patience, 227.

Connivence et ouverture aux autres sont bien les caractéristiques des familles pauvres que l'on découvre déjà dans les couples unis. Dès le premier roman, la famille Quéré manifeste ces qualités. Elle ouvre sa porte, par exemple, pour les réunions de la section socialiste. Ces familles, comme ces couples, fondent d'abord leur union sur un silence partagé. C'est celui-ci qui leur permet de s'ouvrir aux autres en toute sérénité.

Cependant, les figures de couples unis ne sont pas très nombreuses. Dans *Le Jeu de patience*, le narrateur attire notre attention sur un couple inattendu puisqu'il s'agit de deux personnes âgées, qui se sont connues alors qu'elles étaient jeunes, mais qui n'avaient pas pu se marier. Sur la fin de sa vie, le père Laisné rend visite régulièrement à Florence, veuve et devenue aveugle :

« Depuis lors, il ne laissait plus passer un jour sans venir la voir. Ils ne se racontaient pas grand'chose, sauf les petites nouvelles qu'ils avaient apprises de la vie des gens, ou bien il lui faisait la lecture, ou bien il lui cassait son bois. » *Le Jeu de patience*, 180.

L'harmonie du couple ne passe pas par la parole, mais par une complicité, un bonheur d'être ensemble, que nous retrouvons dans toutes les familles pauvres. Dans les couples unis, le silence traduit l'entente, et la parole se révèle peu nécessaire, sauf lorsqu'on accueille des camarades militants. Les couples ne constituent cependant qu'un aspect marginal des familles pauvres présentées dans l'ensemble de l'œuvre. Ces familles, du fait des trois générations qui les composent, sont traversées par une grande diversité de paroles.

Les grands-parents

Dans les familles plus complètes se développent des types de discours différents selon la génération à laquelle appartient le personnage, et selon qu'ils représentent une figure de père ou de mère. Outre le rôle d'enfant, quatre rôles fondamentaux se dégagent donc dans ces familles : le grand-père, la grand-mère, le père et la mère.

Les grands-parents incarnent chacun des paroles différentes, mais le point commun à cette première génération est naturellement d'apporter une parole ancienne. Cette parole de personnes âgées est usée, comme rétractée, et sans enthousiasme. Cette usure se traduit dans le domaine des idées sociales par une résignation et dans le domaine de la vie familiale par un retrait de la vie émotive et de l'affection donnée aux autres. Si la parole de chacun des grands-parents assume le même registre de parole que les pères et les mères, c'est à dire l'ouverture sociale pour les pères et la création de la

connivence familiale pour les mères, la tonalité de leur parole est très différente. Avec l'usure du temps, la parole semble perdre de sa force et de son efficacité. Les paroles des grands-parents ont un impact beaucoup plus faible sur la société et la famille que celle des parents.

Pendant la maladie de la mère, c'est la grand-mère qui vient faire face à la tenue de la maison. Sa présence au sein du foyer se manifeste aussitôt par une parole de substitution à celle de la mère. Etre mère, c'est, avant tout, parler comme le ferait la mère :

« “ Je vais rester avec vous. Et ta mère reviendra bientôt ... ” [...] Nous n'osions croire à un pareil bonheur. “ Allons reprit elle, voilà bien du désordre... Il va falloir se mettre à l'ouvrage, et vous allez m'aider comme des grandes filles. Tantôt nous irons voir votre mère...” » *La Maison du peuple*, 100.

Les mères qui ont accompli leur rôle jusqu'au bout, celles dont la famille s'est dissoute par le départ et la mort de ses membres, doivent se retirer. Dans *Hyménée*, au moment du mariage de leur fille, les parents Garel cèdent leur appartement et nombre de leurs meubles à leur fille. Dans *Angélina*, la mère, restée seule avec sa fille, l'abandonne littéralement lorsqu'elle est en âge de se marier :

« Un jour, qu'elle était restée bien longtemps dehors, la mère rentra avec une drôle de mine fermée et comme de colère. Et d'abord elle ne dit mot. Mais Angélina vit bien qu'elle était pleine de pensées et quelque chose est arrivé, se dit-elle, qui n'est pas bon. [...] Et là-dessus, elle se mit à tirer de son armoire toutes sortes d'affaires qu'elle jeta dans une valise. [...] Et elle partait quand il n'y avait pas eu de fâche. Elle avait toujours pensé, Angélina, que si la mère partait, ce serait un jour de fâche. Mais non. Et comment la retenir ? » *Angélina*, p.232-233.

Si la mère part trop tôt et que l'enfant n'est pas prêt à assumer son rôle d'adulte, une perturbation apparaît. C'est le cas de Monique dans *Le Jeu de patience*, la nièce du narrateur, à qui il raconte nombre de ses récits :

« “ Comme ça, au moins j'aurais fumé tout le paquet !... “ Et nous restâmes à nous regarder. En effet, elle n'avait pas l'air malade, jamais même elle ne m'avait paru aussi bien portante et aussi belle, dans l'abandon de ses longs cheveux noirs qui tombaient sur ses épaules découvertes, de chaque côté d'un visage allongé mais charnu aux grands yeux bleus à fleur de tête, au nez fin et un peu busqué. “ Où est ta mère ? - A la campagne. Chez Hubert... Moi, tu vois,“ dit-elle, en me montrant la chambre pleine de fumée... » *Le Jeu de patience*, 43-44.

Monique incarne d'ailleurs une interlocutrice privilégiée du narrateur comme s'il voulait lui transmettre l'ensemble de ses souvenirs, ce qui constitue finalement le thème même de ce roman. Dans cette hypothèse, le narrateur jouerait un peu un rôle de transmetteur de mémoire, ce qui correspond aux deux rôles conjugués de grand-mère et de grand-père.

L'absence de mère (en raison de son départ, une fois la mission d'éducation accomplie, lorsque le temps est venu qu'elle devienne une grand-mère) implique la disparition de la bonne entente familiale et de la parole connivente. Elles quittent le cercle des moments d'échanges familiaux en changeant de parole :

« Était-ce vrai ? Pouvait-on mettre des enfants au monde et puis un jour ne plus les aimer ? Elle ne se doutait pas, Angéline, de ce qui se passait dans le cœur de sa mère. Comment l'eût-elle deviné, et Anne-Marie, comment eût-elle pu rien dire ? Explique-t-on jamais ce qu'est une vie qui finit ? » *Angéline*, 232.

Dans *La Maison du peuple*, la grand-mère meurt. On découvre après sa mort dans quelle misère elle a vécu, et surtout ce qu'elle a enduré pour ne pas venir encombrer le foyer de sa fille. Sans être totalement séparée, elle ne veut pas venir troubler l'harmonie du couple. Et pourtant, sa fille ressentira, face à un objet symbolique, une petite vierge en plâtre, à quel point elle lui a insufflé la vie :

« Nous arrivâmes à la maison sans avoir dit une parole. Depuis, la couverture a été donnée à une autre malheureuse, mais la petite vierge en plâtre est restée dans notre buffet :
“ Et surtout, disait ma mère, n'allez pas me la casser... c'est elle qui nous donne le pain...” » *La Maison du peuple*, 150.

Les grands-mères servent de substitut aux mères si la situation l'impose, mais elles incarnent aussi le retrait de l'affection et la nécessité de laisser à la descendance le soin de porter la parole essentielle à la famille : cette parole est celle de la mère.

En général le grand-père diffère du fils sur la question de l'engagement social. Un système d'opposition de valeurs se fait jour : paroles d'autrefois et paroles nouvelles, paroles tues et paroles libres, paroles de découragement et paroles d'espoir, paroles de pragmatisme social et paroles d'utopie révolutionnaire :

« Il avait toujours travaillé pour M. Saris, qui lui avait donné la médaille des bons serviteurs. Mon grand-père avait mis cette médaille dans un cadre qui était accroché au mur.
“ Tant que tu n'as pas un mauvais patron, de quoi as-tu te plaindre ?
- Le père Saris a besoin de toi. Il viendra bien un jour te dire merci.
- Eh bien, j'irai à l'hôpital... » *La Maison du peuple*, 25.

L'opposition fondamentale qui structure ce système de valeur repose sur l'ancien temps et la nouvelle époque. Le grand-père (et la grand-mère maternelle) incarnent les idées anciennes et traditionnelles, mais aussi l'ancienne vie et l'ancienne ville. Ils représentent une génération d'ouvriers dépendants des patrons, aliénés dans leur situation sociale et refusant, par crainte et par absence de prise de conscience, les idées nouvelles. Cette génération se refuse donc à parler de son sort, aussi bien en famille qu'entre compagnons de travail.

En revanche, le père et ses compagnons sentent naître un monde nouveau. L'essor économique de la fin du XIX^e siècle a apporté à la bourgeoisie locale une aisance nouvelle. On crée sur les boulevards des quartiers résidentiels, faits de maisons de granit, silencieux et déserts. La vieille ville, où règnent les petits métiers, est percée « de petites rues obscures »:

« A cette époque les idées nouvelles commençaient à se répandre chez les ouvriers, surtout chez les jeunes, et l'on parlait déjà du docteur Rébal, qui venait de fonder son journal *Le Renouveau*. Les vieux haussaient les épaules, " Vous nous faites rire, avec vos syndicats ... Tout ça, c'est de la politique. Vous vous ferez du tort. » *La Maison du peuple*, 24.

Ce conflit entre la parole des générations est constant tout au long de l'œuvre et porte toujours sur l'analyse sociale : l'ancienne génération accepte les clivages sociaux comme une fatalité, tandis que les plus jeunes se révoltent et souhaitent transformer le monde :

« - Mais pour nourrir un homme, m'écriai-je impatienté, combien faut-il de terre ?
Le vieillard resta un long moment sans répondre. Enfin il leva vers moi un regard chargé de méfiance et de crainte.
Jésus ! dit-il, qu'est-ce que cela peut vous faire ? La terre rend ce qu'elle doit. Ce n'est pas à nous à compter les grains de blé qu'elle donne. C'est péché que de chicaner là-dessus, aux journées que le bon Dieu nous fait, de si belles journées, ajouta-t-il, et gratter du travail si vilain... »
Dossier confidentiel, 192-193.

Les personnes âgées, même si elles ne sont pas véritablement des grands-pères, prononcent toujours des paroles de résignation. Dans *Angéline*, le père Esprit est beaucoup plus âgé que sa femme, il joue donc socialement un rôle de grand-père. Certes, il réfléchit au fonctionnement de la société, son analyse est sévère, on le voit ici à propos de la guerre :

« Où sont les pires criminels, ceux qui déclarent la guerre ou ceux qui le font ? Aussi coupables les uns que les autres. Les peuples devraient refuser de se déchirer entre eux et tourner leurs armes contre leurs gouvernements. Mais les hommes aussi sont aussi lâches que des moutons et c'est la lâcheté qui fait la guerre. » *La Maison du peuple*, 82.

Cependant, cette révolte ne débouche pas sur un engagement militant. Il la garde pour lui et il reste au niveau des discours :

« C'est ça être un homme ? Mais il doit rengainer sa colère, comme il doit rengainer sa faim. Sa colère, c'est Anne-Marie qui en souffre. Et ça n'est pas juste... » *Angéline*, 54.

Le récit ne fait pas agir les grands-pères. Dans *Angéline*, lorsque le fils sera injustement emprisonné, c'est la mère qui tente d'intervenir pour le faire libérer. D'ailleurs, c'est elle, accompagnée de sa fille, qui ira le chercher à sa sortie de prison tandis que le père Esprit prépare la soupe, inversant ainsi les rôles et jouant même un rôle de grand-mère. La révolte vient de la deuxième génération :

« As-tu fait chauffer quelque chose à manger, père Esprit ? Vite ! Et sa soupe dans le corps, au lit de suite !

Il ne prit pas même le temps d'embrasser son fils, le vieux père. Tout tremblant le voilà qui apporte la soupe. Et Henri de s'asseoir et de manger tout doucement, tandis qu'Anne-Marie préparait le lit... Mais une fois la soupe mangée, au premier mot qu'on voulait lui dire sur la prison, il répondit avec des yeux de loup :

- Il s savaient bien ce qu'ils faisaient en confondant avec les voleurs le père Fourras et ses camarades ! Mais, nous aurons notre revanche...

Et tout doucement, comme qui se parle à soi-même, il ajouta avec un sourire :

“ Et les vrais voleurs courent toujours ! ” » *Angéline*, 201.

La première génération n'est pas prête à assumer une parole sociale à l'extérieur de la famille. La parole des grands-parents se singularise par un retrait de la vie sociale et familiale, et même une opposition à l'intérieur de cette vie familiale. Cette position crée une forme de tension qui pousse la deuxième génération à affirmer davantage sa parole.

Les premières pages de *La Maison du peuple* apportent une conversation entre le fils et le grand-père qui lui fait le reproche de trop parler :

« “ Laisse la politique tranquille, disait-il. Ton docteur Rébal te fera du tort. Quans on a trois enfants à élever, il ne faut pas se mettre le monde à dos. ”

Mon père ne répondait rien pour ne pas fâcher le bonhomme, ou il essayait de parler d'autre chose. Mais le bonhomme était fin.

“ Ta ta ta. Tu te dis que ton père rabâche. Il sera bien temps quand tu auras eu sur le doigt. ” » *La Maison du peuple*, 25.

Dans le même chapitre, la fugitive apparition du grand-père est l'occasion d'un dialogue avec son fils. Celui-ci met en évidence leur différence d'attitude sociale. Le grand-père était l'ouvrier d'un patron. Victime d'un système paternaliste, il devait se taire et en était réduit à accepter la bienfaisance patronale. Ce n'est donc pas étonnant que le narrateur le désigne du qualificatif de "brèche-dents". En revanche, le père est habitué de la flamme socialiste. Il parle avec ses amis de leur combat social, il contribue à répandre "les idées nouvelles". D'ailleurs, il n'a pas de patron, il est artisan-ouvrier indépendant, misérable mais indépendant. Du moins le croit-il car la bourgeoisie locale, lui refusant le travail, sait le rappeler à son devoir de silence. Mais rien ne pourra faire taire François Quéré : « c'est un brise-fer ». Deux générations qui ont un rapport différent à la parole, dents brisées contre dents de fer. On le voit, les relations entre le grand-père et le père, à peine esquissées, sont fondées sur leur rapport à la parole et plus précisément sur l'espoir qu'ils placent en elle.

Cette conviction que la parole est une force, constitue la ligne de partage entre les générations. Les relations entre la grand-mère et la mère sont également fondées sur leur attitude vis-à-vis de la parole. La grand-mère cache sa profonde misère, elle refuse d'en parler et même la nie contre toute évidence. Respectant les mensonges de sa mère, elle s'efforce cependant par son soutien d'atténuer cette misère :

« " Dès qu'elle arrivait, ma mère sortait de son buffet tout ce qu'il y avait à manger.

" Tu vas toujours prendre quelque chose. "

La grand-mère refusait.

" Mais si, bien sûr ... "

Et enfin elle se mettait à table. Elle mangeait de bon appétit, et ma mère la regardait en hochant la tête.

" As tu fait beaucoup de parapluies ?

- Eh bien, pas beaucoup ces temps-ci, juste de quoi.

- As-tu tout ce qu'il te faut, quand même ?

- Mais oui, mais oui. "

Elle ne voulait pas se plaindre.

- Allons soupirait ma mère, tu peux bien me dire, à moi, la vérité.

- Mais ne tracasse pas pour moi. " » *La Maison du peuple*, 42.

La mère comprend la vérité : elle la montre et la dit à ses enfants, mais seulement après sa mort. Les fonctions attribuées à la parole opposent donc les générations : d'un côté, une parole contrainte qui nie la dureté de la réalité et de l'autre une parole qui cherche à s'exprimer aussi bien dans une dimension de réalisme social que dans l'expression des émotions :

« “ Voilà où elle logeait ! ” dit ma mère.

Elle entra.

“ Aurait-elle pas mieux été chez nous ? Tout ça, à cause de sa tête ... [...]

Pourquoi sommes-nous venus ici ? Je n’aurais pas dû venir, non. Elle ne voulait pas nous laisser voir son grabat. Elle était fière... Pauvre bonne femme. Sa tête... Toujours sa tête. ” » *La Maison du peuple*, 149.

Les enfants

Au bout de la chaîne des générations et à l’opposé de la parole des grands-parents se situent des enfants qui font preuve, par leur parole, de naïveté et de pureté. Nous parlons « d’enfants ». Ce mot s’applique à la troisième génération. Les “ enfants ” peuvent être plus ou moins jeunes. D’ailleurs, dans la plupart des romans, ils sont enfants au début et de jeunes adultes à la fin du roman. Leur rôle consiste à témoigner de cette vie familiale : la narration emprunte leur voix ou leur point de vue. Ils vivent avec simplicité les moments de bonheur familial et permettent à la narration de les transmettre au lecteur par leur intermédiaire, même s’il s’agit de récits rétrospectifs. Par leur regard et par l’orientation de leur narration, ils mettent aussi en évidence les fonctions différentes que jouent les paroles des pères et des mères. En effet ce sont les enfants qui ressentent et rapportent leurs paroles : ils servent de révélateurs. Observateurs innocents, vierges de discours sociaux ou familiaux, ils sont aptes à capter et à « rapporter » les paroles dans lesquelles ils baignent, ou ont baigné dans leur enfance. Mais les caractéristiques des ces enfants narrateurs varient de roman en roman, selon leur âge au début et à la fin du roman, selon leur statut narratif (narrateur homodiégétique ou hétérodiégétique, degré d’intervention dans la narration), et selon leur rôle dans les événements rapportés et leurs propres actions. Leurs témoignages sur ces familles sont donc toujours variés et nouveaux, mais les rôles de parole au sein de la famille ainsi que l’évocation de moments d’échanges familiaux restent des constantes.

Les enfants-narrateurs

La narration de *La Maison du peuple* est conduite par Louis, le fils de François Quéré. A ses côtés, il y a deux autres sœurs, mais elles sont peu mises en avant par la narration. Ce qui importe, c’est le regard de cet enfant sur sa famille et son insertion dans la vie sociale. Il parle peu car sa voix passe essentiellement dans la narration. Ce roman constitue en fait un véritable roman d’apprentissage où l’enfant se détache progressivement de la fusion maternelle pour s’intégrer, par l’intermédiaire de son père, à la vie sociale et ouvrière. Le rôle fondamental de la famille, les figures des grands-

parents, celles de la mère et surtout du père, dans l'apprentissage d'une parole sociale possible, indiquent assez que du point de vue du narrateur ce récit relate une initiation à la parole d'adulte. Enfant très jeune au début du roman, il accompagne son père sur le chantier de la Maison du peuple à la fin du roman ; il participe au travail et prend sa place au sein de la collectivité des ouvriers. Des années ont passé, et ce narrateur-témoin a découvert les vraies et les fausses paroles. Au côté de son père, il a connu des épreuves qui l'ont conduit, peu à peu, à une pratique "maîtrisée" de la parole. Un curieux chapitre (21) montre l'enfant le dimanche matin, lorsqu'il va chercher les cols de son père, chez une repasseuse. L'enfant se déplace, parle, prend un café, discute avec une jeune fille et rapporte les cols. Puis sa mission le conduit à la poste pour aller chercher les journaux socialistes. Ensuite il se rend, comme chaque dimanche, en compagnie de son père, à la bourse du travail. Le narrateur a acquis une autonomie de déplacement, une autonomie de parole et aussi les valeurs de son père, il se conduit presque comme "un homme". Son apprentissage trouve sa traduction rituelle sur le chantier lorsque les camarades, complices du père, le font travailler ; en échange il perçoit un « bon travail ». Ce narrateur témoin relate l'histoire de sa famille dans sa double dimension familiale et sociale mais, ce faisant, il témoigne aussi de son propre apprentissage de la vie et de la parole militante et familiale.

Le regard du narrateur de *Dossier confidentiel*, relativement lucide au début du roman, qui évolue au point que l'on comprend progressivement que son univers mental s'achemine peu à peu vers la folie, ou en tout cas le délire. Il s'agit d'un adolescent et même d'un jeune adulte côtoyant d'autres jeunes qui, comme lui, cherchent leur place dans une société en guerre. Dans ce roman, le neveu prend la place de l'oncle, c'est à dire que, symboliquement, le fils s'empare de la place d'un père autoritaire et taciturne, qui en impose à une mère de substitution, la tante, faible et bavarde. Il s'empare aussi de sa parole de chef de famille et organise lui même la nouvelle vie de sa tante.

Hyménée met en scène la création d'un couple de deux jeunes gens. Cette fois le narrateur est hétérodiégétique : il présente de manière assez extérieure la relation problématique entre ces deux jeunes gens. Ceux-ci ne sont plus des enfants et s'opposent totalement à leur naïveté par leur hypocrisie : avec la venue de l'âge adulte, dans des familles qui ne connaissent pas de moments d'échanges familiaux, le mensonge envahit tout. Il ne reste aucune place pour la naïveté ou l'innocence dans le regard de

ces jeunes. Dans ce roman, les jeunes, devenus de jeunes adultes, créent une famille à l'image de celles qu'ils ont connues : fausses et fondées sur le mensonge.

Angéline est également un roman à la troisième personne. Cependant le narrateur suit de près les pensées et le regard des deux personnages principaux : le père Esprit et sa fille Angéline. Si le premier domine la première partie du roman, c'est elle qui oriente la narration dans la deuxième partie, lorsqu'elle grandit. Angéline se substitue à la mère, qui part seule de son côté, tandis que les garçons devenus adultes quittent le foyer et que le père Esprit meurt. C'est la fin d'une famille et la fondation d'une autre, puisque Anne Marie Quéré, la mère dans *La Maison du peuple* n'est autre qu'Angéline.

Ainsi nous pouvons constater que dans aucun de ces romans le rôle du narrateur ne reste constant. Dans chacun d'eux, une évolution de l'enfant, ou du jeune, est nettement perceptible. En réalité, tous ces romans de la famille sont des romans qui présentent des adolescents plutôt que des enfants. En effet, si au début des romans (*Angéline*, *La Maison du peuple*, *Le Pain des rêves*) il s'agit bien d'enfants, la fin présente des jeunes qui approchent de l'âge adulte et de la confrontation à la réalité sociale. Ces romans sont des récits rétrospectifs qui permettent, par la distance temporelle qui sépare le temps de la narration du temps vécu, de mettre en évidence l'évolution de ces jeunes au sein de leur famille. De simples témoins et participants à une fusion familiale placée sous l'emprise de la parole de la mère, ils deviennent peu à peu acteurs à part entière de leur vie sociale, sous la conduite de la parole du père.

Aussi sur le modèle de *La Maison du peuple*, ces romans peuvent tous être assimilés peu ou prou à des romans d'apprentissage, où les enfants, confrontés à des types de parole, essentiellement celle du père et de la mère, vont peu à peu se détacher de la parole fusionnelle familiale pour accéder à une parole sociale. Ainsi, les premiers romans de l'œuvre proposent-ils tous, pris dans leur mouvement d'ensemble, une approche progressive de la parole sociale, envisagée à part entière comme thème principal de roman. Marginale ou partagée dans ces premières œuvres, cette parole sociale prendra peu à peu, à partir du *Sang noir*, la place principale, reléguant au second plan la parole familiale et ses moments d'échanges. *La Maison du peuple* offre la matrice de toute l'œuvre car elle contient, à part égale, les deux types de parole, qui se côtoient et se mêlent. Comme nous l'avons montré, ce roman propose aussi, dans sa structure même, la mise en abyme de l'évolution générale de l'œuvre : ancrer la

narration dans la parole familiale qui entre en conflit avec la parole sociale, la confrontation étant subsumée par l'écriture rétrospective du narrateur.

Les jeunes filles

Si les narrateurs sont toujours de jeunes garçons, les jeunes filles, si présentes dans l'œuvre, semblent destinées à apprendre le rôle de future mère orientée par une recherche de parole fusionnelle. On rencontre au fil de l'œuvre, des figures de jeunes filles qui se caractérisent par une fraîcheur aussi bien dans leur corps que dans leur attitude et leurs propos. Si *Hyménée* apporte des portraits de jeunes filles libres et assez manipulatrices, aux propos mensongers, la plupart du temps les jeunes filles incarnent une parole de vie, même si les événements contredisent cette aspiration :

« Paulette est une jeune fille charmante, je la trouve jolie, fraîche, je la trouve jolie, fraîche, vive bien habillée, enfin très parisienne. Seulement elle est moins gaie qu'autrefois. Elle riait toujours, elle nous chantait les dernières chansons des rues. J'aimais beaucoup l'entendre. » *Le Jeu de patience*, 480.

Les jeunes filles anticipent donc sur leur futur rôle de mère qui sera de créer par les émotions et la parole cette atmosphère de moments d'échanges familiaux. Parfois plusieurs générations se réunissent pour dégager ce climat si propice à la connivence :

« Le rire joyeux de Paulette, le bavardage, les questions de la comtesse, les explications de maman... Ah, quelle affaire ! Et quel repas ! j'en suis encore tout étourdi. Je ne puis penser autre chose, comme tu le vois bien. »
Le Jeu de patience, 481.

Le récit de la vie de Momone, dans *Le Jeu de patience fait* apparaître la fiancée de Tatave, Cécile Aubin :

« Elle était blonde, vive, jolie comme un cœur et fraîche comme une rose, enjouée et même un peu malicieuse. Le bonheur même, la joie pure : elle conquiert tout le monde en un instant. » *Le Jeu de patience*, 78.

Dans *Dossier confidentiel*, on assiste à la métamorphose d'une enfant, un peu rebelle, en une jeune fille aimante et belle. En effet, les jeunes filles semblent toutes orientées par l'amour et le désir de créer un foyer, d'avoir un mari des enfants, de créer ce fameux cercle d'échange. Cécile Aubin attend son fiancé parti à la guerre :

« Cécile apparaissait de temps en temps à la maison le jeudi, toujours aussi jolie, aussi blonde, mais elle avait perdu un peu de sa gaieté. On lui avait donné un poste, à la campagne. Le métier lui plaisait, mais il était dur, et la solitude parfois difficile à supporter. Ah ! Si Tatave avait été là ! avec lui, tout eût été facile, ils auraient si heureux ensemble. »

Le Jeu de patience, 83.

Les enfants soulignent toujours la complicité et la bonne entente dans la famille. S'ils parlent peu, ils emmagasinent du vécu, qu'ils retranscriront dans leur narration. Cependant ce regard rétrospectif, à plusieurs années de distance, permet aussi une forme d'idéalisation qui contribue à créer ces moments d'échanges familiaux. C'est le cas dans *Angéline* où cette notion de regard heureux d'un enfant sur une réalité difficile est le plus manifeste. Les enfants apportent la parole de témoignage et de connivence. Ils la partagent avec leur mère tandis que leur père leur donne, par sa parole, une autre dimension de la vie.

Les parents

Comme un personnage chez Louis Guilloux se définit par sa parole, dans ces romans familiaux, la confrontation principale des types de paroles se situe donc entre celle du de père, ouverture sur le monde et celle de la mère, fermeture du cercle familial. Il existe une parole de père et une parole de mère. Si l'ancienne génération apporte une parole de résignation, et que, de leur côté, les enfants sont des témoins de la bonne entente familiale, les pères et les mères apportent les paroles d'ouverture et de fusion indispensables à la création de ces moments d'échanges familiaux.

Les substituts aux pères et aux mères

En fonction des nécessités de la vie et de l'équilibre des paroles, un système de substitution peut se mettre en place : une mère peut aussi jouer le rôle de père, un grand-père devenir un père, ou même encore un frère jouer le rôle d'un père. Dans *Le Jeu de patience* Loïc Nédelec écrit à son frère Blaise :

« Toute notre enfance s'est écoulée avec la pensée que nous avions quelque part dans le monde un grand frère, parti au loin pour gagner un peu de pain qu'il nous fallait, et que le grand-père n'arrivait plus à nous donner en suffisance. Et ainsi, mon cher Blaise, avons-nous toujours un peu confondu ta personne avec celle d'un père, puisque le nôtre nous avait abandonnés. » *Le Jeu de patience*, 477.

Certains personnages qui n'appartiennent pas à la famille sont susceptibles d'endosser les rôles des pères et des mères qui sont indispensables au bon fonctionnement de la parole familiale. L'œuvre abonde en situations où la « marraine » joue le rôle d'une mère accueillante et ouverte aux autres :

« Je savais bien que ma vieille marraine me ferait pas de reproches, que son accueil serait comme il avait toujours été plein de joie les bras grands ouverts.[...] Par amour [...] elle continuait à s'occuper de son prochain, écrivait à des malades, aidait de diverses manières des jeunes filles en difficulté, s'intéressait aux études de quelques enfants, elle était toujours prête à faire tout ce qu'elle pouvait pour qui venait lui demander aide ou conseil, donnant son temps, son argent et ses prières à qui en avait besoin. »
La Confrontation, 193-194.

Une substitution remarquable des rôles apparaît dès le début du *Pain des rêves* où l'on voit " la Pinçon " se mettre à l'établi, à la place de son mari décédé, car il faut bien nourrir " les pinçonnetts " :

« La pinçon était savetière.
Restée veuve à trente ans, avec quatre petits becs à nourrir, la Pinçon n'avait pas hésité un instant : au lieu de chercher des ménages ou de se louer à l'usine, elle s'était dit qu'après tout, le métier de savetière ne passait pas les moyens d'une honnête femme, et, le lendemain même du jour où elle avait enterré son homme, elle prit le tablier du défunt, se posa devant le veilloir et examina la bricole. » *Le Pain des rêves*, 14.

Ainsi la fonction d'un personnage au sein de la famille peut varier en fonction du type de parole qui y est nécessaire. En l'absence du père, le personnage de La Pinçon prend sa place. Le texte souligne la reprise du rôle du père par la mère qui pour autant ne renonce pas à son propre rôle : la Pinçon est un personnage qui cumule les deux fonctions et dont les autres personnages perçoivent qu'elle assume la parole du père :

« C'est une chose étrange : on dit que les vieux époux prennent l'un de l'autre un air de ressemblance. Pinçon était mort, la chose n'en offrait qu'un grand mystère. Avec le temps, disait-on, la Pinçon finissait par ressembler à son mari, elle devenait ce que chacun croyait qu'il serait devenu lui même, en continuant à vivre.[...] ...peu de choses en somme étaient changées et Pinçon revivait. Est-ce là ce qu'on appelle l'amour ? » *Le Pain des rêves*, 16.

Les rôles de père et de mère sont absolument indispensables à une famille : c'est pourquoi dans *Dossier confidentiel*, après le décès des parents, ces rôles seront tenus par l'oncle et la tante du narrateur. Les rôles sont des paroles possibles, et même nécessaires. Si un des deux rôles fondamentaux, celui de père et de mère, n'est pas assuré, un déséquilibre s'installe qui conduit à un dysfonctionnement de la parole familiale. En effet celle-ci repose toujours sur un équilibre entre des types de discours divergents, mais dont la synthèse assure l'unité familiale.

Paroles de pères

Mais ce rapport à la parole fonde aussi la différence de sensibilité, au sein de la famille, entre le père et la mère. Au début de *La Maison du peuple*, la mère inquiète, reproche au père son engagement social car elle en redoute les conséquences pour sa famille. Elle préférerait qu'il se taise.

« Il avait beau dire, elle n'était pas tranquille. Elle sentait bien que tout cela venait du Docteur Rébal. Le Docteur n'avait rien à perdre et pas de petits enfants à élever. Mais si l'ouvrage venait à manquer, comment ferait-elle ? »
La Maison du peuple, 38.

Le père, afin de la convaincre et de la rassurer, lui explique que c'est Fabert qui l'a décidé à agir. Après un rapide portrait, c'est sur les capacités de parole du leader syndical que le père insiste :

« C'est un petit bonhomme avec des lorgnons et une barbiche. Mais quand il parle !... » *La Maison du peuple*, 39.

Le narrateur apporte même une analyse comparée de l'impact des propos des deux responsables politiques, Fabert et le Docteur Rébal. Si ce dernier fait preuve de beaucoup plus de métier dans l'art oratoire, Fabert lui est plus convaincant par sa sincérité et surtout par sa plus grande proximité sociale ; il parle directement au cœur du père du narrateur :

« “ A chaque parole de Fabert, mon père reconnaissait quelque chose de ses propres pensées. Son cœur battait. Il disait :
“ C'est cela... C'est cela... ” » *La Maison du peuple*, 39.

Pour le père, personnage principal du roman, le rapport aux autres dans sa double dimension familiale et sociale est d'abord un rapport à la parole. Pour lui, il y a ceux qui se taisent et ceux qui parlent. De plus, dans cette dernière catégorie, il y en a d'habiles mais manipulateurs, d'autres sincères. Dans une famille pauvre et équilibrée, au sein de laquelle existent de vrais moments d'échanges familiaux, le père joue le rôle d'apporteur de paroles : il répercute dans la famille des paroles qu'il entend à l'extérieur. Son rôle de père dans ces familles conniventes est d'élargir, voire de briser, le cercle des paroles redondantes dont la seule fonction est de vérifier que l'échange se fait bien, au risque d'étouffer. Les paroles du père apportent donc une parole extérieure, alternative, qui permet à la famille de se renouveler et de rompre l'isolement dans lequel elle se plonge, par nécessité mais aussi par plaisir « d'être ensemble ».

La figure la plus accomplie de cette parole paternelle d'ouverture est celle de François Quéré, le père du premier roman où des scènes familiales alternent, avec la plus grande régularité, avec des scènes sociales. La première fois que le père du narrateur parle à sa mère de son engagement social est l'occasion d'un dialogue où se marque bien le rôle d'ouverture de la parole des pères :

« Quand elle apprit qu'une section socialiste venait d'être fondée, ma mère demanda :

“ Alors, François, qu'est ce qui va arriver ?

- Comment, dit mon père, j'espère bien que la révolution n'est pas loin. ”

Elle leva les bras au ciel.

[...]

Tu n'aurais pas dû te fourrer là-dedans. Un sang bouillant comme toi ! S'il arrive quelque chose, tu seras le premier qui attrapera. ”

Ma mère soupira.

“ Ce n'est pas moi qui te retiendrai, François. Tu es assez grand. Mais ne te laisse pas entraîner trop loin.

N'aie pas peur. ” » *La Maison du peuple*, 37.

Une figure originale de père est celle du père de Nicolas Mesker dans *Les Batailles perdues* : ce personnage, devenu veuf à son retour de la guerre, est né vingt cinq ans avant son fils, jour pour jour. Ils ont pris l'habitude de fêter chaque année leurs anniversaires selon un rite bien établi. Mais pour ses cinquante ans, ce père original a décidé de se consacrer entièrement à la défense de la paix. Il affirme le rôle fondamental de la parole des pères : apporter une ouverture sur le monde et les hommes.

« “ J'avais confiance ! J'aimais ta maman, elle m'aimait, tu naissais, ses parents et les miens vivaient encore, j'avais des frères, des amis, la vie était claire : aujourd'hui, la confiance est morte. A ton âge, je ne doutais de rien : la guerre m'a ouvert les yeux. Eh bien, mon ami, je vois clair comme le jour que tout va recommencer : c'est cela qu'il faut empêcher à tout prix ! Il faut par tous les moyens, éviter cela. Je ne veux pas que tu ailles à la guerre ! [...]

Je jure ! proféra-t-il d'une voix lente, d'employer ce qui me reste de vie au service des hommes ! ” » *Les Batailles perdues*, 154.

Le père ouvre le cercle de la famille vers l'extérieur. Ici, c'est d'autant plus clair que la mère est morte prématurément et que le père resté seul se souvient des moments familiaux anciens. L'opposition entre les deux types de parole est nette. Le plus souvent la parole du père a pour fonction de mettre en valeur, par contraste, la force centrifuge de la parole de la mère qui cherche sans cesse, par ses paroles et par ses actes, à souder la famille et à la recentrer sur elle même.

Lorsque l'engagement social provoque une réaction de la bourgeoisie locale à son égard, et qu'il se retrouve sans travail, François Quéré, le père du narrateur dans *La Maison du peuple*, ne sait plus à qui adresser la parole. Son problème n'est pas de savoir comment il va s'y prendre pour retrouver du travail, ni d'entreprendre une action syndicale ou personnelle pour contrecarrer ce mauvais coup. En réalité, son problème est un problème de parole : comment dire à sa femme ce qui lui arrive ?

« Il ne rentra pas tout de suite à la maison. Comment annoncer à ma mère qu'il n'avait plus de travail ? Il se dit : “ je vais aller voir mon père. C'est plutôt avec lui qu'il faut parler de ces questions-là ” Mais comme il prenait la rue qui menait chez son père, il se ravisa. “ Non, il va me dire que c'est de ma faute, que j'ai bien cherché ce qui arrive. ” » *La Maison du peuple*, 63.

Il lui est difficile d'annoncer ce qui arrive à sa femme ou à son père. En effet tous deux l'avaient mis en garde. Tous deux, avec des nuances il est vrai, incarnent des valeurs de crainte, ou du moins de retrait, et donc de respect des patrons. Dans ces conditions, comment dialoguer sans donner raison à l'autre, c'est à dire reconnaître implicitement que son propre système de valeurs n'est pas réaliste ? Ce roman met en évidence de manière très nette, les types de paroles liés aux différentes générations et leur difficulté à communiquer entre elles. Mais aussi le rôle foncièrement différent des paroles de mère et de père. Ce dernier s'exprime en paroles de confrontation sociale, même si elles mettent en difficulté sa propre famille. Lorsque le père n'a plus de travail depuis plusieurs jours, un discours social anonyme, sans doute “ bien pensant ”, lui suggère de changer d'attitude, de renoncer à parler, et non à agir :

« On lui avait laissé entendre qu'il avait “ besoin de gagner sa vie ” et qu'il devait se taire. Cela le mettait hors de lui. “ Je ne suis l'esclave de personne. ” » *La Maison du peuple*, 76.

On lui suggère aussi d'aller demander du travail à l'école Saint Joseph. Mais se retrouver en situation d'employé dépendant, dans une école catholique, ne peut être perçu par lui que comme un acte de soumission. Dès lors sa réaction ne nous surprend pas :

« Il y avait à l'école Saint-Joseph des piles de souliers à raccommoder. Mais comment dire à M. Guérin : Donnez-moi du travail ... ” Les mots ne passeraient pas. Il ne restait qu'à attendre. Où aller ? Les camarades étaient trop pauvres pour l'aider ou comme lui, sans travail. »
La Maison du peuple, 76.

C'est la réaction d'un personnage par rapport à la parole que le texte souligne. A l'inverse du père, dans cette situation de conflit avec la société, certains personnages sont capables de parole. Ainsi, placée dans la même situation de chômage et de misère, la mère trouve le moyen de parler, de demander et d'obtenir, grâce à la parole, des chaussures à réparer.

« Une fois reposée, elle s'approcha d'une porte, posa son panier auprès d'elle et sonna. La porte s'ouvrit. Il vint une vieille dame qui demanda :

“ Qu'est-ce que vous voulez ? ”

Ma mère expliqua qu'elle “ cherchait du travail pour son mari qui n'en avait plus depuis longtemps. » *La Maison du peuple*, 78.

Pour se donner du courage, elle parle avec elle-même, en un monologue intérieur que la narration rapporte en discours direct. Enfin, face à la bonne nouvelle du travail retrouvé, l'émotion l'envahit :

« Son cœur débordait. Elle avait envie de parler. Et de nouveau, elle sentait qu'elle allait pleurer. » *La Maison du peuple*, 81.

Elle apporte les chaussures au père qui se trouve dans l'impossibilité de parler car il serait obligé de reconnaître que sa femme a raison d'aller quémander du travail à la bourgeoisie : « Il la regarda et ne dit pas un mot ». La séquence narrative s'achève sur le récit rapide fait par la mère de la nuit de travail du père. Il est intéressant de remarquer que si le père ne peut plus parler en raison de la situation paradoxale dans laquelle il se trouve (il a du travail mais grâce à une démarche de parole de compromission qu'il désapprouve inconsciemment) le récit est tout de même présenté sous forme de dialogue ; le narrateur entre en jeu : « ma mère m'a souvent raconté la scène » (*La Maison du peuple*, 81). Le narrateur prend soin de réintégrer le récit de cette nuit de travail dans le discours de la mère, discours devenu un véritable morceau de bravoure des souvenirs familiaux. La parole de la mère a permis à la famille de survivre à cette épreuve que la parole du père, socialement téméraire, avait contribué à créer.

Les difficultés de la parole du père

Cependant les pères sont relativement peu présents dans les romans familiaux, excepté dans le premier. *La Maison du peuple* est en effet le seul qui présente un équilibre entre la parole de la mère et la parole du père. Tout le roman est fondé sur cette dualité et d'ailleurs le titre le laisse bien présager par les deux termes qui le constituent. Les autres romans ne proposent plus réellement de personnages de pères ni

donc leurs paroles : dans *Dossier confidentiel*, les parents sont décédés et c'est l'oncle qui fait office de père, mais sa parole est tyrannique et dévoyée. Dans *Compagnons*, Jean Kernevel meurt seul et sans enfant : il n'incarne pas la parole de père, même si une certaine atmosphère familiale est perceptible dans le roman. Dans *Hyménée* les pères des deux jeunes gens sont très en retrait : ils ne décident de rien, laissant l'initiative aux mères. De plus ces pères ne se sentent pas très proches de leurs enfants. Ils sont un peu des pères par procuration :

« Comme tous les pères, M. Lacroix avait rêvé de se faire un ami de son fils. Mais le garçon, pourtant affectueux, semblait n'avoir rien à dire à son père. Il ne parlait que sports, voyages. Il méprisait son pays, “ pauvre trou, sans ressources pour un jeune homme un peu actif ”. [...] “ Je ne dirai rien, pensait le père, qu'il fasse sa vie, mon temps est fini. Mais ne serait il pas mieux ici avec nous ? [...] Comme moi, il aurait une petite vie tranquille, il se marierait à sa porte. Nous serions tous heureux ensemble, et au moins la mère ne souffrirait pas. Mais la jeunesse n'entend pas raison. ” »
Hyménée, 13-14.

Ici le père utilise un type de parole qui s'apparente davantage à la première génération, celle des grands-parents qu'à la deuxième, celle des parents. Ses propos sont faits de résignation à la vie routinière et d'incommunicabilité avec son fils. On retrouve dans *Angéline*, un père qui n'assume pas la parole de sa génération. En effet, le père Esprit est davantage un grand-père aussi bien dans le domaine des idées sociales que dans son rapport à la famille. Ce personnage si présent au début du roman, au point que la narration est conduite que par son regard et ses pensées, quitte peu à peu le premier plan au profit d'Angéline. Conséquence logique, la vie de famille qui occupait le premier plan de la narration, tend à s'estomper dans la seconde partie de l'œuvre. C'est la même construction que l'on trouve dans *Le Pain des rêves* où le grand-père qui incarne l'esprit de survie de la famille meurt à la fin de la première partie :

« Elles étaient là, on aurait dit pour l'éternité, à le regarder, si lointain tout à coup et si proche, si familier et si nouveau avec ce petit pli amer au coin des lèvres et tant d'amour répandu sur le visage clos. » *Hyménée*, 223.

Le père Esprit d'*Angéline* annonce la figure du grand-père protecteur que l'on trouvera dans *Le Pain des rêves*. Leurs morts sont comparables car tous deux deviennent beaux dans la mort et semblent se libérer d'un fardeau qui les oppressait :

« “ - Voyez, dit ma mère, ce n'est plus un vieux paria, c'est un mort comme les autres.
Et nous pleurâmes tous ensemble.

- Comme il est beau ! Comme il nous aime, disait-elle à travers ses sanglots, et sans lâcher nos mains...” » *Le Pain des rêves*, 263.

Le père absent entraîne un repliement de la famille sur elle-même ce qui est paradoxalement favorable aux moments d'échanges familiaux. En revanche, un père trop autoritaire entraîne des blocages de la parole qui se traduisent, non pas par des silences de connivence, mais par des silences de refus ou de révolte. Le père autoritaire n'est représenté dans l'œuvre de Louis Guilloux que par des substituts : oncle ou instituteur. Dans *Dossier confidentiel*, l'oncle fait peser sur la parole familiale une véritable terreur :

« La tante allumait l'électricité. Aussitôt, la voix de l'oncle s'élevait : Pourquoi de la lumière ? Il es trois heures après-midi. C'est brûler le jour .” Il fallait rester dans les ténèbres, ne rien faire, écouter le vent et la pluie. »
Dossier confidentiel, 10.

Les instituteurs et les professeurs relaient l'image du père pour concrétiser cette parole autoritaire, en particulier en temps de guerre :

« Pourtant quand je rêvais de m'embarquer, mon rêve n'était pas celui d'un adolescent qui, pour aller courir les aventures, veut se faire mousse. Je n'avais pas l'imagination troublée par des lectures romanesques, et mon désir venait d'un malaise où la tyrannie de l'oncle et la tristesse de la tante n'avaient que leur part légitime. Ce malaise, je n'en comprenais pas encore le sens, il ne m'avait pas encore livré son secret. Je savais seulement qu'il était né en moi dès les premiers jours de la guerre. » *Dossier confidentiel*, 11.

« Le père Coco », le fameux instituteur, incarne ce substitut de père autoritaire qui joue de fait auprès de l'enfant abandonné par son véritable père. Le ton de la voix et le silence qu'elle impose permettent d'appréhender cette parole d'autorité :

« Le silence des grands jours planait sur la classe tout entière, qui avait su reconnaître, à l'enflure qu'avait prise la voix de notre magister, qu'il allait tout à l'heure se passer ce que, dans notre langage, nous appelions une grande séance. Déjà je courbais le dos, et de mes deux mains je protégeais mes oreilles.

- Mets-toi à genoux, fainéant ! » *Le Pain des rêves*, 92.

La scène oppose la voix du maître exigeant la récitation des articles de *la Déclaration des droits de l'homme* à celle de l'enfant qui, justement, reste sans voix :

« Il m'enjoignit de lire :

- Eh bien distinctement, que tout le monde puisse entendre et comprendre. Commence !...

Mais je n'avais plus de voix. En vain m'efforçais-je. Il ne vint pas un son. »
Le Pain des rêves, 92.

Cependant, si la voix du père ou de son substitut est trop autoritaire, elle empêche le jaillissement de la parole des autres, en particulier de celle des enfants. C'est toujours à un affrontement entre paroles et silence que conduit une parole autoritaire face à un enfant :

« Ces terribles paroles qu'il avait dites, à propos de Judas, exprimaient sans doute la pensée de *l'autre*, mais, à la manière dont il les avait prononcées, il était clair qu'elles exprimaient aussi la sienne propre. Était-ce possible ? Je résolus de l'interroger. A plusieurs reprises, au cours du dîner, je fus sur le point de parler, mais, à chaque fois, je rencontrai un regard glacé [...] »
Dossier confidentiel, 32.

Cet oncle incarne au plus haut point la parole tyrannique, qui plonge l'autre dans un renfermement total, ne lui laissant qu'un silence imposé qui finit parfois par déboucher sur une rêverie :

« Je rêvais au port, où j'aurais voulu être malgré le mauvais temps. Mais l'oncle avait en moi un prisonnier si bien dressé qu'on pouvait, sans crainte de le voir s'échapper, laisser grande ouverte la porte de sa cellule. J'aurais pu alors rejoindre mes camarades, si j'en avais eu, passer des journées entières au port, m'enfuir même. Mais une force, une crainte plus puissante que mon désir me retenait à la maison près de la tante et tout se passait en rêveries. »
Dossier confidentiel, 10.

Les moments d'échanges familiaux ne peuvent être le résultat que d'un équilibre entre toutes les paroles. Si le père ou son substitut pratiquent une parole trop forte, des blocages apparaissent chez les enfants. Ces blocages ne peuvent être résolus que par des mouvements de pensée intérieure, des rêveries, des fuites dans un monde imaginaire. La parole ne circule plus et n'est plus partagée : il n'y a plus de connivence, ni d'échange. Le personnage figé par cette parole autoritaire, si les conditions narratives le permettent, se tournera parfois vers un moment d'accord, qui relève d'une dimension personnelle et non pas familiale. Les moments d'échanges familiaux dépendent donc d'une bonne tonalité de la parole du père qui, tout en jouant son rôle d'ouverture, ne doit pas bloquer les possibilités d'échange et de circulation de l'information

Dans une famille, le père est le porteur de parole : c'est lui qui introduit en son sein la parole extérieure, c'est lui qui offre l'ouverture et, du même coup, le conflit entre une parole connivente, mais fermée, et une parole ouverte. A la fin de *La Maison du peuple*, l'agitation qui suit l'ordre de mobilisation générale atteint son comble et la réalité extérieure semble tout d'un coup violer l'intimité du cocon familial :

« “ Il ouvrit brutalement l'armoire, et les battants claquèrent :

“ Brûle tout, cria-t-il, tout de qui reste ... ”

Ma mère qui ne cessait de courir d’une pièce l’autre, oubliant toujours ce qu’elle cherchait dans son affolement, répondit :

Oui, François... Je ferai comme tu me diras. ” » *La Maison du peuple*, 159.

Ouvertures sur le monde, les paroles de pères, engendrent parfois des blocages, des conflits qui peuvent déboucher sur la rupture de la vie familiale. Malgré tout, par les pères, la réalité fait irruption dans la vie familiale, de manière parfois brutale. Les pères sont donc porteurs de cette ouverture qui, à terme, signifie la fin de l’utopie familiale fondée sur des moments d’échanges familiaux qui baignent dans une connivence silencieuse. Mais ces paroles de pères, même absents et remplacés par des substituts, préparent par contraste, la parole des mères, fondée sur la fusion familiale. On peut noter que les romans de l’échange familial sont ceux où un véritable père est absent, comme dans *Angéline* ou *Le Pain des rêves*. Ces romans proposent d’ailleurs assez peu de conversations car ce sont les pères qui amènent la discussion, le dialogue et *La Confrontation* par leur ouverture sur la réalité sociale. Les mères, de leur côté, referment la famille sur un échange connivent dans lequel l’usage de la parole est secondaire.

Paroles familiales maternelles

Le rôle des mères se situe à l’opposé. Les paroles qu’elles apportent ont toutes pour objectif de souder la famille, de la rassembler et de la faire vivre dans un cercle fusionnel étroit. Dans *La Maison du peuple* la mère, si craintive de la parole publique, peut traduire en paroles ses émotions et sa révolte lorsqu’elle est dans le cercle familial. Quand elle entend de sa fenêtre le chant des grévistes, elle est touchée et se met à chanter comme en écho à la chanson des ouvriers. S’il est vrai qu’un discours social et rationnel l’effraie et ne lui convient pas, en revanche, un discours émotionnel, sous la forme du chant révolutionnaire, la fait évoluer et lui fait adopter une attitude moins soumise. Cette évolution est d’autant plus nette que le début du même chapitre évoque l’attitude de la mère vis à vis de la religion. Pieuse, elle a renoncé même à prier (une simple forme de parole intérieure et émotionnelle) en raison des idées socialistes du père. Cependant, chaque soir elle continue à faire dire à son enfant une petite prière. La scène de la danse déclenchée par le défilé et le chant révolutionnaire apparaît donc comme une évolution importante d’un type de parole intérieure mais émotionnelle vers un autre type, tout aussi sensible mais extériorisé, du moins en la seule présence des enfants. Le rapport à la parole constitue donc le fondement du personnage de la mère qui s’efforce de transformer en unité familiale et en émotion partagée des données

sociales extérieures à la famille. Si les pères sont des “apporteurs de paroles”, les mères en sont les “transformatrices”.

Parfois la mère est déroutée dans son rôle de maintien du cercle familial car la réalité extérieure devient trop puissante et rien ne peut lui résister :

« “ Qu’est-ce que tu cherches ?

- Je ne sais pas, dit ma mère, je ne sais pas ce que je cherche... ”

Elle restait au milieu de la cuisine, à se le demander...

On cria dans la cour :

“ François ! ” » *La Maison du peuple*, 157.

Le roman maintient l’équilibre entre les paroles de père et de mère presque de bout en bout. Cependant les dernières pages qui évoquent la mobilisation et le départ du père manifestent bien la rupture de cet équilibre, et l’amorce d’une nouvelle atmosphère familiale que le roman ne décrit pas. Dans cette scène, comme dans de nombreuses autres scènes du roman, les paroles se doublent de mouvement : la parole du père, porteuse de découverte extérieure se met littéralement en marche, tandis que celle de sa mère tourne en rond, et reste “ au milieu de la cuisine ”.

Dans *La Maison du peuple* alors que le thème social est marqué par la figure du père, c’est la mère qui permet de décrire la vie quotidienne dans sa dimension familiale. Elle s’efforce d’assurer la survie de sa famille malgré les difficultés infligées par la misère. Sa vie est un combat pour tenir son foyer avec très peu d’argent. Lorsque son mari n’a plus de travail, étouffant sa fierté, elle va frapper aux portes afin de trouver des chaussures à réparer. Mais la vie familiale ne se limite pas à cette réaction de survie. La mère incarne, pour le narrateur, la dimension affective de la vie. Elle vit toute situation avec émotion. Les enfants se sentent aimés, en particulier le narrateur, seul garçon et petit dernier de la famille.

Bien que son éducation l’ait rendue docile et craintive, elle offre à son mari une écoute et, parfois, un conseil pour ses luttes politiques. Elle puise dans une foi simple et personnelle une force et un recul par rapport à cette vie difficile. Prisonnière, en fait, d’une vision sociale aliénée, elle développe cependant, en secret, une sourde révolte qu’elle fait partager à ses enfants. Par ses récits, elle leur apporte aussi, la mémoire familiale : la vie des parents éloignés et disparus. Enfin elle se montre dans ses rapports avec sa mère, la grand-mère du narrateur, la plus humaine possible. Sa propre maladie, la mort de la grand-mère sont des épreuves qui achèvent le portrait de ce personnage qui incarne la dimension familiale et affective de cette chronique.

La mère, par son rapport à la parole, oriente la narration vers des moments d'échanges familiaux parfaits, où les membres de la famille se comprennent dans une connivence totale et fusionnelle. La mère est celle qui insuffle à la famille sa propre vie. Un contre-exemple est donné par la mère du soldat Goldstein. Cette famille juive s'est dispersée pour échapper à la Gestapo. Mais la mère sans son cercle minimal, c'est à dire son mari et son fils, ne joue plus de rôle de mère. Le narrateur la voit en rêve :

« Elle parut épouvantée en m'entendant prononcer son nom. Toujours debout elle cherchait une fuite impossible. Les choses se passaient dans la pénombre, à peine étions nous éclairés par un vague reflet de bougie venant je ne sais d'où, et les pas d'Otto Ehrich se rapprochaient...

“ Je ne veux pas...” murmura-t-elle en tremblant. » *Le Jeu de patience*, 33.

Cette mère privée de ses proches n'est plus capable d'agir. Une mère dont le fils est tué n'a plus qu'à se laisser mourir de douleur :

« Mais qui témoignerait [...] pour la mère de l'enfant malade, et pour la mère de l'enfant perdu, pour celle qui avait mis le sien au monde sur la paille volante du refuge au vent d'hiver, soufflant à travers les murs. Pour la vieille femme crevée de douleur en apprenant que qu'un deuxième de ses fils venait de tomber, au front en hurlant derrière ses grosses mains d'ouvrière un soir, au milieu de la baraque à peine éclairée ? les autres femmes, autour d'elle se lamentaient comme le chœur antique... » *Le Jeu de patience*, 103.

Certaines mères perdent de vue leur rôle fondamental de création et de maintien de cohésion familiale. Cependant, si un discours extérieur, lié à l'aisance sociale, à l'aisance matérielle, ce que Louis Guilloux nomme “ bourgeoisie ”, envahit le personnage de mère, le rôle de la mère sera perdu de vue, parasité par d'autres centres d'intérêt, comme celui du paraître social. C'est le cas, dans *Hyménée*, de Madame Garel, la mère de Berthe. Celle-ci vient lui expliquer qu'elle souhaite se marier, donc fonder une famille :

« Institutrice, petite bourgeoise, son grand travers était la satisfaction. Le sentiment qu'elle avait su, à force de patience, d'économie et de travail, de se faire une situation “ enviable ” et fort supérieure à celle qu'elle avait pu espérer, lui donnait beaucoup de vanité. [...]

- Qu'est ce que c'est que cette plaisanterie, Berthe ?

Ce n'était pas la première fois que les deux femmes s'affrontaient, et Berthe connaissait bien cette voix sèche, agressive. C'était la voix de l'institutrice, de la femme autoritaire, raisonnable, de la mère qui défend sa dignité, même au risque de paraître insensible. » *Hyménée*, 97.

Le rôle des mères, en effet, dans ces romans familiaux est de maintenir la cohésion familiale en maintenant la vie : la santé, la nourriture, la liberté, le travail.

Partout les mères courent pour assurer ces bases. Et si l'une de ces conditions vient à manquer, elles pratiquent une démarche et une parole efficaces pour maintenir l'équilibre fragile à l'intérieur de la famille. Tout comme pour les pères, d'autres femmes peuvent se substituer à la mère, en cas de décès ou d'absence de la véritable mère. C'est le cas dans *Dossier confidentiel* où la tante joue le personnage effacé de mère du narrateur, qui s'en sert de support affectif :

« La tante dormait encore. La tête penchée sur la poitrine, elle respirait à grand bruit. Ses mains avaient laissé échapper la couverture qui traînait par terre. Je la relevai et j'en enveloppai les genoux de la tante, avec précaution. Pauvre vieille femme ! Elle était si naïve, ainsi endormie ! [...] Et m'approchant, je voulus l'embrasser dans son sommeil. Il me semblait que par ce baiser je me rachèterais de bien des fautes, et qu'à son tour, comme elle en aurait connaissance, elle me pardonnerait. »
Dossier confidentiel, 152-153.

Les mères permettent la projection de l'affection dans la famille et favorisent son expression. Elles sont des créatrices de rêves, de chansons, d'émotions et de paroles conniventes. Elles vivent avec leur enfant dans un état d'échange fusionnel au point qu'elles les connaissent pleinement. Dans *Hyménée* la mère est inquiète car son fils, pourtant adulte, n'est pas rentré du bal. Elle l'entend arriver de loin rien qu'à son pas :

« Elle écouta décroître les pas, puis il lui sembla qu'au lieu de s'affaiblir, leur bruit s'amplifiait. “ Il revient. Il s'est trompé. Il vient ici. ” Elle se pencha hardiment : c'étaient les pas de Maurice, non plus silencieux comme tout à l'heure, mais au contraire, joyeux, clairs et claquant dans la nuit. Leur bruit s'était mêlé au bruit des autres. Elle les reconnaissait. Enfin ! Heureuse, transie, elle ferma vite la première, éteignit la lumière, et se recoucha. Madame Lacroix avait beau considérer son fils comme un enfant, elle savait que le temps était passé de lui laisser voir ses craintes, et de lui faire des remontrances. » *Hyménée*, 37.

Les mères sont toujours dans un état de compréhension totale envers leurs enfants. Toutes leurs pensées et leurs paroles contribuent à tisser ces liens et les ramènent à cette relation première qui constitue pour elles le fonctionnement même de la famille. Après le départ de l'enfant, c'est une sorte de deuil qui commence :

« Maurice eût voulu que son père parlât d'autre chose. Comme c'était triste cette joie des vieux, ce petit coup d'apéritif, tout ce bonheur, parce qu'il allait passer quelques jours avec eux ! Depuis qu'il était marié, il avait souvent pensé à eux, mais il n'avait jamais compris combien ils étaient malheureux, dans leur solitude. » *Hyménée*, 198.

Toutes sortes de menaces pèsent sur ces familles conniventes : mais le temps semble la principale. Quand une famille s'éteint, tout simplement parce que le temps a passé, c'est alors une période de nostalgie qui commence. Maurice, à peine marié et embarqué dans un mariage un peu contraint avec Berthe, regrette déjà l'atmosphère familiale de son enfance :

« Tout cela lui fit détester Berthe davantage. Elle était la cause de tout. Les parents, eux aussi, devaient la haïr. Ils se donnaient garde de le montrer, mais est-ce que leur bonheur de ce moment ne parlait pas clairement pour eux ? Quelque chose bouillait sur le fourneau. Comme il faisait bon ! “ Tout de même, la vie pourrait être facile...” » *Hyménée*, 200.

Une femme sans enfant ne peut jouer correctement le rôle de substitut de mère, à moins qu'elle soit une jeune fille, et qu'en elle se destine la culture familiale de sa propre mère. *Le Jeu de patience* présente le portrait d'une femme brutale avec les enfants :

« L'abbé frémit. Mais, voyant les joues de Marie :
“ Bonté divine ! s'écria-t-il, aurais-tu été giflée ?
- très bien giflée, monsieur l'abbé, dit Clémence ! ” Mais Clémence n'avait de leçons à recevoir de personne.
“ Je sais ce que je fais !
- Brisons là, mademoiselle ! » *Le Jeu de patience*, 52.

De même, on ne devient pas une mère par l'adoption et l'achat d'un enfant. Tous les soins apportés à l'enfant et même toute l'affection qu'on lui porte ne seront pas ressentis par l'enfant à cause de la faute initiale.

« Elle avait gardé Véfa près d'elle, jalouse des nurses et des gouvernantes, l'emmenant partout avec elle. [...] Dans les débuts, tout était facile, comme l'avait été l'enlèvement même, ou, pour mieux dire, “ l'achat ”. A quoi bon jouer sur les mots ! Lady Glarner avait acheté Véfa. » *Les Batailles perdues*, 234.

Généralement les grands-mères s'efforcent de laisser le plus d'autonomie possible à leurs filles qui sont au centre d'une famille. Mais celles-ci s'efforcent de les retenir près d'elles et de les protéger. Parfois, on rencontre néanmoins des mères abandonnées de leurs enfants devenus grands :

« Et, un dimanche de ce même printemps, il avait été le témoin d'une scène bizarre entre Marion Laurent et sa mère. Marion, en effet, ferma brusquement son livre, se leva et partit. Elle disparut au détour d'une allée. La pauvre vieille mère, d'abord stupéfaite, ne bougea pas, mais au bout de quelques instants, elle se leva, et voulut faire quelques pas. Prise de vertige, elle s'arrêta, pareille à une aveugle qui tâtonne et M. Laroche se précipita à son secours. »
Le Jeu de patience, 452.

Le bon sens veut que l'on respecte sa mère. La cousine Zabelle, aussi originale soit-elle, exprime ce point de vue en évoquant la mère de son amant, le Moco qui a été envoyé au front :

« La seule permission qu'il avait eue, il l'avait passée près de la sa mère, à Toulon. Qui eût pensé que le Moco avait une mère ? Dans le malheur de la guerre, c'est vers elle qu'il était retourné. L'idée qu'enfin il avait revu sa mère, faisait, quand elle y pensait, pleurer Zabelle. [...] Elle semblait oublier qu'elle avait aussi une vieille mère à Nantes qu'elle laissait tomber de même façon. » *Le Jeu de patience*, 488.

Malgré quelques cas d'abandon, les mères incarnent les fondements de l'histoire familiale. Elles méritent le respect car elles portent la parole fondatrice de la famille. C'est pourquoi elles racontent aux enfants le passé familial, en inscrivant ainsi la famille dans une histoire et un temps plus larges. Dans *La Maison du peuple* la mère explique à ses enfants ce que fit sa mère et ce que sont devenus ses frères ; elle leur fait comprendre de quelle misère ils sont issus :

« Comme mes sœurs, plus âgées que moi, étaient à l'école, je restais seul avec ma mère une grande partie de la journée. En faisant son ouvrage, elle me racontait l'histoire du cousin de Paris, ou le naufrage de mon oncle Charles à Madagascar. Elle m'emmenait dans les champs l'après-midi, quand elle le pouvait, et me faisait asseoir dans l'herbe. » *La Maison du peuple*, 41.

Dans *Le Pain des rêves* c'est un album photo qui permet d'aborder ce récit :

« Ce vieil album nous inspirait à tous environ les mêmes sentiments de respect que le missel de notre défunte grand-mère, lui aussi gardé dans le tiroir du buffet. [...]

La promesse nous était donnée qu'un jour ou l'autre, nos saints descendraient de leurs trônes et qu'on les verrait chez nous. Ils apparaîtraient, nous n'en doutions pas, comme des rois magnifiques. [...]

Ma mère avait beau nous dire leur âge, nous conter de longs détails sur leur vie, rien de tout cela n'aboutissait qu'à nous faire croire qu'ils se connaissaient tous les uns les autres, qu'ils formaient, en dehors de nous, dans le monde, une autre famille aussi rassemblée que la nôtre. » *Le Pain des rêves*, 55-56-57.

Paroles de mères, paroles de mythe

La parole de la mère, en reliant la famille à une histoire, même précaire ou imaginée, contribue à créer le mythe de l'unité familiale en la rattachant à une origine et en la plaçant dans une perspective légendaire. Les mères apportent donc une parole de mémoire qui fournit à la situation présente, souvent décevante, un arrière plan de légende. Cette situation actuelle, souvent engluée dans des problèmes concrets de survie

et aussi dominée par les hommes dont la pensée est plus matérialiste. Les mères enrichissent également la réalité, par un sentiment religieux, certes ténu, mais sincère.

« Depuis son mariage, ma mère ne faisait plus à l'église que des visites brèves, qui duraient le temps d'une prière devant l'autel. Elle se souffrait de ne pouvoir rendre à Dieu les devoirs ordinaires d'une chrétienne, mais elle ne se plaignait pas. Elle avait renoncé à elle-même.

Quand j'étais enfant, elle m'enseignait à prier avant de me mettre au lit. Je récitais le Notre Père et l'Ave Maria. » *La Maison du peuple*, 48.

La mère apporte toujours à la famille la vie des sentiments, la vie intérieure, qu'elle prenne la forme d'un sentiment religieux ou de rêveries ou encore d'émotions. D'une manière générale, les mères ressentent davantage qu'elles ne pensent ni ne parlent. Elles font comprendre plus qu'elles ne disent, et s'efforcent de faire partager à toute la famille leur propre sensibilité afin de créer un climat d'entente et des moments d'échanges familiaux. Dans *La Maison du peuple*, pendant la manifestation des ouvriers et des artisans, la mère entraîne ses enfants dans une ronde effrénée qui vise à faire partager à ses enfants sa propre émotion d'enthousiasme :

« Allons ! vous ne dansez pas assez vite. Allons ! Tra-lalala...la... Et dansez donc ! »

Elle chanta elle-même en tournant. [...]

sont ils mieux les gens qui sont riches,

Sont ils mieux que moi qui n'ai rien... [...]

Elle s'arrêta, à bout de souffle. Nous n'en pouvions plus. Elle regardait, des larmes plein les yeux... » *La Maison du peuple*, 52.

Fidélité au passé et sentiment religieux ne font qu'un dans l'esprit des mères. Respecter les traditions et participer aux fêtes religieuses constituent une manière de s'insérer dans le temps et de se construire un arrière plan dégagé des simples nécessités matérielles auxquelles son rôle de mère la contraint de répondre le plus souvent :

« A mon avis, le souci qu'elle avait de s'habiller ce soir-là, et de son mieux, c'était une manière de porter hommage tant à son Dieu qu'elle n'avait jamais renoncé, qu'à sa jeunesse où elle l'avait tant servi. Les prières qu'elle récitait dans son cœur en étaient un autre plus véridique. Elle ne nous disait plus, mais nous le savions assez, que dans sa vingtième année elle avait porté sur son corsage de couturière le ruban bleu des Enfants de Marie. »

Le Pain des rêves, 147.

Le présent semble s'évanouir dans cette double dimension d'ouverture vers le sentiment religieux et le passé. Une mère fait partager à l'ensemble de la famille une connivence fondée sur les émotions et les sentiments, elle entraîne chacun dans ce cercle familial,

plus par un usage affectif du langage que par de longs discours qui restent réservés aux pères.

Les mères inscrivent donc la famille dans un passé mythique heureux, même s'il a été vécu dans la pauvreté. En donnant au passé une valeur positive, les mères réorientent le présent : elles l'inscrivent dans un temps mythique fondé sur la commémoration de ce passé. Les paroles des mères apportent des souvenirs, les inscrivent dans une histoire familiale aux facettes souvent plus riantes que les aspects présents. La mère du *Pain des rêves* réapparaît dans *Le Sang noir*, notamment dans la longue lettre que son fils Pélo écrit à son frère Blaise :

« Je sais ce que nous te devons tous, à toi, au pauvre vieux grand-père, et à maman, pour qui ton premier a été un crève-cœur. Elle nous en parle souvent. Elle n'a rien oublié ; oh non de la misère passée, elle semble au contraire l'avoir bien apprise par cœur, et quand elle nous parle de la rue du Tonneau, de l'écurie où nous vivions, et d'où tu es parti, du grand-père, de sa cassette, de sa pipe, de ses quintes, de ses colères si douloureuses, c'est toujours avec tant de chaleur, une telle abondance de souvenirs et de détails, qu'il nous semble encore, comme à elle y être. Et si tu voyais alors les yeux de Pélo [...]. Jamais il n'est plus muet, que si maman parle du passé, mais jamais il n'est plus attentif. » *Le Jeu de patience*, 477.

C'est vraiment une des fonctions principales de la parole des mères que d'apporter la mémoire familiale afin de créer des liens entre le présent et le passé. Dans *Les Batailles perdues* le Recteur se souvient de sa mère :

« En lisant cette lettre, Monsieur le Recteur, y alla tout bonnement de sa larme. Que de souvenirs ne réveillait-elle pas en lui ! Lointains il est vrai, tenant à des liens bien anciens mais qui tous se raccordaient au souvenir de sa chère maman qui aurait si bien qu'il lui expliquer les filiations et les parentages. » *Les Batailles perdues*, 416.

La Comtesse de Lancieux incarne la “mère sociale idéale” : Elle s'occupe de nombreux enfants de la ville en organisant une colonie et s'efforce par sa générosité de venir en aide aux plus démunis ou aux plus défavorisés par le sort. Lors de promenades aux ruines d'une abbaye, elle brosse un tableau de son histoire aux enfants de la colonie :

« Tout en allant de-ci de-là à travers les pierres écroulées [...] Elle nous parlait des moines de Cîteaux, de Saint Bernard, et , dans ces cas-là, la voix de la comtesse de Lancieux n'était plus tout à fait la même, bien qu'elle chuintât toujours autant. [...]Le récit de la comtesse nous rendait les choses présentes. [...] Il nous semblait qu'il ne se passait plus rien dans le monde. » *Le Jeu de patience*, 246.

Faire vivre le passé comme mythe fondateur est toujours le projet des paroles de mère. Les filiations, les parentés sont très importantes, car elles inscrivent les enfants qui sont les véritables destinataires de ces récits, dans une continuité et dans une histoire. La mère tisse des liens entre les générations et sa parole s'efforce de renforcer ce sentiment de continuité. Chaque génération doit reconnaître la précédente et la respecter même si sa sensibilité sociale est différente. Les mères veillent également à ce que les petits enfants aient des liens privilégiés et respectueux avec les grands-parents car il en va de la continuité de la famille. Dans *La Maison du peuple*, la mort de la grand-mère est l'occasion pour le narrateur d'un souvenir qui se charge de remords car il a rompu pour un temps le pacte familial fondé sur le respect de la continuité des générations :

« Elle marchait vite.
Brusquement elle se retourna :
“ Allons me cria-t-elle.
Je courus pour la rejoindre. Elle me prit la main et me dit :
Mon pauvre petit... Tu as honte de ta grand-mère ?
Je la suivis en silence et j'avais envie de pleurer...
La même envie me venait à la voir étendue sur son lit. Je me disais : “ je l'ai méprisée. J'ai eu honte de ma grand-mère. ” J'étais malade de remords. “ Elle croit que j'ai honte... Elle le croit. ” Et je ne pouvais rien lui dire. »
La Maison du peuple, 146.

En revenant aux origines ou à un passé mythique, la mère inscrit la famille dans une idée de transmission, d'apprentissage, de liens entre les générations. Ce goût d'un passé plus beau que le présent s'exprime aussi dans les paroles que les mères prononcent au sujet des logements et que les enfants-narrateurs rapportent scrupuleusement :

« Car il se trouvait fort bien que notre maison eût de nobles origines, comme tant d'autres dans notre quartier. Une partie en avait été retapée, on ne savait plus quand, et semblait comme neuve, en comparaison du reste. »
Le Pain des rêves, 12.

Les maisons des plus pauvres ont des attraits : escaliers, tour, lierre grimant. De sorte que le passé de ces logements à l'image de celui des familles est peut être plus riche qu'il n'y paraît. Par le discours des mères, le passé vient toujours enrichir le présent même le plus misérable.

Les mères tentent de prouver que l'isolement dans la pauvreté n'est pas total ni définitif. En effet, toute famille possède quelques attaches dans le monde qui élargissent l'espace vital de la famille :

« Pour toute ces raisons, et parce qu'à nos yeux d'enfants le merveille s'en trouvait encore multipliée, ne songions-nous jamais sans croire qu'il s'agissait peut-être d'un conte, à des personnes de notre famille qui vivaient à Paris ou dans des pays aussi fabuleux que le Canada, le Dahomey ou même les Indes. Et pourtant ils existaient en chair et en os, tout pareils à d'autres que nous voyions ici aller et venir à leurs affaires, sur les deux pieds. Mais eux, ils étaient de notre sang. » *Le Pain des rêves*, 54.

Inversement pour celui qui a dû s'exiler, venir mourir au pays est une nécessité, du moins il faut retrouver un lien avec son pays d'origine. C'est la compagne, la femme qui doit assurer ce retour, condition d'une bonne transmission. Dans *Le Jeu de patience*, Pablo est la figure emblématique de l'exilé. Il va mourir de maladie mais il a tenu, au dernier moment à assurer ce lien avec sa famille ; c'est donc sa compagne qui sera chargé de concrétiser ce vœu :

« Deux jours avant la fin, il avait remis à Marie Chevalier une adresse, où elle devait écrire plus tard, quand l'Espagne serait libérée.[...] “ Sûrement que j'écrirai, dit-elle, et plus tard j'irai là-bas... c'est l'adresse de sa sœur qu'il m'a laissée. Et tenir les promesses qu'on fait aux mourants, c'est un devoir. ” » *Le Jeu de patience*, 25.

Si chaque personnage se sent ancré dans une histoire, c'est que la parole des femmes en général, mais surtout des mères, joue son rôle : inscrire la famille et chacun de ses membres dans une durée, dans un mythe ou une légende qui lui donneront une ampleur et une richesse que la pauvreté du présent ne montre pas.

Conclusion sur la parole familiale

La création de moments d'échanges familiaux constitue bien, tout comme la création de moments d'accord, des passages narratifs cruciaux, qui orientent le texte et lui subordonnent la construction narrative de nombreux romans. Présents de manière moins homogène dans l'ensemble de l'œuvre que les moments d'accord, ils mettent en jeu un grand nombre de paramètres d'écriture. Des données sociales paraissent nécessaires : les personnages vivent à l'écart, ce qui implique quasiment la pauvreté de ces familles. De cette distance sociale naît une culture qui favorise une parole de repli, plus concrète et immédiate. Les rôles des différentes générations et leur équilibre, impliquent des types de paroles au sein de ces familles, toujours menacées de dissolution dans la société et toujours recomposées par le discours des mères. Car les familles pauvres ne vivent que par leur parole et leur silence. Les mères tissent la texture du cercle familial, protecteur et coloré par leur culture et leur connivence.

Cependant ce processus connaît des limites temporelles car les familles sont engagées dans des évolutions qui les conduisent le plus souvent à leur propre destruction.

L'œuvre de Louis Guilloux offre de nombreuses scènes où s'impose le silence des moments d'échanges familiaux. Ces derniers représentent une dimension importante de la quête créatrice de l'auteur. Cependant ces passages qui décrivent ces moments de bonheur partagé, dans le silence familial, semblent pouvoir n'être obtenus, le plus souvent, que par une mise en scène et une écriture de la parole de la mère. Au sein de la famille, c'est elle qui crée la connivence et qui réoriente la parole extérieure et sociale, elle-même apportée par le père. Ainsi, cette parole contribue-t-elle à projeter l'ensemble de l'œuvre dans une temporalité qui échappe au temps des événements historiques au profit d'un temps davantage vécu sur le mode émotionnel et qui entre en résonance avec les légendes, les traditions et les mythes, en un mot de l'imaginaire. A partir du milieu de l'œuvre, ce processus créatif s'épuise, si bien que l'écriture de la parole familiale s'estompe. Aussi n'est-il pas étonnant que la parole sociale envahisse les romans : paroles idéologiques, parole stéréotypées, paroles mensongères que les volumineux romans de milieu de l'œuvre manifestent et dénoncent.

La parole des pauvres

La langue populaire

Traditionnellement le dialogue dans un roman apparaît le plus souvent comme une sorte de « pièce rapportée » dans la trame narrative essentiellement faite de récit et de description. Son insertion dans la fluidité du texte a constamment été de la part des romanciers l'objet de questionnements. Cette problématique s'est accrue avec le souhait de romanciers comme Zola, puis comme Vallès, de substituer à la convention d'un français parlé « littéraire », c'est-à-dire académique et très éloigné du français parlé réel, un français parlé « populaire » ou du moins plus familier, censé s'approcher davantage de la parole « réelle » des personnages. L'œuvre de Louis Guilloux suit tout au long de son développement, depuis 1927 jusque dans les années 1970, les vicissitudes du sort du dialogue dans le roman au XX^e siècle. Cependant, l'écriture de cet admirateur de Vallès apporte sur cette question du dialogue des réponses originales, parfois proches d'écrivains contemporains tels que Giono²⁸³, ou plus tard Camus²⁸⁴, mais aussi parfois proches des recherches du Nouveau Roman, représentée notamment par Sarraute, Robbe-Grillet ou Butor.

Nombre de romanciers des années 30 se sont efforcés d'introduire dans leurs œuvres, un français parlé plus « réaliste » que celui qui régnait en maître dans les romans académiques de cette époque. Certes, des romans comme *L'Assommoir* ou *Thérèse Raquin*, ainsi que *L'insurgé* avaient ouvert la voie à cette introduction du français populaire dans le dialogue de roman. Néanmoins, Henri Godard²⁸⁵ note qu'un apport inattendu de la Grande Guerre, dans le domaine de la création romanesque, a été l'apparition d'un style « populaire » au sein même du français parlé que l'on peut découvrir dans les romans. A juste titre, Céline a focalisé toute les analyses sur ce point. En effet, il a porté au plus haut point la soumission de l'œuvre romanesque à un style « parlé populaire », selon l'expression de Henri Godard. Sans être aussi radicale, l'écriture de Louis Guilloux a subi la tentation d'un français populaire, et même régional.

²⁸³ On le verra peu après, il y a eu chez Louis Guilloux la tentation d'un « régionalisme » dont le meilleur exemple constitue l'écriture d'*Angéline*.

²⁸⁴ On pense bien sûr à *La Chute* de Camus, qu'il convient de rapprocher de *La Confrontation*.

²⁸⁵ Godard Henri, *Poétique de Céline*.

La langue populaire dans un roman, pas plus que la langue parlée soutenue, courante ou familière, n'est réaliste. Certes, elle contribue à « l'effet de réalisme » mais elle repose néanmoins sur un « artefact littéraire »²⁸⁶ qui en fait une fiction au même titre que la création d'un personnage, d'une description d'un lieu, ou bien encore d'un enchaînement d'actions. Cette écriture donne l'illusion simultanée de la parole et de la pensée intérieure, tout en conservant néanmoins sa propre énergie fondamentale. Dans cette œuvre, le mode de fonctionnement primaire de l'écriture de la parole est le déploiement rythmique et sonore qui prolifère, au point qu'il subordonne l'ensemble de la création romanesque à sa propre expansion. Ainsi, tout texte orienté par des schèmes du pôle « parler » a pour impulsion créatrice la quête de ce style qui intègre le rythme de l'oral dans l'écrit.

Les marqueurs de la langue populaire portent sur des éléments de lexique, de syntaxe, de morphologie, de prononciation. Selon Catherine Vigneau-Rouayenc on trouve nombre de ces marques chez Louis Guilloux, en particulier dans les romans publiés avant la seconde guerre mondiale ainsi que dans *Le Pain des rêves*. Poursuivant les analyses de Catherine Vigneau-Rouayenc, Mojgan Zareh-Motekhassess a particulièrement étudié le langage populaire des femmes²⁸⁷.

C'est bien évidemment dans les dialogues que l'on trouve le plus de français populaire. Mais à y regarder de près, on ne découvre ce français populaire de façon massive que dans deux romans *Angéline* et *Compagnons*, encore que celui-ci ne soit qu'une grande nouvelle. Dans *La Maison du peuple*, dont le titre à lui seul aurait justifié un emploi massif de ce style, ces marqueurs sont rares. Quant au *Sang noir*, s'il est vrai que trois personnages²⁸⁸ parlent ce français populaire, on ne peut pas soutenir que cet emploi caractérise le roman. Nous ne pouvons donc que constater la situation paradoxale de cette œuvre tournée vers l'évocation de « la vie du peuple » mais qui emploie le langage populaire avec parcimonie.

²⁸⁶ Catherine Vigneau-Rouayenc *Le langage populaire, figure de l'échec chez Louis Guilloux*.

²⁸⁷ Mojgan Zareh-Motekhassess, *Mauvaise fleur de rhétorique...*

²⁸⁸ Notamment celui de Maïa, Basquin, Amédée, et occasionnellement quelques personnages apparus en silhouettes.

Le français populaire dans les premiers romans

Cette écriture de la parole se constitue essentiellement d'une fiction de langue parlée que nous nommerons « style oralisé ». Dans le style oralisé²⁸⁹, il ne s'agit pas de transcrire la parole de manière «réaliste», c'est à dire telle que le lecteur imagine qu'elle ait ou aurait pu être prononcée. Il ne s'agit pas non plus de rapporter une pensée intérieure supposée, transposée en un « monologue intérieur ». Le style oralisé capte dans l'oralité sa pulsation rythmique et la détourne en la réinsufflant dans une trame narrative. Le roman *Angéline* est en quelque sorte le prototype et le laboratoire de cette recherche. Les occasions narratives de ce style sont variées : il peut aussi bien rapporter la parole des personnages (principaux, secondaires ou anonymes) que la voix du narrateur. Ces paroles, qu'elles aient été prononcées ou qu'elles n'aient existé qu'à l'état de pensées ou de souvenirs « à l'intérieur » du personnage, sont rapportées à l'aide de techniques diverses qui permettent de donner l'illusion de la parole dans le texte écrit. Ce style oralisé s'impose peu à peu et se retrouve jusque dans les descriptions, ou bien encore dans le récit et la narration des événements, qui constituent traditionnellement l'ossature causale du roman échappant le plus souvent à l'emprise de la parole et de la subjectivité qu'elle représente. Bien que l'on oppose souvent les formes du récit au discours des personnages, le style oralisé subordonne entièrement la conduite du récit à l'expression de leurs paroles ou pensées. Tout devient parole : les paroles prononcées par les personnages dans leur interaction avec les autres apparaissent sous forme de dialogue, la « voix du narrateur » qui se fait entendre dans les récits, jamais éloignée de la parole des personnages, et enfin la parole des personnages en tant que pensée ou « parole intérieure ». L'écriture intègre la polyphonie des discours, de toutes natures, qui apparaissent sous la forme de citations, de collages ou même de parodies. D'une manière plus générale elle se prête à tous les jeux liés à l'intertextualité.

Si, par commodité, l'analyse littéraire isole fréquemment chaque composante du texte, elle ne parvient pas, par cette méthode, à montrer comment son mouvement spécifique, fondé sur le rythme, conditionne tous les autres éléments constitutifs du roman. Or l'expression du mouvement et du dynamisme s'impose à l'écriture de la parole des personnages et de la voix du narrateur dans leurs rapports avec les autres et le monde extérieur. Cette primauté du rythme rend donc inadaptée une étude traditionnelle

²⁸⁹ Voir à ce propos l'excellent livre de Jérôme Meizoz *L'âge du roman parlant (1919 – 1939)*, Droz, 2001

de la création romanesque qui envisage séparément l'organisation narrative, la création des personnages et, plus encore, le style de l'auteur.

Il semble en fait que le français populaire dans *La Maison du peuple* soit essentiellement subordonné à des effets d'opposition entre les personnages. En effet seule la mère emploie de manière régulière des expressions populaires : par sa façon de parler, elle se distingue du père qui, bien qu'ouvrier artisan et issu du peuple, est tourné vers la vie sociale par son militantisme. Aspirant à construire un monde nouveau, sur de nouvelles bases politiques, il lit la presse, s'instruit et adopte progressivement un français standard. En revanche, la mère, plus en retrait et traditionaliste, reste attachée à son langage d'origine. On retrouve ce clivage entre les différents français parlés tout au long du roman. Dès le premier chapitre, la parole du père s'oppose à celle du grand-père. Plus tard le talent oratoire du Docteur Rébal, réformiste, s'oppose à la parole du militant syndical. Ainsi, dans ce premier roman, le choix d'un français populaire obéit-il surtout à une modalité de la caractérisation des personnages et de leur positionnement par rapport aux autres. Cette technique amplifie les oppositions qui se font jour dans les dialogues, si nombreux dans ce roman, mais aussi extrêmement schématiques, comme nous l'avons vu précédemment.

En proportion de la brièveté du récit, l'emploi du français populaire est davantage marqué dans *Compagnons*. On découvre beaucoup de régionalismes dont Catherine Vigneau-Rouayenc souligne qu'ils proviennent du Gallo, parlé alors dans la région de Saint Briec : « pas guère », « où que t'as mal, bonhomme ? », « il est failli, mais dur au mal », « j'ai doutance qu'il se voit ». Placés dans la bouche de ces artisans ouvriers peu instruits et issus des milieux populaires, ces expressions contribuent bien évidemment à les enraciner dans leur milieu. Outre cet effet de réalisme, elles sont pittoresques. Quelques expressions liées au traumatisme de la guerre des tranchées, qui relèvent davantage du langage familial, voire vulgaire, apportent une dimension supplémentaire à ce français populaire : « il aura su se démerder, nous on est des cons », « tout ça à cause de cette bande de vaches ». Catherine Vigneau-Rouayenc voit dans ce français populaire l'expression d'une transgression du code qui correspond à l'oppression que dénoncent ces premiers romans. Les personnages pauvres sont rejetés socialement et expriment leur refus social par l'affirmation de leur propre langage de classe. Ce français populaire serait en quelque sorte l'ultime refuge de la parole avant de se taire. On pourrait donc interpréter l'utilisation du français populaire dans les

dialogues des premiers romans comme l'expression d'un échec des personnages, d'une recherche de refuge, de séparation, voire de transgression. Ce français populaire obéirait donc pleinement à une orientation de cette parole du retrait qui inévitablement conduit au silence, en s'opposant à la parole. Cependant cette explication n'est pas pleinement satisfaisante, car elle ne rend pas compte de la présence massive et constante d'une parole de refus dans l'ensemble de l'œuvre, où elle ne prend pas, le plus souvent, cette forme de langue populaire.

La question se pose de savoir pourquoi un roman complet, *Angéline*, est rédigé totalement en un français populaire qui ne se confronte, à aucun autre usage de la langue ? Ensuite, pourquoi l'écriture relègue-t-elle cette pratique du français populaire au second rang dans tous les romans qui lui sont postérieurs ? Et ces questions conduisent naturellement à se demander pourquoi le français populaire n'a pas été, dans cette œuvre largement vouée à l'évocation du « peuple », un moyen dominant et constant de cette écriture.

***Angéline* ou la découverte du rythme**

Dès sa publication, ce roman a étonné, et il étonne encore, tout lecteur qui s'efforce de suivre dans sa continuité l'ensemble de l'œuvre de Louis Guilloux. A demi mots, l'auteur lui-même semble l'avoir rejeté et il est vrai qu'il apparaît comme une tentative isolée pour soumettre le récit à une langue populaire. Dans ce roman, les dialogues sont assez fréquents, tous en français populaire, bien que courts et limités le plus souvent à deux ou trois répliques. C'est en fait l'ensemble du récit qui est écrit dans cette langue. Le narrateur lui-même adopte les images, le lexique, les tournures qu'il attribue à ses personnages. Dans le premier chapitre du roman, la narration passe du dialogue direct au dialogue intérieur en style indirect puis en style indirect libre, mais le français populaire reste la règle. La transcription des pensées du personnage principal, le Père Esprit, se fait progressivement. Le langage populaire pénètre le récit et les guillemets encadrent jusqu'aux pensées ou paroles intérieures du personnage. En écho à ce qu'indique Catherine Vigneau-Rouayenc²⁹⁰, nous voudrions ajouter une autre possibilité d'interprétation de ces guillemets. Nous pensons en effet que ces guillemets qui prolifèrent doivent être interprétés comme la manifestation graphique d'une

²⁹⁰ Vigneau-Rouayenc Catherine, *Le langage populaire, figure de l'échec chez Louis Guilloux* dans *Louis Guilloux*, colloque de Cerisy.

contamination progressive du récit par le français populaire, et non comme une mise à distance de ce style par le narrateur.

Angéline est donc un roman dont l'ensemble de l'écriture repose sur un style oralisé en français populaire régional. Si l'on y retrouve un certain pittoresque, et même du « populisme », désignation qui a tant déplu à Louis Guilloux, on ne peut y retrouver une « figure de l'échec », selon le titre de l'article de Catherine Vigneau-Rouayenc. Certes, la pauvreté et la misère sont omniprésentes dans le récit, et l'oppression sociale et l'échec s'imposent peu à peu : emprisonnement injuste du fils, chômage, misère des soldats, misère radicale après la mort du père, injustice des patrons, etc. Cependant l'impression d'ensemble que ressent le lecteur est sans doute celle d'une forme de bonheur. D'abord en raison de la thématique générale qui souligne sans cesse la bonne entente qui règne entre ces personnages plongés dans la pauvreté. Ce retrait solidaire des pauvres, qui fournit l'occasion de bonheurs simples mais partagés, bonheur que les riches ne connaîtront jamais, est un thème constant dans l'œuvre de Louis Guilloux. Mais aussi, et plus profondément, il semble que le plaisir de lecture que crée ce petit roman, malgré ses maladresses indéniables, provienne du bonheur de l'écriture qui se fait jubilatoire.

En effet, Louis Guilloux s'est essayé de manière systématique à une écriture dérivée du français populaire, qui prend appui sur cette langue régionale haute en couleur, pour découvrir l'ivresse de la prose rythmée. En de nombreux passages, le texte, perdant de vue toute perspective romanesque, se fait poème en prose, uniquement préoccupé à progresser à partir de rebonds sonores et rythmiques d'où surgissent des éléments de signification. Le procédé est tellement appuyé qu'il sature l'écriture et ne permet pratiquement plus à la narration de se développer. C'est pourquoi sans doute ce roman progresse en courts chapitres, qui constituent autant de fragments relativement autonomes. La juxtaposition de textes permet à chacun d'entre eux de conserver ses trouvailles rythmiques et sonores, tandis que la construction d'ensemble du roman repose sur le jeu des ellipses.

Si on l'observe de près la nature du français populaire mis en œuvre dans ce roman, on constate deux nuances de traitement de la langue en fonction du type de texte. Dans les dialogues, l'écriture a souvent privilégié la couleur liée aux expressions et au lexique tandis que dans des passages descriptifs les effets de rythme, qui donnent l'impulsion à cette écriture, ont été obtenus, en style populaire régional, mais non parlé :

« Et Angéline ?
Elle est par là.
Elle rigole avec les fleurs.
Des abeilles vont et viennent. L'air qui sent le miel est tout vibrant de leur bourdonnement plaintif. Partout de beaux arbres tout enflouris de leurs feuilles.
Un champ de trèfle comme une robe rose. Et maintenant le ciel est trop haut. »
Angéline, 122.

La pluie, l'écoulement des eaux est un motif que cette écriture retient constamment tout au long du roman, pour s'abandonner au plaisir du rythme :

« Sur le bas d'une soirée il plut à ravage ; en un clin d'œil, le ruisseau qui traversait la grenouillère dans son milieu enfla comme un torrent et déborda. L'eau dérivant à grands bouillons, balaya les trottoirs.
Le père Esprit ferma bien vite sa croisée.
« Un vrai déluge, dit-il. »
Jamais on n'avait vu le temps déborder de la sorte.
-Dieux Jésus ! s'écria Anne-Marie, quelle harée ! Du vrai temps pourri.
Malgré la fenêtre fermée, on entendait la pluie bouillonner dans la rue, ouïsser en avalanche au long des toits, barboter dans les gouttières. Elle tombait droite et serrée. Traversant la cheminée, quelques gouttes rejaillirent sur les tisons en fésillant comme un fer qu'on trempe dans l'eau. » *Angéline*, 85

Ce passage est fortement marqué par un style populaire : nombre de termes sont des régionalismes. Il intègre quelques paroles directes, marquées elles aussi par le français parlé. Les parties descriptives sont donc “ contaminées ” par ce français populaire. Elles en ont la couleur sémantique. Cependant, ce qui attire davantage l'attention est le goût du rythme. Dominées par la construction en parataxe qui est le propre du français parlé familier et populaire, les phrases semblent motivées par des reprises de sons, en particulier dans ce passage, par le retour du son [é].

Nous reviendrons sur cette irruption du son et du rythme dans l'écriture du récit lorsque nous tenterons de mettre en évidence que cette recherche motive souvent l'écriture de Louis Guilloux, du moins à partir des romans du milieu de l'œuvre. Il suffit pour l'instant d'avoir montré que c'est grâce à l'emploi du français populaire dans le roman *Angéline* que cette écriture commence à trouver sa voie qui va la conduire à tenter de capter de l'oral dans de l'écrit.

C'est là le paradoxe d'*Angéline* qui intègre un français populaire en raison des possibilités rythmiques supérieures à celles du français standard, mais qui, dans les dialogues, se laisse détourner de ce projet au profit du pittoresque. Le roman semble être tombé « par erreur » dans le régionalisme alors que sa source créatrice, son écriture, est sans doute la perception et l'expression d'une pulsion rythmique. Cependant, dernier

paradoxe, l'écriture sait, en d'autres passages non dialogués, se faire un chemin vers le rythme. Le français populaire est donc ce déclencheur indirect d'une écriture rythmée qui conquiert d'abord le récit.

Ainsi, nous pensons que ce roman a été une tentative radicale pour donner à l'écriture même une plus grande liberté et lui permettre ainsi de jouer un rôle essentiel dans la création romanesque en donnant l'impulsion initiale sur laquelle vient ensuite se greffer la construction narrative. Ce roman tire probablement son origine profonde de l'exploration de cette nouvelle manière d'écrire, très spontanée, fondée sur le rythme et qui ne peut provenir que d'un français parlé porté à l'incandescence, c'est-à-dire d'un français populaire régionaliste. Cette expérience est tellement radicale, dans cette œuvre naissante, qu'elle fut sans lendemain immédiat. Mais l'essentiel est là cependant : l'écriture portée par les pulsions profondes de l'auteur peut orienter la création de l'œuvre. La systématisation de ce style fut sans doute ressentie comme une impasse car elle ne fut suivie d'aucune autre tentative analogue dans l'ensemble de l'œuvre. Mais le style oralisé, le plus souvent dégagé d'un contexte régionaliste, devient peu à peu la ligne d'horizon de cette écriture.

La langue populaire, principe de caractérisation d'un personnage

Les pauvres n'ont pas vraiment la parole dans le domaine social, même si *La Maison du peuple* raconte une réussite de la parole collective. C'est pourquoi les pauvres entre eux parlent le plus souvent une langue à part, que l'on désigne généralement par "langue populaire". Sans revenir sur l'aspect linguistique de cette langue populaire que nous avons évoqué plus haut, nous voudrions souligner son apport thématique dans cet univers de la parole. Elle constitue une manière de se replier sur soi, de se séparer du reste de la société tout en affirmant une identité propre. La plupart des romans captent cette parole des familles pauvres, mais seuls trois d'entre eux tentent de transcrire une langue populaire caractérisée d'une façon vraiment suivie et nette : *Compagnons*, *Angéline* et *Le Sang noir*. Dans les autres romans où se trouvent des récits de familles pauvres, tels que dans *Le Pain des rêves* ou *La Maison du peuple*, la langue reste correcte et standard, à peine marquée par quelques expressions imagées d'origines populaires. Dans les trois romans familiaux concernés, la présence d'une

langue populaire²⁹¹ nettement marquée découle de la technique de la narration à la troisième personne. Au contraire, les trois romans qui se présentent comme des autobiographies comportent peu d'éléments de langue populaire. Les personnages s'expriment à peu près comme le narrateur, dans un français courant. Pourquoi ces choix de langue radicalement différents en fonction du type de narration ? Pourquoi une langue standard dans les romans autobiographiques et une recherche de transcription de la langue populaire dans les romans à la troisième personne ?

Il semble que la quête constante de l'œuvre soit de tenter de créer, à côté de personnages caricaturaux, des personnages humainement riches, c'est à dire dotés d'une vie intérieure qui leur donne accès à des moments d'accord et à des moments d'échanges familiaux. Le silence leur est nécessaire parce qu'il contribue à créer l'écart par rapport à la société, ce qui est une condition indispensable pour atteindre ces moments. Dans un roman à la troisième personne, l'emploi personnel de la langue populaire permet de caractériser richement un personnage, sans avoir recours à une vie intérieure. En effet, lorsque l'énonciation en focalisation externe n'offre pas la possibilité de doter les personnages d'une vie intérieure, ou bien encore quand elle la réserve au personnage principal, comme c'est le cas pour Cripure dans *Le Sang noir*, elle peut avoir recours à une caractérisation par une parole personnelle. Maïa en est le meilleur exemple. En effet, dans *Le Sang noir*, c'est Cripure, et dans une moindre mesure Lucien Bourcier, qui accaparent la focalisation interne. Mais, contrairement à Nabucet ou à Babinot, traités en caricatures, et qui sont eux aussi décrits totalement de l'extérieur, Maïa attire la sympathie du lecteur car elle possède une vie propre, liée à son langage, qui lui donne une forme de dimension intérieure. Le recours à la langue populaire permet ainsi une caractérisation intermédiaire entre celle de Cripure et celle

²⁹¹ On lira avec intérêt la communication de Catherine Vigneau-Rouyenc publié dans *Louis Guilloux*, colloque de Cerisy. Elle y souligne notamment que, si Louis Guilloux emprunte beaucoup à la langue Gallo, il ne s'y enferme pas. Il a recours également à toutes les techniques habituelles du roman pour donner un effet de langue populaire à des personnages. Catherine Vigneau-Rouyenc analyse la langue populaire d'un personnage comme le signe d'un échec social. Nous ne la suivons pas tout à fait car, si cette langue est le signe d'un écart, lui même conséquence d'un rejet social, elle est aussi le moyen narratif de doter le personnage d'une richesse personnelle, dont Maïa est la figure emblématique. En revanche, il semble exact de souligner que la langue de Maïa implique son échec de communication avec le personnage de Cripure : mais c'est là le problème de Cripure, si apte à manier les différents langages et si peu capable de communiquer avec ses proches, son ancienne épouse Toinette, avec Amédée, son fils naturel et avec sa compagne.

de Nabucet : elle offre une entrée dans le personnage, en le rendant sympathique et proche pour le lecteur.

La recherche permanente de cette écriture semble donc de créer quelques personnages hors normes, en particulier dans leur rapport à la parole et dont la présence tranche sur celle d'autres personnages caricaturaux, stéréotypés jusque dans leur expression, et dont la parole relève de l'idéologie. De tels personnages servent de repoussoirs, à l'instar de Babinot ou de l'instituteur Coco, et par contraste, mettent en valeur des personnages plus complexes, caractérisés par une vie intérieure ou par une parole personnelle, et qui sont à même de participer à des moments d'accord ou d'échanges vrais.

Le choix d'une écriture qui intègre une langue populaire découle donc de la poétique de création de moments d'échanges ou d'accord. Il ne faut pas y voir un effet « régionaliste » qui tirerait du parler local un registre pittoresque. A l'instar de la ville jamais nommée, les personnages ne pratiquent pas un patois nettement identifiable qui gênerait un lecteur ignorant ce dialecte. Certes, l'écriture a puisé dans le Gallo²⁹² nombre de tournures, mais elle n'utilise cette langue que comme une réserve d'expression afin d'assurer, à certains personnages, une langue personnelle²⁹³. Leur expression reste ouverte et compréhensible par tout lecteur qui pratique le français standard.

Cette langue est moins un outil de communication qu'un moyen de caractérisation de ces personnages orientés vers l'échange avec les autres, du moins avec certains autres, en réalité ceux qui partagent cette langue²⁹⁴. Elle contribue donc à

²⁹² Nicole Le Dima étudie avec une extrême précision la présence du Gallo dans l'œuvre de Louis Guilloux, *Langue régionale et stratégies littéraires, effets de métissage chez Féval, Chateaubriand, Guilloux*.

²⁹³ « Il est donc évident que Louis Guilloux ne désire pas exploiter le registre “ régional ”, mais qu'il utilise le gallo en tant que forme “ populaire ”, dans ce texte où les lieux ne sont pas même indiqués, et où leur identification ne repose que sur quelques éléments paratextuels [...] et surtout sur l'aspect typiquement breton des patronymes, Le Brix et plus encore Kernevel avec son préfixe celte. ” *ibid.*, p.83.

²⁹⁴ « Le manque de culture de ces personnages n'est donc ni définitif ni irrémédiable. Le vocabulaire gallo avec son aspect décalé, anachronique, parfois mystérieux et énigmatique, permet un effet de réel dégagé de toute nuance péjorative. Il n'est guère exagéré de dire que les personnages parlent à leur insu une langue étrangère, comme Monsieur Jourdain faisait de la prose, et qu'ils sont porteurs des valeurs culturelles du passé. Ils représentent le dernier rempart contre l'envahissement de la civilisation du « Mensonge ». Ils ont leur propre culture qui, selon

parfaire le cercle de l'écart dans lequel s'enferment les pauvres, écart nécessaire à la création de leur contre-culture ainsi qu'à leurs moments de partage et d'échanges familiaux. Il y a donc un vrai pouvoir de connivence qui naît de la pratique partagée de la langue populaire

Parler la même langue populaire est une garantie pour les pauvres de ne pas se disputer et de vivre en bonne entente. Elle présuppose le dialogue d'échange, contrairement à la langue standard qui ne garantit rien *a priori*²⁹⁵ :

« Le père Esprit leur vendait ou leur louait ses lames : un souvent les deux aunes d'usage. Mais comment savoir ce qu'un tisserand avait fait d'aunes avec une lame ?

“ Combien avez-vous fait d'aunes, père François ?

- Quarante.

- Mais i y a plus d'usage que ça !

- Oh non ! père esprit, foi d'honnête homme ! ” » *Angéline*, 14.

Enfermés dans leur ghetto de la rue du Tonneau et dans leurs logements plus ou moins insalubres, les pauvres sont aussi murés dans leur culture et dans leur cercle familial. Mais paradoxalement cet enfermement et ce dénuement les conduisent à une connivence que la langue populaire semble favoriser.

Le rapport aux autres

Le silence et le langage des exclus

La simplicité des relations entre ouvriers, entre petits artisans, et tout simplement entre pauvres, permet une grande ouverture, et parallèlement une disponibilité envers les plus pauvres que soi. En effet la pauvreté isole du reste de la société, elle entraîne des paroles de rejet de la part de la bourgeoisie, elle contraint à se mettre à l'écart. Dans cet univers aux relations humaines riches et conniventes, chacun s'ouvre à ses semblables ou à ceux qui connaissent une misère plus profonde encore : essentiellement ceux qui n'ont pas ou plus de famille. Cependant, à ceux-là on ne peut offrir qu'un abri passager et provisoire.

Guilloux, n'est pas loin de valoir la culture officielle » Nicole Le Dima, *Langue régionale et stratégies littéraires, effets de métissage chez Féval, Chateaubriand, Guilloux*, p.85.

²⁹⁵ « Je dis seulement que toute vraie culture est naïve [...] le monde tire sa force de sa naïveté et c'est pourquoi les “ intellectuels ” forment une race si triste, si étrange et si douloureuse. Pauvres gens ! Ils sont sans abri et sans racine. » Louis Guilloux cité par Nicole Le Dima, *ibid.* p.86

Certes la famille apparaît encore, même quand elle connaît une extrême misère, comme une structure qui peut proposer aux personnages isolés un échange momentané, et comme de rechange. La connivence semble alors un cadre protecteur que l'on peut offrir aux plus défavorisés. Elle maintient, dans les pires conditions de vie et de précarité, dans un temps presque entièrement consacré au travail, ou au contraire dans le temps désocialisé des clochards, un minimum d'échanges qui dégagent aussi un immense bonheur.

Cependant, autour de ces familles pauvres, mais stables, gravite un univers de personnages isolés, plus démunis, et la plupart du temps sans foyer ni domicile. En effet, pour les pauvres, la pauvreté est toujours relative. On n'en finit jamais de descendre dans la hiérarchie des petits métiers. Nous allons prendre quelques exemples de ces paroles de "déclassés." Le Grand-père Lhotellier fut autrefois premier couturier chez un patron qui servait la noblesse régionale, puis il a déchu puisqu'il n'est plus que rapetasseur : « aucun patron ne voulait plus de lui après qu'il les avait tant servis. » (*Le Pain des rêves*, 39) Mais au dessous de lui, il y a d'autres personnages comme, par exemple Mimi Chiffonnette que l'on découvre dans *Le Jeu de patience* :

« [...] Ce fut Mimi Chiffonnette, la mendiante que je trouvai derrière la porte. J'avais oublié que le jeudi est le jour où elle vient en ville et pourtant depuis des années, elle n'a pour ainsi dire jamais manqué de se présenter ce jour là à ma porte. Je la trouvai sur le seuil, coiffée de son béret vert et les cheveux épars dans le dos, son vieux caoutchouc en loques serré d'une corde autour de sa taille de gamine, les pieds nus dans des savates crevées et tenant au bout de son bras un cabas rempli de dons qu'on lui avait faits dans la matinée. [...] elle dit quelque chose que je n'entendis pas à cause du vacarme de la raboteuse dans doute, mais aussi parce que la voix de Mimi Chiffonnette est la plus frêle que je connaisse, la plus grelottante et la plus ténue. »²⁹⁶
Le Jeu de patience, 35.

Ces pauvres vivent seuls, ils sont sans logements, et sans paroles. On voit avec quelle insistance le texte précise que la pauvre mendiante Mimi Chiffonnette ne peut pas se faire entendre. En revanche elle a accès immédiatement au monde du rire et des émotions : « elle parut surprise que ce fût moi qui vienne ouvrir et son visage de presque idiot, à la peau rouge et épaisse, s'assombrit, puis s'éclaira d'un sourire » et

²⁹⁶ On pourrait souligner que si les familles pauvres se montrent accueillantes à l'égard des pauvres isolés, ces derniers ne sont pas forcément fraternels entre eux. Mimi Chiffonnette est par exemple victime d'autres malheureux qui la tourmentent et viennent tout détruire chez elle. *Le Jeu de patience*, p.36.

peu après « elle se tourna en colère du côté de l'atelier et d'un geste impératif elle fit signe à la raboteuse de cesser ». Finalement elle parvient à triompher du bruit de la machine :

« Cela dura plusieurs secondes, il y eut comme des glissades de toboggan, de vagues rappels de fin d'alerte puis, le silence, auquel on ne croyait plus, un silence dominical tout au long de la rue déserte et, dans le silence la toute petite voix de Mimi Chiffonnette, qui de nouveau éclatait de rire mais sans honte cette fois, gaie, pimpante, avec une petite nuance de triomphe. Il y eut même de la malice dans le regard de ses gros yeux bleus » *Le Jeu de patience*, 36.

Si les familles pauvres vivent dans une sorte de ghetto, leur territoire s'étend cependant aux rues pauvres qui le traversent. C'est pourquoi celles qui vivent dans une certaine unité familiale offrent aux pauvres solitaires le bonheur d'un moment partagé comme par exemple celui d'une soirée au coin du feu. Les pauvres, quand ils sont seuls, préfèrent le silence à la parole dans laquelle ils ne se sentent pas à l'aise. Leur langage est davantage celui des gestes et des émotions exprimées directement par leur corps, sans passer par la médiation plus ou moins abstraite du langage. Dans *Le Pain des rêves* la « bande du soleil », constituée par les clochards que le jeune Loïc connaît bien, en est le meilleur exemple. Ils incarnent tous les échecs sociaux et sont profondément pathétiques, mais ils sont aussi du côté de l'enfance dans leur innocence et leur spontanéité :

« On les voyait parfois, l'été, rassemblés au soleil, sur quelque place ou sur les marches du théâtre municipal. Les uns dormaient, les autres s'épouillaient patiemment, le torse nu, leur chemise entre les genoux. D'autres encore racontaient quelque conte à des enfants, défaisaient, au-dessus d'un journal, les mégots piqués dans la rue. » *Le Pain des rêves*, 60.

Tous cependant sont isolés et finissent par se murer dans le silence. Ainsi l'incursion dans le domaine de la Bande du Soleil, ce milieu de marginaux, ce « quart monde », permet à Guilloux de mettre en place sur un mode à la fois caricatural et symbolique, le combat qui se joue entre la parole et le silence, entre l'idéologie et la réalité, entre le stéréotype et l'humain²⁹⁷. Pour que le fraternel apparaisse, il faut que cesse la danse mécanique de la parole.

²⁹⁷ Christian Cavalli, *L'idéologie de la revanche et de la reconquête. De la parole au silence*, dans *Le Mal absolu*, actes du colloque Louis Guilloux et la guerre.

Scènes d'accueil : connivence entre pauvres et exclus

Les pauvres ont des contacts provisoires avec les familles pauvres : un sentiment de fraternité naît de ces rencontres. Cependant ils retournent le plus souvent à leur néant. Toutefois, la famille leur sert parfois de refuge et leur offre des moments de partage. L'œuvre entière propose nombre de ces scènes d'accueil où une famille pauvre reçoit un personnage isolé et en détresse en raison de sa solitude ou de sa situation sociale.

« [un invité] C'était un inconnu, un petit cordonnier en grève qui s'était lancé sur le trimard comme beaucoup de ses camarades. Ah ! Parbleu, on savait ce que c'était que la misère, et on montrerait au petit cordonnier que la solidarité n'est pas un mot creux. Et le vieux bonhomme Laisné se réjouissait dans son cœur que son fils Marcel eût épousé une aussi brave que Francine, car il savait bien qu'on pouvait compter sur elle pour donner au gréviste un bon repas et faire en sorte qu'à table il se sentirait en famille, et pour tout son saoul jusqu'au lendemain avant de se remettre en route. Quelle bonne soirée on allait passer ! » *Le Jeu de patience*, 60.

Outre un refuge, la famille offre son atmosphère d'échange. Un autre fragment du *Jeu de patience* revient sur la scène du gréviste :

« Quoique réduit, présentement, à l'état de vagabond et de quasi-mendiant, il n'en était pas moins un citoyen comme tout le monde. Mais c'était ce qui le fâchait surtout. Tant qu'à faire, disait-il, mieux vaudrait nous ôter ce beau titre, du moins ce serait plus honnête. » *Le Jeu de patience*, 173.

La famille permet de rattacher ces hommes perdus à l'humanité : elle sert de lien. De même, au sein de la famille, on accueille le grand-père ou la grand-mère. Dans *La Maison du peuple*, la grand-mère du narrateur vient à la maison mais refuse de s'y installer :

« C'était pour moi une fête de la voir. Elle était grande et robuste. Elle m'apportait toujours quelque chose, souvent un objet trouvé sur la route. Dès qu'elle arrivait, ma mère sortait de son buffet tout ce qu'il y avait à manger.[...] si elle était venue tard dans l'après-midi, elle se hâtait de repartir avant la tombée de la nuit.
- " C'est que j'ai une longue route à faire.
- Tu serais pourtant si bien avec nous ! " » *La Maison du peuple*, 42.

La famille accueille essentiellement les compagnons de travail. Dans *La Maison du peuple*, la maison du père du narrateur préfigure la future bourse du travail : elle sert de lieu de réunion. Le lien entre vie familiale et vie sociale est clairement manifesté, car c'est en quelque sorte le bon échange familial qui se répercute sur l'échange social. Ces

scènes de réunion sociale au sein de l'univers familial sont fréquentes, en particulier dans *Le Jeu de patience*, où Blaise Nédélec reçoit dans son magasin d'antiquités tous ses amis, en particulier les sympathisants socialistes. Dans *La Maison du Peuple* l'utilisation de la lampe du foyer du narrateur le montre bien :

« ... Les réunions avaient lieu chez nous [...] Mon père ne prêtait sa lampe que dans des occasions extraordinaires, comme ces réunions ou si quelqu'un de la famille venait à manger chez nous. L'éclat de cette lampe était pour moi comme une lumière du dimanche. » *La Maison du peuple*, 137.

Angéline présente également une de ces scènes d'accueil : la troupe campe sur l'esplanade, mais une tempête ravage les toiles de tente. Malgré les pluies diluviennes, le père Esprit va chercher un soldat pour l'héberger. C'est l'occasion d'une veillée devant le feu où le malheureux soldat peut raconter sa vie. Son récit présente justement l'histoire de la décadence de sa propre famille. Il entraîne une écoute et un partage de la misère :

« - Chez moi ? Je n'ai plus de chez moi.
Elle regretta ses paroles. Mais comment savoir ce qu'il faut dire ou ne pas dire à un inconnu ?
- Je ne savais pas, fit-elle pour s'excuser.
- Bah ! Il n'y a point d'offense, répondit-il. La misère est la même pour tous. Vous avez dû avoir votre part. [...] Il parlait presque à voix basse, la tête penchée. Et les autres évitaient son regard. Ils savaient bien ce que c'était des inconnus. Cela leur était arrivé à l'un et à l'autre, au moins une fois dans leur vie. » *Angéline*, 95-96.

Toute famille connivente possède des amis privilégiés parmi les plus pauvres. C'est le cas de Tonton qui rend régulièrement visite à la famille Lhotellier et le grand-père lui fournit quelques guenilles. En échange, le clochard offre sa musique :

« Nous étions là, entourant Tonton, qui nous regardait les uns après les autres par-dessus son instrument, comme il nous aurait regardés par-dessus des lunettes, avec mille grimaces destinées à nous faire mieux sentir la beauté de la musique qu'il nous offrait, à nous mieux faire admirer l'art difficile de l'exécutant... Quel bon moment ! mon grand-père, à la fin, en laissa de côté son travail, mais comme il ne voulait pas avoir l'air de rien, il se mit à bourrer une pipe. Jamais pipe ne fut si longue à préparer et je crois bien, en fin de compte, qu'il oublia de l'allumer... » *Le Pain des rêves*, 132.

Le point commun à toutes ces rencontres est qu'elles procurent des moments d'échanges entre les personnages rejetés par la société. Ces moments ne sont pas fondés sur la parole mais sur le partage du silence et d'une communion. Tous montrent le bonheur d'être heureux, ensembles, malgré la pauvreté. Ces moments d'échanges

familiaux reposent donc sur une fraternité silencieuse que traduisent des images fortes : « les gestes délicats et fraternels des hommes partageant le pain » (*Le Sang noir*, 161) ou bien encore des expressions simples : « on est au monde, c'est pour s'aider » (*Compagnons*, 140). Dans ce microcosme des pauvres, la solidarité prend le pas sur la dure réalité de la société :

« Mon grand frère Daniel, à bord de son frivole, n'était pas plus ignorant des affaires de sa patrie, - c'est à dire, des événements de rue du Tonneau. Car pour ce qui était du reste, comme par exemple, la visite du Président de la République en notre cité, qu'on nous annonçait depuis plusieurs mois, l'inauguration de la Caisse d'épargne enfin achevée, ou l'annonce que des élections législatives auraient lieu prochainement, c'était là des choses qui ne nous intéressaient pas, auxquelles nous n'eussions pas prêté la moindre attention, quelles que fussent les circonstances. Mais la mort de la Fée, ou l'internement de Pompelune, emmené de force à l'hôpital, et désormais claustré dans l'asile des incurables, ah, comme c'était mal de ne l'avoir su ! Il me semblait avoir failli à quelque chose comme un devoir. »
Le Pain des rêves, 245-246.

Seule la présence de l'oncle Paul a pu détourner le narrateur de sa vraie vie dans le monde des pauvres, un monde à part, où les nouvelles les plus importantes sont celles qui concernent ses compagnons de misère.

La culture des pauvres

La parole révélatrice d'une distance sociale

La parole permet également aux riches de rejeter les pauvres. Dans *Le Sang noir*, c'est Noël, le concierge du Lycée, qui est la victime privilégiée des brimades de Nabucet :

« Et ne pouvoir rien dire, rien faire, accepter toujours ! Il fallait encore se trouver heureux, quand on ne vous coupait que les deux jambes. Ah ! Les Nabucet avaient trop beau jeu ! Ils feraient de lui ce qu'ils voudraient, il ne dirait rien, trop heureux d'avoir un morceau de pain à partager avec son pauvre infirme ! » *Le Sang noir*, 105.

Dans tous les lieux sociaux, les pauvres se sentent mal à l'aise et refusés. De manière étonnante, c'est l'école qui leur fait davantage sentir ce rejet. En effet les instituteurs, malgré la référence constante à la *Déclaration des droits de l'homme*, humilient les enfants pauvres en les traitant de “ voyous de la rue du Tonneau ” ou encore en leur faisant tout simplement percevoir leur pauvreté :

« L'instituteur n'en parlait guère que dans le but très louable d'éveiller dans le cœur des enfants le goût de la charité ; mais cela me faisait rougir jusqu'à la racine des cheveux, car je me sentais désigné. » *Le Pain des rêves*, 88.

Du coup les pauvres intériorisent leur situation sous la forme d'un sentiment d'infériorité. Le narrateur accepte l'idée qu'il est un voyou :

« J'en étais un, je le savais. On me l'avait dit plus que d'un coup, parfois assez durement pour me faire comprendre que je n'avais qu'à retourner d'où je venais et rejoindre mes " pareils ", ce qui n'allait que trop de soi, puisque, là où de telles rebuffades m'étaient faites, je ne trouvais pas mes " semblables ". » *Le Pain des rêves*, 167.

L'enfant ne peut que constater : « ailleurs, nous n'étions pas aimés » ou encore « du dehors nous venait la menace et le danger » (*Le Pain des rêves*, 53). Les pauvres sont très conscients de la place marginale qui leur est accordée dans la société :

« Le mépris, l'humiliation dont nous sentions partout l'outrage, le refus qu'on nous opposait avec tant de persévérance, avaient approfondi nos cœurs comme ils ne l'eussent pas été sans cela. Nous étions des pauvres. » *Le Pain des rêves*, 53.

Cette prise de conscience va très loin car le narrateur affirme que :

« L'idée s'en grava dans mon esprit que nous appartenions à une race de bannis, de châtiés, mais pour quel crime, nous ne le savions pas, et que jamais nous n'obtiendrons notre pardon. » *Le Pain des rêves*, 31.

Ainsi le texte crée des pauvres, qui se sentent rejetés par la société, et qui ne peuvent que se résigner à vivre à l'écart, comme des parias ou dans une société parallèle, qui possédera ses propres valeurs, dont la première est justement le bonheur d'être ensemble, d'échanger facilement dans une connivence où la parole de la mère joue le rôle essentiel de ciment de cette bonne entente.

La contre-culture orale

Les pauvres se plaisent davantage avec leurs semblables qu'avec les " riches " qu'ils côtoient, sans rien partager avec eux. Rejetés de la société, les pauvres n'ont pas accès à la culture bourgeoise, à ses codes et à son langage. Exclue de cette prétendue culture bourgeoise, démonstrative et bavarde, les pauvres, vont vivre dans une contre-culture fondée sur le contact direct et la parole immédiate. Le théâtre officiel ne leur est pas véritablement ouvert, faute d'argent. Certes, il existe « quelques rares ouvriers et ouvrières, qui par chance, tenaient quatre sous en poche, et avaient torché leur dîner pour courir aux meilleurs places ». Toutefois les pauvres ne peuvent s'offrir que les

places « au poulailler ». La séparation de classe sociale dans l'espace urbain est reproduite au théâtre :

« Les hauts de forme prenaient leurs billets à une autre caisse protégée de notre atteinte par une rampe de velours et des agents factionnaires. »
Le Pain des rêves, 99.

En fait ce n'est que par ruse, en quelque sorte par effraction, que les pauvres ont accès à la culture bourgeoise. Ils approchent de la culture par la marge et n'en ont que les restes, vus de loin. Mais, d'une certaine manière, cette « culture » n'est pas la leur et n'aurait eu, pour eux, que peu de valeurs. Rétrospectivement, le narrateur du *Pain des rêves* en fait le constat :

« Dieu sait qu'il m'a été depuis d'assister librement à leurs spectacles ! Je sais ce qu'ils valent. Quelle misère ! Voilà donc pourquoi ils faisaient tant de frais, pourquoi ils s'habillaient si richement, paraient leurs femmes. C'était ça leurs fêtes ! Voilà ce qu'ils s'appliquaient à nous interdire avec un soin si jaloux ! Je me suis souvent répété depuis qu'ils étaient plus à plaindre que moi. »
Le Pain des rêves, 212.

Ainsi, si les pauvres rêvent parfois de participer aux manifestations de la culture bourgeoise, ils en sont souvent écartés. De toute façon, cette culture ne correspond pas vraiment à leurs aspirations. Elle reste très artificielle et codifiée par des comportements et langages sociaux qui n'ont rien à voir avec une démarche personnelle. Parallèlement, les pauvres développent, sans en avoir conscience, une culture qui leur est propre, fondée sur l'échange immédiat, le contact personnel et les émotions vives et sincères.

Beaucoup d'entre eux ne savent pas lire ou n'ont, en tous cas, aucune pratique de lecture. Dans *Le Pain des rêves*, le grand-père a toutes les peines du monde à déchiffrer correctement :

« Il lisait d'une voix bégayante, le soir, après avoir avalé sa soupe. Nous n'osions point l'interrompre bien que cette lecture fût toujours longue, pénible à tout le monde et surtout à lui-même. Car il avait l'air d'avancer à travers cette nomenclature comme à travers un buisson d'épines, de s'y frayer un chemin en trébuchant d'un mot sur l'autre. Parfois quand il avait affaire à un mot savant, il engageait avec lui une lutte comme il aurait fait avec une bête. »
Le Pain des rêves, 141.

Lorsque les pauvres lisent²⁹⁸, ce sont essentiellement des livres pris dans la “ culture prolétarienne ” : la lecture n’est pas pour les adultes un moyen d’évasion mais un moyen d’émancipation et d’affirmation d’un contre pouvoir. Les lectures servent surtout d’introduction à une parole militante :

« Et les livres du père, il n’y touchait plus beaucoup. Seulement il en apportait du dehors.

- Qu’est-ce que tu lis-là, Henry ?

- Une brochure.

- Ah ? Ce sera Camille qui t’aura prêté ça ?

- Lui même.

Et que veut-il, ce Camille ?

L’abolition de la propriété privée. Le pouvoir aux ouvriers. Le socialisme. »

Angéline, 132.

En ce sens la lecture des pauvres relève le plus souvent d’un projet et d’une conscience politique, plus que d’une démarche vers la culture conçue comme développement personnel. Cependant il y a des exceptions : le père Esprit dans *Angéline* fait preuve d’une sûreté de goût ainsi que d’un penchant pour les esprits libres :

« Elle n’est pas bien riche, la bibliothèque du père, guère de belles reliures, des livres débrosés, pas très propres non plus. Ils ont été lus et relus. *La Nouvelle Héloïse*, et *Les Confessions* ; *Candide*, *Zadig*, *Le Neveu de Rameau*... Et aussi *Notre dame de Paris* et *Les Misérables*. »

Angéline, 104.

Grâce à l’école, les enfants lisent davantage que les adultes et prennent aisément le goût de la lecture²⁹⁹, ce qui leur ouvre plus qu’à leurs parents l’accès au langage social. Ainsi la lecture, tout comme la “ culture bourgeoise ” dans son ensemble, fascine et attire les pauvres. Ils se sentent tout de même rejetés de ses manifestations les plus codifiées. Le théâtre en est l’exemple le plus manifeste. Toute la ville rêve de se rendre aux représentations de la troupe amateur dans le théâtre municipal ; mais les billets sont chers. Les gamins pauvres, débrouillards, trouvent des solutions pour resquiller et entrer sans payer, mais les adultes pauvres restent dehors.

Si l’accès au “ vrai théâtre ” leur est refusé, les pauvres peuvent profiter d’un misérable théâtre de rue et d’un petit cirque ambulante qu’ils peuvent regarder de loin :

²⁹⁸ Dans les familles pauvres, l’accès à la lecture se fait généralement par le biais de la prise de conscience politique. Par exemple, on lit le journal : « Si tu lisais les journaux, tu saurais ce qui se passe dans le Midi » *La Maison du peuple*, p.95.

²⁹⁹ Le narrateur du *Pain des rêves* se fait offrir par un chiffonnier trois livres dans lesquels il se plonge immédiatement.

« Le spectacle de cette cavalcade, au moins, nous était donné gratis. Mais dès que la troupe était rentrée et que les lampes s'allumaient sur la place, que la caissière était installée dans sa petite boîte, finie, pour nous était la fête. Nous pouvions rester dehors. On ne nous chasserait pas si nous étions tranquilles. »
Le Pain des rêves, 174-175.

Par opposition à la culture bourgeoise, socialement ritualisée, la culture des pauvres est concrète et proche d'eux. La musique, qui exclut la parole, constitue peut-être cependant un des rares terrains de rencontres possibles entre les deux cultures, bourgeoise et populaire. Les notabilités locales tout autant que les plus pauvres peuvent profiter des concerts donnés au kiosque du jardin public " les Quinconces ". La musique municipale, " la Cipale ", ou la fanfare militaire assurent un programme souvent " entièrement composé d'œuvres du répertoire, et [qui] n'en sera pas moins apprécié de nos concitoyens ". Cependant l'approche sociale de la musique n'est pas la même : les bourgeois se montrent, tandis que les pauvres restent à l'écart. Tandis que les bourgeois s'adonnent à une occupation superficielle fondée sur la représentation, la musique relève pour les pauvres d'un plaisir existentiel fondamental, libérateur de leur dure condition :

« Quand il s'agissait d'un concert, mon grand-père redevenait une sorte d'homme libre, bien que son plaisir, il ne pût le goûter qu'à la condition d'aller s'asseoir sous les arbres les plus reculés du jardin. Et une fois sur son banc, il n'en bougeait plus de toute la soirée. Il écoutait en fumant sa pipe. »
Le Pain des rêves, 141.

La culture sépare et oppose les familles aisées des familles pauvres. En fait, à l'image de leur habitation située dans une sorte de ghetto, ces dernières s'enferment dans leur culture, différente de celle des bourgeois, mais qui possède ses propres valeurs. Au fond, les familles pauvres rêvent d'une autarcie culturelle où leur parole pourrait librement s'exprimer. C'est pourquoi les ouvriers revendiquent un local où ils pourraient se réunir : " Chez nous, nous serons libres. Nous ne devons rien à personne " (*La Maison du peuple*, 118). C'est toute la signification du roman³⁰⁰.

Les pauvres, nourris d'une culture orale et concrète, ne sont pas portés vers l'abstraction. Au contraire leur culture s'enracine dans leur vie quotidienne, dans leur discussion par petits groupes de militants qui s'échappent pour un temps de leur travail

³⁰⁰ Ce lieu, sous différentes dénominations « Maison du peuple », « Bourse du travail », joue un rôle important dans *Le Jeu de patience*.

et de leur famille. Mais ils essaient de réconcilier travail, famille et solidarité. *Le Jeu de patience* est rempli de scènes où les “ camarades ” organisent des fêtes pour les plus démunis. Les pauvres croient à la force de leur propre culture qui développe un rapport immédiat aux autres et à la parole. Cette culture ne peut en aucun cas être partagée avec la culture bourgeoise, fût-elle progressiste :

« Ils avaient cru à ce mouvement fraternel. On leur avait dit que l’université populaire serait une “ Maison du Peuple ”. Chacun y pourrait venir, chacun y serait attendu.

“ Oui, Quéré, mais quand j’ai vu le maire, le Docteur, le vieux Mézard, M. de Kerleer et toute la coterie se mettre d’ensemble pour prendre la tête de la fameuse université, je me suis dit...” » *La Maison du peuple*, 35.

L’œuvre, en maints passages, esquisse des scènes de vie ancienne, habitées de la nostalgie d’un temps passé, mythique, où l’homme pauvre pouvait vivre en totale autonomie dans un monde rural. *La Confrontation* est le roman de la quête de l’origine familiale et du retour aux sources :

« Mon Dieu que faut-il de plus à un homme qu’un toit pour le garantir de la grêle ? Le feu, sans lequel le toit n’est rien. Ça et là je voyais fumer des cheminées. Mais le feu et le toit ne sont rien sans le pain. Il y avait partout des champs prêts pour les semailles. Oui, mais...et les rêves ? Qui manque de pain ne rêve plus d’autre chose et quelle est la première des choses ? Le pain ou le rêve ? Et qu’est-ce que tout cela sans la laine ? Surtout sans la main qui travaille et qui donne, qui caresse et qui protège... » *La Confrontation*, 60-61

En reprenant les termes « le pain » et « les rêves », quelque vingt ans après la publication du *Pain des rêves*, Louis Guilloux confirme cette double nécessité de concret et d’échange dans le bonheur familial. Les pauvres enracinent leur culture dans un mythe de l’autarcie artisanale, mais aussi dans le sens de l’échange profond entre les hommes, échange fondé sur une unité retrouvée entre la survie quotidienne et la part de l’imaginaire. La parole y joue un rôle de vérification ou de confirmation de la connivence entre pauvres. L’essentiel pour les familles pauvres et, par extension, pour leurs amis qui gravitent autour d’elles, est de pouvoir échanger sans hostilité ni mensonges, dans une entente immédiate dont les moments d’échanges familiaux sont les modèles les plus achevés.

On retrouve dans toute l'œuvre une autre version de ce mythe de l'union parfaite entre les hommes les plus démunis, celui d'une société sans argent où les relations entre les hommes se fonderaient uniquement sur l'échange et la bonne entente³⁰¹.

« Philippe n'était guère allé à l'école. A peine savait-il lire et écrire, mais il avait une grande idée. Cette grande idée-là faisait rire tout le monde, même ses camarades, qui riaient les premiers. Mais pas devant lui : personne ne l'eût osé. La grande idée de Philippe était qu'il fallait refuser l'argent. »
La Confrontation, 87.

Les pauvres développent donc leur propre culture, une culture orale qui trouve son meilleur terrain d'expression dans la rue. La culture des pauvres est faite de partage immédiat, dans la plus grande simplicité, c'est pourquoi la chanson populaire en est la manifestation la plus constante : les pauvres partagent les chants qui racontent des histoires comme dans cette "complainte des trois petits enfants" qu'écoutent la maman et ses enfants, dans *La Maison du peuple*. La chanson déroule un récit mélodramatique stéréotypé qui exacerbe la sensibilité des enfants et des personnes peu cultivées. Dans un milieu pauvre, au contact d'un militantisme ouvrier, la chanson sert aussi d'affirmation d'idées politiques et de reconnaissance d'une culture militante partagée. Dans le même roman, les hommes manifestent en chantant *l'Internationale* : ce chant révolutionnaire leur procure un sentiment d'unité et de cohésion. Partager cet hymne, c'est bien évidemment manifester son adhésion, son appartenance à un mouvement.

La culture des pauvres repose toujours sur cette notion de reconnaissance et de partage. Marie Quéré ressent fortement ce sentiment, lorsque, chez elle, en écho au chant révolutionnaire, elle entonne un air de danse avec ses enfants : "Quand les gueux dansent, les guenilles, les guenilles..." Les hommes expriment leur révolte par un chant politique, tandis que la femme exprime en écho sa propre émotion, qu'elle fait vivre à ses enfants. Dans les deux cas, il s'agit de sentir qu'on partage le même sort et la même peine. Chez Louis Guilloux la culture populaire est d'abord l'assurance d'une connivence et prolonge la parole d'échange qui règne dans les familles les plus unies.

Dans *Angéline*, Camille Fouras est un vieil ouvrier : il s'impose auprès de ses jeunes camarades par son savoir faire mais aussi par sa façon de chanter les refrains révolutionnaires :

³⁰¹ Louis Guilloux a été attiré toute sa vie par des idéaux de penseurs libertaires tels que Proudhon dont il a réalisé une édition de lettres.

« Là-dessus, voilà le vieux parti à chanter. Ce fut bien autre chose ! des chanteurs on en avait entendu et des bons, mais comme celui-là jamais. Ils en étaient tout saisis, les compagnons. La belle voix ! [...] C'était une voix pleine, grave, chaude, et sans effort, elle emplissait tout l'atelier.

Il chantait un vieux refrain de 48 :

*Les peuples sont pour nous des frères
Et les tyrans nos ennemis... » Angéline, 128.*

Dans la culture populaire, la chanson, omniprésente tout au long de l'œuvre, apparaît aussi comme le moyen d'expression le plus simple pour exprimer une émotion ressentie fortement. Dans *La Maison du peuple* la mère réagit d'une manière inattendue à l'émotion qu'elle ressent lorsque passe sous sa fenêtre le cortège de la grève des boulangers :

« C'est alors qu'il se produisit un fait étrange. Ma mère, immobile au milieu de la cuisine, se mit tout à coup à fredonner un air de danse. Elle paraissait réfléchir. Elle prit la lampe qui était posée sur le coin de la table et la porta sur la cheminée. Elle repoussa la table vers le mur et me saisit la main. Elle n'avait pas cessé de fredonner. [...] Nous nous tenions tous les quatre par la main. Elle se mit alors à nous faire danser la ronde, tout en continuant de fredonner. Elle fredonnait de plus en plus fort en nous entraînant. [...] Elle s'arrêta, à bout de souffle. Nous n'en pouvions plus. Elle nous regardait, des larmes plein les yeux... » *La Maison du peuple*, 51-52.

La chanson est donc incontestablement le support le plus visible et le plus développé de la culture des pauvres. Elle permet un échange immédiat sans que le locuteur soit contraint d'élaborer par lui-même le message comme c'est le cas avec la parole. En effet, les textes des chansons déclenchent immédiatement l'émotion et la complicité : refrains et couplets sont en quelque sorte un échange préfabriqué et aisé à mettre en œuvre. L'échange entre les pauvres se fait, non par les paroles, même si le thème a son importance, mais par le partage de cette chanson. La chanson est toujours le signe d'une fraternité qui se tisse. Dans *Le Sang noir*, Cripure passe de longs moments de rêverie à entendre les chœurs lointains des prisonniers russes :

« Elle avait appris à respecter les mystérieux silences de son homme, à le traiter dans ces cas-là comme elle eût traité un somnambule entraîné par sa course au bord d'un abîme.

Plus de cœur au cantonnement : une seule voix, douce et passionnée. Un soldat mélancolique rêvait à son amoureuse.

Ya loublou

Vse loublou

Cripure ferma les yeux.

L'inouï, c'était ce consentement, quel autre nom donner à cette patience ? »

Le Sang noir, 255-256

Si les chants permettent de nouer des liens entre ceux qui les chantent et ceux qui les écoutent, plus généralement ils ouvrent la réalité à une dimension plus large et symbolique : les chansons creusent des arrières plans émotifs au cœur de la vie quotidienne.

Dans *Le Pain des rêves* un comédien vient demander l'autorisation de puiser de l'eau à la fontaine de la cour. Il aperçoit le grand-père du narrateur et pour le remercier ainsi que pour lui rendre hommage, il interprète magnifiquement *Le temps des cerises*.

« On aurait dit - et j'en étais sûr qu'il ne chantait que pour mon vieux grand-père. C'était vers lui qu'il dirigeait ses gestes, c'était à lui qu'il souriait. Et voilà que - miracle ! - le grand-père sourit à son tour, qu'une sorte d'enchantement bouleversa son vieux visage, le remua de tendresse. Quel beau moment ! C'était comme une récompense. Et si inattendue !... [...] Je vis la vieille main de mon grand-père se tendre à travers la fenêtre, mais, ô stupéfaction ! Au lieu de se contenter de la serrer, voilà que l'acteur l'ayant saisie, la porta vivement à ses lèvres ! Et, se relevant d'un coup, devant l'assistance ébahie - et mon grand-père tout désespéré et tout confus :
Salut et fraternité ! dit-il encore une fois en reprenant son chapeau. »
Le Pain des rêves, 187-188.

La culture des pauvres leur permet d'être proches les uns des autres et de communiquer sans paroles par la complicité. Elle se traduit aussi par de petits délires partagés, exprimés à voix haute, qui sont autant de jeux complices. En rêvant à des choses impossibles pour des pauvres, comme tout simplement de bien manger, la difficulté est transformée en sourires. Le roman *Angéline* illustre à chaque page, dans sa première partie, cette force de la connivence.

L'école est un lieu de rejet et d'humiliation pour les enfants car, malgré ses grands principes, l'école reste socialement discriminatoire. Cependant, il semble qu'elle possède au moins aux yeux des enfants une dimension d'ouverture sur le monde car elle permet de rêver et de s'évader par la pensée :

« Grâce à ce merveilleux pouvoir des enfants, qui sont tout entiers là où ils sont, à l'école, j'oubliais mon écurie, la cour, mes rues et leurs singuliers fantômes [...]. On aurait dit que j'avais changé de monde, que le passage de l'écurie à l'école ne m'avait pas demandé, en réalité les dix minutes qu'il me fallait pour m'y rendre, mais que j'avais fait tout un voyage, un long voyage, et que désormais j'appartenais à un autre pays, où tout se passait différemment, où les coutumes n'étaient plus du tout les mêmes - ni les êtres. »
Le Pain des rêves, 88.

Les cours de géographie et les cartes affichées dans la salle de classe sont des déclencheurs de rêve puissants :

« Quelles images plus belles à mes yeux que ces grandes cartes bariolées que l'instituteur nous montrait, en nous désignant, avec sa baguette tous les grands pays du monde. [...] Il me semblait que, sur tous les pays du monde, régnait le divin bonheur, dont nous seuls étions privés - que, partout ailleurs que chez nous, tout était beau, bon et joyeux. » *Le Pain des rêves*, 89.

Les cours d'histoire constituent également une excellente évasion dans un monde légendaire :

« Le père Coco descendait de son estrade. Parfois même il emmenait avec lui sa chaise et venait s'asseoir parmi nous. Il ne lisait pas, il parlait, il racontait. Il lui arrivait de se lever, de tirer d'un coffre une carte, qu'il suspendait au mur, pour nous montrer les endroits où s'étaient passés les grandes choses qu'il nous enseignait : Poitiers et sa fameuse bataille, Tunis, où le bon Saint Louis était mort... » *Le Pain des rêves*, 97.

Lorsque l'école devient conviviale et que les enfants s'y sentent bien, elle est alors comme une grande famille. Les rapports entre l'instituteur et les élèves changent de nature. L'école se met alors à ressembler à cette famille où la communication devient aisée et immédiate et où l'on parle aisément :

« Cela ne ressemblait plus du tout à la classe. Mais on aurait dit que l'instituteur devenait quelque chose comme un oncle qui aurait raconté à ses neveux les mille et une merveilles vues dans ses voyages, ou par lui même éprouvées, un peu comme le père Gravelotte...[...] C'était une heure enchantée... » *Le Pain des rêves*, 98.

Tout ce qui communique et manifeste un esprit d'échange aisé, fondé sur la connivence, se rattache de près ou de loin au modèle idéal de la famille pauvre où l'accord se fait aisément par un échange simple et immédiat. La parole y est banale, voire inutile par le peu d'informations qu'elle apporte, mais essentielle dans son rôle de ciment de cette unité familiale.

Ecrire la parole dans le récit

L'écriture mixte : voix du narrateur et du personnage

L'importance accordée dans l'ensemble de l'œuvre a entraîné une recherche constante de la part de Louis Guilloux pour capter cette parole, la faire entendre tout autant que la mettre à distance. Les procédés ont été nombreux et variés, depuis la création de dialogues aux allures schématiques de *La Maison du Peuple* jusqu'à la captation d'une parole oralisée intériorisée dans *Coco perdu, essai de voix*.

Dans les récits à la troisième personne, qui constituent environ la moitié des textes, le narrateur omniscient semble le plus souvent anticiper sur la parole du personnage. La plupart du temps il renonce à ses prérogatives de régisseur du récit à travers des descriptions, des résumés d'actions ou des commentaires sur les actions ou les pensées et paroles des personnages. Les événements ne semblent retenir son attention que dans la mesure où ils permettent d'installer une parole faite à la fois du discours social et de celui de ses personnages. A mi-chemin de la voix d'un narrateur extérieur et de la parole intérieure du personnage, l'énonciation laisse percevoir une double instance qui s'appuie sur l'ambiguïté de l'écriture : dans ces passages, le texte associe à la voix d'un personnage celle d'un narrateur. Dès lors, celle-ci remplit souvent la fonction d'amorce de la parole du personnage. Elle assure la transition entre des passages où le récit s'énonce de manière omnisciente et impersonnelle et des passages où se fait entendre en monologues narrativisés la voix du personnage. Dans ces lignes préparatoires, le narrateur fait entrer progressivement le lecteur dans la sphère de parole de ce personnage en le plaçant dans une situation d'oralité.

Une curieuse anticipation mimétique se produit comme si l'auteur, prenant appui sur l'expression de la voix du narrateur, avait besoin d'introduire un texte intermédiaire en guise d'échauffement, avant de se lancer vraiment dans l'écriture même de la parole du personnage. L'efficacité du récit, liée à sa logique narrative, est abandonnée au profit d'une syntaxe plus immédiate et subjective dans laquelle le rythme du texte ne s'inscrit plus tout à fait dans le cadre de la phrase, mais dans celui, beaucoup plus segmenté, de la profération. Les mots et les tournures semblent davantage choisis pour leur sonorité que pour leur sens, ce qui explique que les « personnages de la parole » (comme Maïa, Nabucet, Babinot, et bien d'autres dans l'ensemble de l'œuvre) sont dotés généralement d'une parole très prolixe et verbeuse.

Nous revenons sur l'ouverture du *Sang noir* qui illustre bien ce régime mixte de l'écriture, obéissant à la voix du narrateur et à celle du personnage :

« Maïa entra, en claquant des sabots. Pas le moindre souci du dormeur étendu tout habillé sur le divan, ses petits chiens près de lui : elle savait bien qu'il ne dormait point.

“Que vient-elle faire ici ?” Elle s'arrêta au milieu de la pièce, fit un geste comme pour aller ouvrir les persiennes, et se ravisa. » *Le Sang noir*, 9.

Dans ce début de roman, tout repose sur la perception intérieure, traduite en paroles ou pensées, que Cripure se fait du monde extérieur. Les trois premiers paragraphes sont balancés par le jeu du style indirect libre entre le « je » de Cripure et l'irruption bruyante de Maïa : dès la deuxième phrase du roman, le lecteur est placé dans une situation d'oralité : phrase absence de verbe, style indirect libre. De plus, il hésite entre la voix que l'on peut attribuer au narrateur et celle qui relève du discours intérieur du personnage (“Elle savait bien qu'il ne dormait point.”). Ces lignes constituent l'amorce de la parole de Cripure : elles en préparent le thème (la réaction vive au sentiment d'être agressé), le mode de fonctionnement (le retentissement intérieur à l'agression) et le style dominant (le questionnement). Dès l'abord, la parole de Cripure se définit par la contre attaque. Alors que Maïa incarne le va-et-vient dans son espace, la parole conquérante et le bruit dérangeant, Cripure se sent menacé et se réfugie dans son silence. Ces premières lignes portent en germe le premier chapitre, et même tout le roman. L'irruption sonore de Maïa, si caractéristique du déclenchement de la crise intérieure d'un personnage à l'intérieur de la sphère d'écriture du pôle "se taire", va parallèlement entraîner la vocifération de Cripure :

« Elle ne savait pas lire, pourtant cela le gêna de penser qu'elle pouvait voir ses copies. Salauds de potaches ! Ils avaient trouvé le moyen de se foutre de lui. »
Le Sang noir, 9.

Cette fois la parole intérieure de Cripure prend le dessus sur la voix du narrateur : exclamations, niveau de langue relâché, subjectivité de la syntaxe. La parole est lancée et va se déployer librement. L'étape suivante est d'intégrer des paroles rapportées. Ici Cripure revit une scène de cours où face à l'insolence des élèves il est obligé de crier :

« L'un deux, en travers d'une page, avait tracé à grandes lettres : Cripure ! “Je m'appelle Merlin !” en frappant de grands coups sur la chaire. »
Le Sang noir, 9.

L'écriture prolifère dans la verve caractéristique de la parole de Cripure, savante et enrichie de références culturelles, mais aussi vulgaire et relâchée : « sale racaille ! Et ça

durait depuis tant d'années » (*Le Sang noir*, 9). Tout est réuni pour le déploiement de la parole du personnage de Cripure, fondée sur la contre attaque verbale, même s'il n'est pas un personnage essentiellement défini par la parole. Comme nous l'avons montré dans la première partie, l'originalité du personnage de Cripure est de se situer au point d'intersection de deux pôles d'écriture (« se taire » et « parler »), sa parole pouvant à tout moment basculer vers l'expression d'une crise intérieure et du malaise ou au contraire vers la faconde, la verve et la vocifération. Dans aucun autre roman de Louis Guilloux, la tension entre les deux pôles n'est aussi manifeste et surtout aussi intense que dans *Le Sang noir*. Chaque paragraphe est l'occasion d'une confrontation de ces deux univers d'écriture qui se provoquent mutuellement.

C'est partout et toujours le même schéma qui préside au déploiement de cette écriture de l'oralité : par un glissement progressif du récit vers le discours, elle intègre dans sa trame des éléments variés. Nous allons montrer que cette écriture se développe à partir d'effets rythmiques et sonores fondés essentiellement sur la reprise et la répétition de termes et de segments de phrases.

Syntaxe de la parole dans le récit

Comme nous l'avons vu à propos d'*Angélina*, il semble que les tentatives de Louis Guilloux pour rédiger un roman dominé par l'écriture oralisée aient conduit à une impasse. La recherche d'une telle écriture, pratiquée systématiquement, où la langue populaire et la parole dominant l'ensemble du récit, ne sera pas renouvelée d'une manière si appuyée dans les romans ultérieurs. Paradoxalement les traits évidents de la langue parlée, comme celui de l'emploi de la langue populaire par Maïa ou Basquin, dans *Le Sang noir*, s'ils servent à caractériser les personnages, ne contribuent pas à cet effet de parole généralisée. Nous pensons qu'une insistance trop marquée sur la langue parlée, aurait nui à l'extension de la parole dans la trame continue de l'écriture. C'est justement ce que montre l'expérience d'écriture que l'on trouve dans *Angélina*. Cette langue parlée populaire, véritable sociolecte, généralement caractérisé par un lexique, une phonétique et des tournures particulières, n'entre pas aisément dans cette recherche d'écriture de l'oralité qui s'appuie essentiellement sur la syntaxe, l'organisation et le rythme du discours.

Le premier indice de cette transformation du récit en discours est la modification de la syntaxe qui ne répond plus au même objectif : renonçant à la subordination

logique et linéaire des faits, des pensées ou des paroles, le texte intègre leur surgissement tout en conservant leur spontanéité. Le thème s'impose, puis vient le prédicat. L'écriture de Louis Guilloux n'abolit pas la frontière entre l'écrit et l'oral, mais cherche plutôt à faire pénétrer et à fondre la parole dans le récit³⁰². La phrase écrite se doit de capter ce nouveau rythme de langue orale. Cette transcription s'efforce donc de trouver un équilibre entre la spontanéité orale et la nécessité de conserver à l'écrit la logique structurante, c'est pourquoi cette écriture de l'oralité maintient un peu des deux systèmes. La juxtaposition de segments de sens l'emporte sur la subordination, sans pour autant que l'écriture de Louis Guilloux n'aille jusqu'à une déconstruction syntaxique aussi poussée que n'a pu le faire Céline. Cependant dans certaines scènes (rêves, délires, etc.) où la situation motive une oralité plus relâchée, cette écriture va jusqu'à une déconstruction plus marquée.

Les faits linguistiques de segmentations et de rythmes sont les plus révélateurs de cette écriture de la parole. Par un effet de contamination, c'est la narration qui semble gagnée par la parole des personnages au point qu'il n'est guère de passages des *Batailles perdues*, le seul roman relevant massivement sous l'influence du pôle "parler", où le récit ne soit écrit sous la forme de l'oralité. Dans un récit traditionnel, une scène dialoguée s'insère le plus souvent dans une trame narrative qui met en place la succession des actions et la description des lieux. Dans le pôle "parler" au contraire, le dialogue précède souvent le récit, même parfois s'y substitue totalement, et par effet de contamination nourrit de son style « oral » le récit qui en découle. Autrement dit, la prise en compte de la parole envahit le récit et le transforme à la fois dans son écriture et sa fonction. Nous voudrions analyser en détail un extrait des *Batailles perdues* dialogué : après un court passage dialogué, un récit se poursuit et ne se construit qu'à partir de paroles d'un personnage :

« Elle se mit à boudier vaguement, pour la forme, et s'occupait de sa bouffe très vaillamment tandis qu'emporté par l'élan, Eugène esquissait pour Frantz un portrait de Blanche de Kérauzern, très belle personne discrète, toujours amoureuse de son Roland, pas du tout résignée mais alors pas du tout, sauf à la boucler sur deux grands sujets au moins : les affaires et les femmes. Il faut ce qu'il faut. » *Les Batailles perdues*, 285.

³⁰² Jérôme Meizoz parle de « décloisonnement » entre la langue littéraire nationale appliquée au récit et la langue populaire généralement cantonnée aux paroles des personnages. Le franchissement de cette barrière étant l'enjeu des romanciers du « roman parlant ». Jérôme Meizoz *L'âge du roman parlant (1919 – 1939)*.

On perçoit nettement l'irruption du discours oral dans le récit : vocabulaire familier et jeu sur les reprises de son " *bouder vaguement / bouffe très vaillamment* ", effets de rythme ternaire liés au découpage en segments que souligne une assonance :

*Elle se mit à bouder vaguement /
et s'occupa de sa bouffe très vaillamment /
tandis qu'emporté par l'élan*

Le rythme ternaire constitue l'ossature du paragraphe : après une première partie de phrase composée de ces trois segments, le noyau de la phrase, ou phrase minimale, amène trois interlocuteurs ("Eugène esquissait pour Frantz un portrait de Blanche de Kérauzern") tandis que la seconde partie de la phrase se déploie sous la forme d'une énumération à nouveau ternaire :

*très belle personne discrète /
toujours amoureuse de son Roland /
pas du tout résignée*

La fin de la phrase poursuit sur ce rythme

*mais alors pas du tout /
sauf à la boucler /
sur deux grands sujets au moins*

Comme on peut le constater, plusieurs séries ternaires s'enchaînent et se combinent les unes aux autres par des reprises sonores et sémantiques :

*pas du tout résignée /
mais alors pas du tout /
sauf à la boucler*

C'est à la création d'une véritable trame phonético-rythmique que s'applique l'écriture. L'effet de « boucle », ou de fermeture, qui apparaît à la fin du paragraphe naît d'un jeu de répétition en miroir que soulignent les sonorités :

Les affaires et les femmes. Il faut ce qu'il faut

On peut aussi relever l'écho entre « bouffe » placé en début de paragraphe et « boucle » qui, à juste titre, le ferme en boucle. Ainsi tout paragraphe de récit s'écrit à partir de l'oral et développe une « écriture de l'oralité », marquée par le rythme, qui inscrit une forme de surgissement de l'oral dans l'écrit.

Ces passages de récit poursuivent toujours plus avant l'intégration de l'oral : ils se nourrissent de style indirect libre, de citations et conduisent le plus souvent à des

paroles directes, qui engendrent à leur tour des récits chargés d'oralité. Le paragraphe que nous venons d'analyser se poursuit ainsi :

« Malgré le coup dur en découvrant la première infidélité de Roland, “ça n'a pas traîné, remarquez”, elle estime avoir eu beaucoup de chance. Une femme comme elle ne peut jouer les épouses bourgeoisement outragées quand il s'agit d'un homme comme Roland ! Tout ce qu'elle lui reproche à présent, c'est la petite comédie qu'il joue pour cacher ses plaisirs... »
Les Batailles perdues, 285.

Tout en étant plongé dans un univers de parole, le lecteur ne peut pas savoir qui parle. Dans ce récit censé rapporter de manière indirecte les propos de Nicolas à Frantz au sujet de Blanche, on croit entendre cette dernière, sans que soient éloignées les paroles de Nicolas, voire de son interlocuteur Frantz (« Une femme comme elle ne peut jouer les épouses bourgeoisement outragées »). La source de l'énonciation n'est plus nettement attribuable, et les signes de l'oralité se multiplient : citation entre guillemets, exclamation, tournure de phrase (« *le coup dur* » « *un homme comme Roland !* » etc.) Associé au rythme ternaire, et aux assonances, un effet de boucle est nettement perceptible, effet proche de celui donné par un texte versifié :

*Malgré le coup dur en découvrant /
la première infidélité de Roland /
[“ça n'a pas traîné, remarquez”]
elle estime avoir eu beaucoup de chance. /
Une femme comme elle ne peut jouer /
les épouses bourgeoisement outragées /
quand il s'agit d'un homme comme Roland ! /
Tout ce qu'elle lui reproche à présent /
c'est la petite comédie /
qu'il joue pour cacher ses plaisirs...*

C'est donc le rythme, fondé sur la segmentation des phrases en groupes relativement égaux, segmentation associée à des retours de sonorités, qui crée la charpente de cette écriture de l'oralité. Celle-ci, sous-tendue par cette base rythmique, peut intégrer des éléments hétérogènes qui l'entraînent vers la verve et le jeu. Il faudrait suivre en détail, sur de courts passages, comment se tisse cette trame phonético-rythmique. Toujours à titre d'exemple, nous poursuivons l'exploration de ce passage, nullement exceptionnel, mais seulement représentatif de cette écriture de l'oralité. Lorsque le rythme est donné et bien installé, l'écriture se déploie en énumérations propres à favoriser les reprises de sons. Le rythme semble s'enivrer de son propre élan :

« Mais les coups de téléphone supposés, les connivences avec des amis pour justifier une soirée d'absence, les prétextes quand il s'agissait d'offrir un cadeau, cette manière qu'il avait certains soirs, de se faire ramener en taxi en disant qu'il avait dû renvoyer Vincent, son chauffeur, dont l'enfant était malade, c'était là des manières de mari d'une autre époque où elle ne voyait que faiblesse indigne d'un homme comme lui. » *Les Batailles perdues*, 285.

Afin de souligner comment la segmentation et les sonorités sous-tendent le déploiement du sens, nous séparons visuellement les groupes rythmiques. A l'évidence les assonances et allitérations prolifèrent :

*Mais les coups de téléphone supposés,
les connivences avec des amis
pour justifier une soirée d'absence,

les prétextes quand il s'agissait d'offrir un cadeau,

cette manière qu'il avait certains soirs,
de se faire ramener en taxi
en disant qu'il avait dû renvoyer Vincent
[son chauffeur, dont l'enfant était malade,]

c'était là des manières de mari
d'une autre époque
où elle ne voyait que
faiblesse indigne
d'un homme comme lui.*

La phrase, poussée par cette écriture rythmée, pour ainsi dire scandée, se déploie par ramifications et amplifications successives : première idée en trois groupes thématiques [les soirées cachées], deuxième idée [les cadeaux], troisième idée en quatre groupes, dont l'un est une incidente, [les retours en taxi], puis synthèse générale [les manières indignes du mari] en forme de boucle sonore et rythmique (rimes en /i/ et /que/). Le texte se poursuit en une longue énumération :

« Blanche n'avait jamais rien ignoré de la vie secrète de Roland, non qu'elle l'eût jamais épié, mais les hasards, les circonstances, le lapsus prémédité d'une concierge ou d'une femme de chambre, l'imbécillité de Vincent, parfois une lettre anonyme, une facture qui s'était trompée d'adresse, un mot de Roland lui-même en passant devant une boutique de fleuriste [...]»
Les Batailles perdues, 285.

Les mots s'enchaînent guidés par le rythme et les sons, développant le thème de la duplicité du mari. L'élan ne semble plus pouvoir s'arrêter et se poursuit jusqu'à ce que le récit réoriente brusquement l'écriture par l'irruption du discours direct. En effet, cette écriture de l'oralité ne peut être canalisée que par des paroles directes qui constituent

l'aboutissement du continuum. Après trois répliques, le contexte d'oralité est tellement installé que tout ce qui surgit est perçu par le lecteur comme de l'oral. Ainsi le paragraphe isolé qui suit, formant une section autonome, n'a besoin d'aucun contexte narratif pour être perçu comme un texte de paroles :

« Le mal ! Et la nouvelle vague de terreur qui venait de “déferler” sur l'Allemagne ? Tortures, exécutions sans procès d'anciens députés communistes, de dirigeants de l'organisation illégale, d'un journaliste accusé de détenir du matériel de propagande pour la lutte contre les mesures militaires d'Hitler et le maintien de la paix. A Hambourg, à Berlin. Jusqu'à quand ? [...] ...Et au milieu de tout cela, Käte, avec sa vieille mère à soigner, Walter à surveiller, et son dangereux petit travail de “boîte aux lettres”... »
Les Batailles perdues, 286.

Les allusions aux événements historiques ne font pas l'objet d'un récit énoncé par le narrateur à la troisième personne, mais sont relatés par le personnage de Frantz, sans que cela ne soit nettement indiqué. Seule la phrase finale sert de confirmation en rattachant les faits évoqués à ce que nous savons du personnage : il est en exil en France, sa femme a dû rester en Allemagne pour s'occuper de sa mère et de son fils, tout en jouant un rôle dans la résistance passive au régime. Cette impression d'oralité découle de la subjectivité qui envahit le propos : exclamation, interrogation, énumération nominales construites en parataxes, symétrie de la segmentation syntaxique et échos sonores (Hitler, mère, Werther). La phrase finale est construite selon le schéma habituel de l'écriture de l'oralité chez Louis Guilloux :

*...Et au milieu de tout cela, Käte,
avec sa vieille mère à soigner / Walter à surveiller,
et son dangereux petit travail de “boîte aux lettres”...*

Construction ternaire, et retour des sonorités, subjectivité (auto-citation et notation modalisée : “son dangereux petit travail”) constituent la trame de cette écriture. Il faut souligner à quel point cette « captation » du discours oral dans le récit a recours à l'emploi constant des mêmes moyens.

L'ouverture de la cinquième partie du roman *Les Batailles perdues*, soit l'exacte moitié du roman, est l'occasion d'une mise en mouvement de cette écriture qui s'impose en une page à un texte fortement marqué par l'oralité. Après un tour d'horizon des personnages, dont l'énonciation relève du narrateur à la troisième personne, où des traces de discours sont nettement perceptibles : (« Combien de temps s'était il écoulé depuis la disparition de ce dernier ? Des semaines ! Et le printemps était venu pour de

bon. » *Les Batailles perdues*, 264), un rapide dialogue s'ouvre entre deux personnages. Celui-ci permet d'installer dans le récit l'idée de parole. Puis le récit reprend à travers cette écriture de l'oralité :

« Il avait appris que Gina avait “refait sa vie”.
On eût dit qu'il la cherchait des yeux, dans la cohue du Lipp où Frantz l'avait entraîné. La brasserie était pleine de gens qui buvaient, fumaient, soupaient. Que de jolies femmes ! brillantes, parées, certaines très belles. On menait grand bruit, c'était vivant, joyeux, facile. Des gens entraient et sortaient sans cesse, certains s'arrêtaient tout de suite, levaient la tête cherchant quelqu'un du regard, et repartaient. Il leur semblait que tous ces gens-là étaient heureux, que tout, pour eux, était bien... » *Les Batailles perdues*, 264.

On retrouve dans ce passage des séries ternaires (buvaient / fumaient / soupaient – brillantes / parées / certaines très belles – vivant / joyeux / facile – des gens entraient / sortaient sans cesse, / certains s'arrêtaient), des marques de subjectivité (« Que de jolies femmes ! », « Il leur semblait ») et l'effet de boucle qui conjugue le rythme ternaire et les sonorités :

« **que tous** ces gens-là étaient heureux, / **que tout**, / pour eux, / était bien... ».

La critique n'a certainement pas assez dégagé l'originalité foncière du roman *Les Batailles perdues* entièrement fondé sur le déploiement de ce style oralisé. On lui reproche généralement son manque d'unité. D'ailleurs, à en croire le peu d'analyses qu'il a suscitées³⁰³, il passe un peu pour le point faible de cette œuvre, si l'on excepte les premiers romans. Il est souvent évalué en fonction de son contenu idéologique et qualifié de roman du « Front Populaire ». Une telle approche fondée sur la valeur de témoignage n'est pas inintéressante si elle reste exclusive, au risque cependant de laisser de côté une part importante de la singularité de cette œuvre.

S'attacher à mettre en évidence la recherche particulière de l'écriture de Louis Guilloux dans ce roman, c'est à coup sûr mettre en lumière une dimension

³⁰³ Yann Martin lui consacre de nombreuses pages. Il souligne notamment le paradoxe suivant : ce roman a fait l'objet d'un concert de louanges lors de sa parution, alors que, par la suite, les analyses critiques se sont faites rares. Yann Martin voit dans ce roman la description « d'une société reposant sur un système complexe de mensonges ». Il met le mensonge en relation avec l'argent : « Le mensonge et la trahison étaient au moins dénoncés dans *Le Sang noir* et *Le Jeu de patience*. La recherche de la vérité occupait les personnages de ces deux romans. Elle ne préoccupe plus vraiment ceux des *Batailles perdues*. Ceux-ci cohabitent avec le mensonge et la trahison, s'en accommodent plus ou moins pour peu que le prix proposé soit convenable. » *La conception de l'histoire et ses incidences narratives dans trois romans de Louis Guilloux...*, p.327.

fondamentale de son écriture : celle de la quête d'un style capable de saisir l'irruption de la voix de tout individu. Les romans précédents qui avaient élaboré progressivement une écriture que nous décrivons dans ce pôle "parler" apparaissent comme une étape de cette conquête dont *Les Batailles perdues* constituent le point culminant. Tout, dans ce roman, ramène vers cette saisie de la parole qui devient le moteur de la création romanesque. Ainsi un chapitre peut-il commencer ainsi :

« Maman Furet se taisait, se signait, M. Rosier tonnait. Il l'avait bien dit, lui, que ça finirait mal cette histoire-là ! Ah ! là ! là ! Les femmes ! Quittant le chevet de Maxime, Papillon arriva et se mit à prier. Il aurait fallu prévenir Alberte ; elle était partie sans laisser d'adresse, n'emportant qu'une petite valise. Qui se fût jamais douté ?
-On est toujours trop négligent, dit Maman Furet, retrouvant sans le savoir la parole d'un grand apôtre. » *Les Batailles perdues*, 274.

Tous les signes de cette écriture de l'oralité sont présents : segmentation de la phrase, rythme ternaire :

« Quittant le chevet de Maxime / Papillon arriva /et se mit à prier. / Il aurait fallu prévenir Alberte / elle était partie sans laisser d'adresse /n'emportant qu'une petite valise).

Nous trouvons aussi des reprises phoniques (taisait / signait / tonnait – histoire-là / ah !là là »). Écrit en pur style oral, ce passage ne relève pas non plus de la seule langue parlée car on y décèle par exemple un plus que parfait du subjonctif ! (fût douté). La confusion des instances narratives fait qu'il devient indécidable, pour le lecteur, de savoir qui prononce les paroles « Il aurait fallu prévenir Alberte ». Enfin le passage conduit à une parole directe, qui se construit à partir d'une citation involontaire « retrouvant sans le savoir la parole d'un grand apôtre ». L'ensemble du texte se trouve pris dans cette trame textuelle qui s'impose au récit : les événements, fussent-ils des « batailles perdues historiques » ne deviennent que le prétexte au déploiement de ces « paroles perdues ».

L'emprise du rythme ternaire

L'événement narratif essentiel du *Sang noir* est sans conteste la gifle que Cripure inflige à Nabucet. L'écriture du passage s'oriente vers la reprise du mot lui-même :

« Et sa main géante s'abattit sur la « sale gueule » de Nabucet.
Les témoins de l'incident déclarèrent plus tard qu'il s'était agi beaucoup plus que d'une gifle, que ce n'avait pas été là en tout cas une gifle ordinaire et qu'il

y aurait eu de quoi “assommer un bœuf”. C’était la première fois que Cripure donnait une gifle à quelqu’un, mais cette gifle valait pour le passé, elle résumait d’un coup toutes les gifles qu’il s’était privé de donner au cours de sa triste carrière. Nabucet tournoya et son chapeau roula à terre. Il se prit la tête à deux mains, protégeant ses oreilles, comme un garnement qu’on calotte. Cripure soufflait comme un animal fourbu. Son lorgnon avait sauté et se baladait sur sa poitrine. Il le remit en place d’un geste vif. »
Le Sang noir, 375.

Le récit (qui en a toutes les allures extérieures, notamment l’emploi du passé simple) est pris en charge par les personnages, c’est-à-dire par Cripure ainsi que par les témoins de la scène. La parole rapportée de manière très indirecte affleure néanmoins par le jeu des citations entre guillemets. Le rythme ternaire s’impose dans chaque phrase :

Les témoins de l’incident déclarèrent plus tard qu’il s’était agi beaucoup plus que d’une gifle, que ce n’avait pas été là en tout cas une gifle ordinaire et qu’il y aurait eu de quoi « assommer un bœuf ».

C’était la première fois que Cripure donnait une gifle à quelqu’un, mais cette gifle valait pour le passé, elle résumait d’un coup toutes les gifles qu’il s’était privé de donner au cours de sa triste carrière.

*Nabucet tournoya / et son chapeau roula à terre.
 Il se prit la tête à deux mains/protégeant ses oreilles/comme un garnement qu’on calotte.*

Nous détachons les segments les uns des autres pour mettre en évidence la symétrie des constructions, symétrie renforcée par la reprise du mot « gifle » mais aussi par les échos sonores. La seule phrase qui échappe à ce rythme est celle qui réoriente le point de vue de la narration en direction de Nabucet : elle est binaire et se structure fortement autour d’une quasi symétrie de la chaîne phonique :

[a][s] [è] [t] [u] [r] [a] “Nabucet tournoya”
 [s][a] [u] [t] [è] [r] “son chapeau roula à terre”

Incontestablement le rythme et le son orientent l’écriture. Les trois dernières phrases viennent à nouveau « boucler » l’écriture de cette scène :

*Cripure soufflait comme un animal fourbu.
 Son lorgnon avait sauté et se baladait sur sa poitrine.
 Il le remit en place d’un geste vif.*

Nous pouvons souligner le jeu du rythme ternaire associé à des sonorités (trois fois le son [è]: soufflait / avait sauté / se baladait – et le son [i] : poitrine / remit / vif), et un

sémantisme qui évoque précisément la fin d'un cycle d'action et le retour à une situation initiale (le lorgnon retrouve sa place).

Le schéma rythmique le plus complet de cette écriture de l'oralité est celui d'un rythme ternaire créé par la segmentation et par la reprise de sons dans un contexte où domine la parataxe. Dans cette structure, le segment central est souvent binaire : fortement charpenté sur un axe de symétrie où les sons se font écho de part et d'autre. Ces trois dernières phrases en sont une bonne illustration. Elles servent de clausule narrative à cette scène si essentielle dans la progression narrative du roman. Ainsi au cœur du roman l'écriture de l'oralité impose au récit lui-même ses propres contraintes en insérant dans sa trame des traces du discours nettement marquées par le rythme.

Le triomphe du style indirect libre

Les débuts de chapitres ou de sections des *Batailles perdues* illustrent parfaitement ce phénomène de contamination du récit par une prosodie relevant de l'oralité. Les répétitions associées à des segmentations syntaxiques courtes viennent se superposer aux modalités du récit et le font basculer dans un type de texte intermédiaire entre le récit pur et la parole directe :

« L'hiver était mauvais, la situation internationale mauvaise, le nombre des chômeurs augmentait sans cesse. On voyait de longues files de pauvres gens qui grelottaient en faisant la queue aux soupes populaires. Certains se mettaient à mendier jusque dans les couloirs du métro. » *Les Batailles perdues*, 129.

De manière totalement insidieuse, le récit se charge d'oralité : répétitions (mauvais/mauvaise), assonances (/è/) et rythme ternaire de la première phrase, subjectivité des notations « pauvres gens ». Le « on voyait » dissimule mal le regard du personnage de Nicolas qui apparaît dans le paragraphe suivant et dont les paroles, en style indirect libre, prennent le relais du récit :

« Nicolas Mesker n'était plus qu'un chômeur. [...] N'ayant plus de voiture il remettait à plus tard son "excursion" en Bretagne, sans renoncer, loin de là ! Il passait parfois au café de la Mairie. Il allait souvent chez le père Chipriot. Rien, toujours rien.
Et il n'avait toujours pas acheté cette sacrée breloque !... »
Les Batailles perdues, 129.

La subjectivité, qui par définition caractérise tout discours, envahit l'écriture : exclamations, autocitations, rythme de paroles que l'on ressasse (« Il passait parfois au café de la Mairie/ Il allait souvent chez le père Chipriot / Rien, toujours rien ») avec un

effet d'amplification du rythme qui est une figure constante dans cette écriture de l'oralité. La dernière phrase, comme il est fréquent, met en place, détachée par la typographie, une phrase en style indirect libre que seul le sens contextuel rattache au récit. Cependant, par un effet quasi rétroactif, il semble que ce soit l'ensemble du passage antérieur qui bénéficie de l'effet d'oralité.

Le style indirect libre devient alors le mode d'écriture le plus employé, si bien que des passages constitués de paroles rapportées de manières indirectes ou sous forme de dialogues constituent des exceptions. Les uns comme les autres servent de prétextes à la mise en place du style indirect libre :

« Un peu avant midi, Maman Furet vint avertir Françoise qu'elle avait une visite, et toutes sortes d'idées folles traversèrent l'esprit de la pauvre fille. Qui donc pouvait venir ? C'était Mme Armelle, belle et vivante, jeune, radieuse. Oh ! Madame Armelle ! Elles se jetèrent dans les bras l'une de l'autre en riant et pleurant. On se prenait les mains, on se regardait, on s'embrassait encore. »
Les Batailles perdues, 132.

Les deux dernières phrases relèvent totalement de cette écriture de l'oralité. Alors qu'il s'agit d'un récit décrivant une action précise, le rythme l'emporte sur tout. La première des deux phrases repose sur une construction tout à la fois binaire et ternaire (articulée autour de « et ») que le sens (idée de symétrie et de réciprocité) et les sonorités amplifient :

“ *Elles se jetèrent dans les bras / l'une de l'autre // en riant et pleurant* ”

La seconde met en place le rythme ternaire, qui est la marque même de l'oralité chez Louis Guilloux. On notera l'effet de style oral, effet traditionnel il est vrai, obtenu par l'emploi du pronom indéfini à la place de “nous”. L'écriture s'appuie surtout sur l'enchaînement de trois verbes dont la conjugaison à l'imparfait crée une assonance.

C'est toujours vers ce type d'écriture que tend le pôle « parler » : intégrer dans le texte écrit, essentiellement par le rythme, le mouvement de la parole. Aussi n'est-il pas étonnant que partout le style indirect libre serve de préambule au dialogue :

« - Des cadeaux de Noël. Ne sommes-nous pas en décembre ? C'est pour acheter des cadeaux de Noël que je suis venue à Paris, puisqu'il faut toujours un prétexte à cette bande d'imbéciles ! Elle était allée au théâtre. Ce soir elle irait au bal... Et avec tout ça nous, je rentrerai après-demain ! N'y pensons pas. »
Les Batailles perdues, 133.

La tonalité de base de l'écriture est donnée dans la phrase en style indirect libre qui se glisse entre deux répliques. Elle repose sur une symétrie de construction et des échos phoniques. L'oralité s'impose partout dans le texte, par sa syntaxe assouplie et son vocabulaire un peu plus relâché. De plus l'on reconnaît l'entrée définitive dans la sphère d'écriture du pôle "parler" à l'irruption d'une phrase exclamative ou interrogative. A partir de cet indice, l'écriture s'oriente toujours vers la manifestation de l'expansion qui prend souvent la forme d'une énumération, comme dans la description de la maison de Nabucet déjà citée plus haut : « Des tapis, des tentures, des tableaux, il y a en avait à profusion. » (*Le Sang noir*, 59). La répétition favorise l'écriture de la profusion tant au niveau formel que thématique.

La dynamique du « fondu enchaîné »

L'écriture la plus caractéristique du pôle "parler" se présente donc sous la forme d'un « fondu enchaîné » qui intègre tous les éléments narratifs dans la parole d'un personnage, qu'elle soit intérieure ou dialoguée. Le style indirect libre y joue un rôle primordial. Dans ce type de texte, la pulsion spontanée de l'écriture génère une trame textuelle qui est en mesure d'incorporer chaque élément narratif grâce à une prosodie rythmée reposant sur le retour régulier de marques phoniques, lexicales ou syntaxiques. Le rythme de la phrase prend en effet le pas sur toutes les autres instances narratives : récit, description, pensées, paroles. De plus, il impose des structures spécifiques : parallélisme et redondance des formes syntaxiques, construction des phrases en arborescence ou segmentation binaire, et le plus souvent ternaire, répétitions des sons, des mots et des images.

Ainsi le rythme marque en profondeur l'organisation du système énonciatif. Il en résulte cet effet de « lissage énonciatif » qui rend assez souvent difficile l'attribution des points de vue et des paroles. Qui parle ? Qui voit ? Le narrateur ou un personnage ? Lequel parmi tous les personnages ? Le lecteur découvre un texte où s'effacent momentanément les distinctions entre narrateur et personnages, et parfois entre les personnages eux-mêmes, en raison de glissements successifs d'une instance à l'autre. Les frontières entre les « voix » qui affluent dans le discours s'effacent et cette confusion volontaire crée un flux hybride. L'enjeu de cette écriture est la subordination du récit explicatif ou causal à un discours rythmé et émotif.

Par l'analyse d'un court extrait des *Batailles perdues*, nous voudrions souligner que, tout au long de l'œuvre, cette prééminence du discours résulte de la mise en place d'une prosodie rythmée. L'apparition de cette écriture spécifique ne se fait pas sans transition :

« Cardinal le romancier avait le bonheur d'habiter au quatrième étage d'un immeuble du quai aux fleurs : tout Paris sous les yeux, Notre Dame à portée de la main. Cependant, il eût préféré vivre à la campagne où l'on est mieux pour réfléchir.

Paris le tuait. Il y menait une vie détestable, travaillait mal, etc. De sa fenêtre, ce matin là, il admirait le paysage d'hiver : déjà décembre et, tout en rêvant à son Histoire de la petite paysanne ambitieuse, il n'était pas content, il suivait du regard une lourde péniche basse sur l'eau qui remontait le fleuve.

Pourquoi s'obstiner quand les choses ne vont pas ? »

Les Batailles perdues, 111.

Dans ce passage, la première partie de la première phrase peut être attribuée à un narrateur, en revanche, la seconde partie de la phrase prend l'allure de pensées du personnage. Elle marque l'apparition d'une subjectivité. L'absence d'article, et le caractère oral des formules « Notre Dame à portée de la main » et « Paris le tuait » confirme cette hypothèse (d'ailleurs, en début de phrase, l'emploi du mot « bonheur », qui implique cette subjectivité, suggère déjà la présence du point de vue d'un personnage dans la narration). Puis le style indirect libre est lancé sans aucune indication introductive qui le justifie, telle qu'un verbe de pensée ou de parole. A qui attribuer le « etc. » ? Au narrateur qui synthétise les pensées du personnage ou au personnage lui même ? Les dernières lignes du passage mêlent des notations objectives (faites à partir du point de vue du personnage) et ses pensées qui relèvent à nouveau du style indirect libre.

Ainsi nous pouvons souligner que l'écriture intègre des points de vue et des instances narratives différentes, par glissement de l'une à l'autre et par leur brouillage respectif. Au regard de l'évolution des formes romanesques et de l'écriture qu'elles impliquent, vers le milieu du XX^e siècle, cette écriture fondée sur le style oralisé n'est pas véritablement originale. Cependant, elle se révèle très souple et s'allège en particulier des situations qui introduisent le style indirect libre ou des marques de transitions d'une instance énonciative à une autre. Narrateur et personnage « parlent » d'une seule voix et se prêtent à un vaste jeu de collage de « voix » où s'effacent les repères de point de vue.

En tout point de cette écriture, on retrouve son accent particulier qui réside dans sa façon de capter le rythme de l'oral et d'en faire, dans la plupart des romans, un instrument de création de la trame textuelle. Celle-ci ne naît pas des contraintes d'une superstructure narrative conçue préalablement, mais au contraire, de l'impulsion rythmique que le texte, phrase après phrase, s'efforce d'exprimer. Nous voudrions tenter de le montrer davantage, en reprenant les lignes citées plus haut, et en faisant apparaître que le découpage en segments prosodiques se substitue à la notion de phrase.

La première phrase semble pouvoir se dire en six segments d'une longueur graphique semblable et dont la durée de prononciation serait à peu près égale :

*Cardinal le romancier/
avait le bonheur d'habiter/
au quatrième étage/
d'un immeuble du quai aux fleurs/
tout Paris sous les yeux/
Notre Dame à portée de la main.*

Un réseau discret d'assonances (romancier/habiter/portée, avait/quai, bonheur/immeuble/fleurs) appuyé sur un parallélisme dans la construction syntaxique, et une construction en parataxe, renforcent l'effet de symétrie et de rythme régulier. La seconde phrase s'organise en deux segments qui se complètent et qui associent, par le sens et le son, les deux infinitifs " vivre " et " réfléchir " :

Cependant, il eût préféré vivre à la campagne / où l'on est mieux pour réfléchir.

Puis le rythme ternaire se met en place : on a vu que dans cette écriture cette scansion ternaire est le signe même de l'entrée complète dans la sphère de l'oralité :

Paris le tuait / Il y menait une vie détestable / travaillait mal / etc.

L'appui sur le son [è] des terminaisons de l'imparfait, et la suggestion de la reprise à l'infini de ce rythme par « etc. », lancent définitivement le mouvement de la parole intérieure. La notation du point de vue (le spectacle du paysage d'hiver, la péniche sur le fleuve) est associée aux pensées du personnage au sujet de son travail de romancier. Dans cette trame narrative sous-tendue par une pulsation rythmique, désormais, tout est subordonné à l'oralité fictive d'une parole intérieure.

Par la prosodie, le rythme du " parler " s'impose à l'écriture et en conduit le cheminement. La dernière phrase du passage cité ci-dessus, nettement mise en valeur par un retour à la ligne, installe définitivement la narration dans cette oralité. « Pourquoi

s'obstiner quand les choses ne vont pas ? » En effet, c'est la parole d'un personnage, en style indirect libre, non introduite, mais simplement induite, qui fait office de récit.

L'écriture semble un compromis entre des paroles prononcées ou qui auraient pu l'être, réellement ou intérieurement, et la contrainte d'écrire ces paroles. Elle se caractérise par un double écart entre la langue écrite traditionnelle des « romans académiques » de la première moitié du siècle, pratiquée, entre autres, par Anatole France ou Henry Bordeaux, et la langue parlée populaire qui s'appuie sur une prononciation, un lexique, des tournures que l'on ne peut transcrire à l'écrit qu'après une sélection importante, faute de quoi, le texte deviendrait illisible. Cette écriture de l'oralité ne repose donc pas sur un mimétisme de la langue écrite par rapport à une langue parlée populaire. Elle adopte le rythme de l'oral, (et quelques aspects seulement de la langue orale, surtout dans les dialogues) qui sert de trame à une écriture intégrant les discours sociaux qui vont bien au-delà des paroles prononcées.

Le discours, par cette écriture de l'oralité, triomphe du récit fondé sur une structure logique et oriente la création romanesque vers l'expression des subjectivités qui se font jour. L'écriture se fait dynamisme car seul le rythme ouvre l'accès à cette saisie des pensées et des paroles. Le personnage du romancier, Cardinal, n'affirme-t-il pas, quelques lignes après le passage évoqué précédemment, alors qu'il désespère de pouvoir écrire son roman :

« Au fond, il avait tort de s'obstiner. Son histoire manquait d'inspiration. Ce n'était pas cela qu'il avait à dire, et les lecteurs qui le "suivaient" attendaient bien autre chose ! [...] Il trouverait le "mouvement" qui manquait à son histoire et il ne passerait plus sa vie comme un écolier à regratter ses pages ».
Les Batailles perdues, 112.

Nous voulons voir dans cette profession de foi du romancier, certes détournée de son sens contextuel, l'affirmation même de la priorité donnée dans cette écriture à l'impulsion rythmique. Dans le pôle "parler", surtout dans les romans-charnières que sont *Le Sang noir* et *Le Pain des rêves*, cette écriture revient sans cesse vers le style oral, et s'arrache à l'emprise du pôle "se taire" qui la conduit vers l'expression de l'intériorité silencieuse.

L'ironie et le jeu

Cette trame textuelle est particulièrement apte à intégrer toutes les formes de discours : ceux des personnages ainsi que ceux qui circulent dans la vie sociale et que

prend en charge la voix du narrateur. En effet, la prosodie rythmée attire à elle et capte la polyphonie du discours social, transformant peu à peu l'ensemble du texte en un champ intertextuel où l'humour, la verve et l'ironie peuvent croître à l'envi. Ainsi l'écriture se nourrit-elle d'allusions, de référence, de citations, qu'elles soient internes à l'œuvre ou externes. C'est tout naturellement que cette écriture de l'oralité a recours à l'intertextualité³⁰⁴.

Le plus souvent, la prolifération de cette écriture, qui est le propre de la verve et de la faconde, conduit à une saturation dissonante où les effets ne peuvent plus s'agglomérer. Ils créent ainsi une sorte de cacophonie stylistique où abondent les parodies, et d'une manière générale tout ce qui introduit dans l'écriture une mise à distance ironique. L'hétérogénéité l'emporte alors dans cette écriture où le jeu et l'humour s'imposent de partout. Certes, comme nous l'avons vu, il arrive que l'écriture évoque des moments d'accord et de connivence entre les personnages ou dans les personnages eux-mêmes et qu'elle crée ainsi, dans l'excès même de ses moyens, une convergence de signification des moyens narratifs et stylistiques.

Le narrateur fait entendre plus ou moins directement des paroles venues de l'extérieur du récit sous forme de citations, d'allusions, de plagiat ou de parodie. Cette reprise multiforme de paroles importées, depuis d'autres textes ou d'autres discours, prend la forme d'un collage. Grâce à cet excès, ou encore en raison de l'hétérogénéité des éléments qui le composent, le texte montre un décalage entre ce qui se dit et ce que le narrateur veut exprimer. Il s'ensuit un effet de mise à distance, si cher à Flaubert, qui marque toute parole. La confusion entre la voix du narrateur et la voix des personnages contribue de manière essentielle à cette destruction ludique de tout discours et de toute attitude qui en découle :

« La jolie courbette que fit Nabucet en abordant le Général ! Il n'en eût pas inventé de plus fine, de plus gracieuse, de plus dévote même si, au lieu d'un Général un peu fatigué, c'eût été une jeune et pétillante actrice qui fût descendue de la limousine. A la façon dont il lui tendit la main pour l'aider à mettre pied à terre, on eût pu croire qu'il lui offrait le bras. Mon Général par-ci, mon Général par-là... Quelle émotion ! Quel bonheur ! Place ! Reculez... »
Le Sang noir, 291.

³⁰⁴ Nathalie Piégay-Gros, dans son *Introduction à l'intertextualité* présente très clairement les différents aspects de cette notion.

La saisie de l'excès gonfle cette écriture tant par la syntaxe que par le choix des mots. La narration donne l'impression d'être le résultat d'un collage de point de vue : celui d'un témoin d'abord, puis celui du narrateur, et enfin celui de Nabucet écrit en style indirect libre qui se confond avec des paroles rapportées directement, introduites sans guillemets et sans verbes introducteurs. Ainsi tout devient parole, de même que tout devient exagéré et donc dérisoire. Le jugement de valeur, mis en place par l'ironie, est inséparable de la création de cette écriture du collage et de l'excès.

Dans *Le Sang noir* les professeurs pendant la pause déambulent dans la cour et échangent des propos. L'écriture s'efforce de capter la contamination générale de toutes les paroles par celles, emblématiques, de Babinot :

« - Savez-vous ce que j'ai donné à mes élèves en devoir de français pour la prochaine fois ? dit M. Robillard. Non ? Eh bien, précisément quelque chose sur l'orgueil. Commenter ces vers de notre grand Alfred de Musset : l'orgueil, *C'est ce qui reste encor d'un peu beau dans la vie, La probité du pauvre et la grandeur des rois.* Ca, c'était trouvé. Ils en convinrent. Ce que ça pouvait être dans la note, tout de même... M. Babinot ôta les mains de dessous ses basques et applaudit doucement. Je dis : bravo ! » *Le Sang noir*, 151.

A l'hétérogénéité des citations (celle du libellé du sujet et celle du texte de Musset) succède, en une sorte de style indirect libre collectif qui rapporte les réflexions de professeurs sans qu'elles puissent être attribuées à l'un d'entre eux en particulier. L'expression « Ce que ça pouvait être dans la note, tout de même... » relève du style de la conversation connivente. Tous les professeurs partagent donc le goût d'un type de parole dont Babinot est le régisseur : il encourage les bons élèves : « Bravo ! ». Par définition la parole s'étend à tout ce qui la côtoie, en amont comme en aval. Elle constitue une force de projection de l'écriture par le jeu du collage et de l'hétérogénéité. De plus, ce mouvement d'avancée de l'écriture vers une construction par et pour la parole, toujours enrichie, se double d'une distance critique, amusée ou ironique, que le narrateur se plaît à souligner :

« La Pinçon sans doute, s'extasiait sur la manière dont nous étions logés désormais. Je la revois qui se lève, et ma mère qui l'entraîne d'une pièce dans l'autre, ouvre les fenêtres, lui fait admirer nos beaux spectacles ; notre ciel infini, notre clocher bonhomme... Et les petits Pinçonnetts suivent leur mère, trottent, tous ensemble, ils ne la lâchent pas d'une semelle, étonnés, dépaysés, vaguement apeurés, peut-être. » *Le Pain des rêves*, 333.

La théâtralisation

Les différentes notations qui dépendent du point de vue du narrateur, de sa parole, contribuent toujours à « théâtraliser » ces scènes et à leur donner davantage d'intensité. Le plus souvent, c'est à une mise à distance critique de ces paroles des personnages que sert cette insistance sur la mise en scène. On assiste alors à une double avancée de cette écriture de la parole : la parole prolifère d'autant plus que s'accroît l'évaluation critique à son sujet. Dans *Le Sang noir* la scène qui oppose Mme Bourcier à son fils Lucien, qui refuse de porter l'uniforme lors de la cérémonie de la remise de médaille, est caractéristique de cette montée de la puissance théâtrale de l'écriture de la parole et de l'ironie féroce. L'aspect de mise en scène ne peut échapper au lecteur tant l'écriture le souligne : « la scène se passait dans la chambre », « tel avait été le début de la scène », « durant tout le début de cette scène », « ils étaient arrivés un peu trop tard pour sentir le sens des vives répliques », « ils étaient arrivés à un point mort de la scène [...] où chacun des personnages engagés dans le conflit croit encore pouvoir le diriger ». C'est essentiellement par le point de vue du fils, accusé par sa mère de « trahison familiale », et par celui du narrateur, que cette scène est rapportée. Elle est structurée comme une scène de théâtre, autour de la progression dans l'opposition des personnages. Le fils n'offrant qu'une résistance passive à l'agression verbale de la mère, la scène est décrite à travers l'écriture de sa parole hystérique. De nombreuses notations marquent la perte de contrôle du personnage sur sa parole :

« Mme Bourcier était plongée dans un état second, un rêve de somnambule et disait en effet des choses comme on en dit dans les rêves, avouait avec une absence absolue de pitié et de pudeur tout ce qu'elle pensait en secret de son fil ». *Le Sang noir*, 122.

« Tout cela était débité d'une voix mécanique, sans l'ombre d'un geste, les mots sortant les uns après les autres de sa bouche comme des pièces d'une machine à frapper. » *Le Sang noir*, 123.

Le narrateur s'efface progressivement devant le flot des paroles données d'abord en style indirect libre. Le passage de la parole du narrateur à celle du personnage est toujours quasi imperceptible :

« C'était un mauvais fils évidemment, et cette accusation résumait toutes les autres. Mais elle donnait les détails de ses griefs et faisait preuve en cela d'une mémoire exceptionnelle, rendue plus claire encore par l'état où elle se trouvait plongée. [...] Tout petit garçon il lui avait donné mille preuves de son mauvais cœur. » *Le Sang noir*, 122.

L'écriture intègre progressivement davantage de marques de l'oralité : segments plus courts, redondances lexicales, répétitions phoniques, symétries syntaxiques, exclamations et interrogations, familiarités :

« Elle souhaitait qu'il ne l'eût jamais connu, que personne n'eût jamais connu ce professeur de désordre, cet ennemi de la famille et de la société qui ne croyait ni à Dieu ni à Diable et crachait le mal autour de lui comme un tuberculeux des bacilles. Un danger public. Elle lui interdisait de le revoir. Mais interdire ! [...] Eh bien, qu'il aille, qu'il s'en aille ! » *Le Sang noir*, 123.

L'écriture de la parole se charge progressivement d'effets, qui la portent vers l'intensification et l'excès. De cette surcharge même naît la portée ironique et ludique. Cette mise en place de l'écriture de la parole, dont la valeur est ambivalente, est constante dans le pôle « parler » : le point de vue du narrateur l'inscrit dans une dimension théâtrale et cède peu à peu son propre point de vue à celui du personnage qui reprend à son propre compte la parole en la portant vers une oralité saturée de subjectivité.

Les récits oralisés de mouvements collectifs

Cette écriture de l'oralité possède ses schèmes de prédilection qui permettent une meilleure convergence des moyens d'écriture : les excès et les mouvements. Aussi n'est-il pas surprenant de constater que les mouvements collectifs soient souvent évoqués : ils sont l'occasion d'une irruption dans le récit du discours social, favorisé par la déambulation collective. Dans *Le Sang noir* le récit introduit la vie au lycée par la description du mouvement collectif des professeurs pendant la pause. Mais cette description d'action est détournée au profit d'un montage de paroles (aussi bien de celles de personnages anonymes que celles de Nabucet) :

« L'habitude de “ces messieurs” dans les courtes récréations qui faisait d'une classe ce que Nabucet appelait “un trou d'air, un petit ballon d'oxygène”, était de se réunir sous une des galeries de la cour d'honneur et de s'y promener en bavardant. » *Le Sang noir*, 149.

Le texte se construit à partir du discours rapporté qui, cité ici entre guillemets, contribue à cette expansion de l'oralité qui s'empare du récit lui-même. Alors que le narrateur semble décrire, le lecteur lui perçoit une voix, une parole :

« Quand ces messieurs n'étaient pas assez nombreux pour former deux files, mais trop cependant pour qu'il ne fût pas gênant d'aller de front sous la galerie, l'un d'entre eux, en général celui qui tenait le crachoir, quittait le rang et

continuait à parler en marchant à reculons, ce qui lui donnait tout à fait l'air d'un tambour-major, en effet, surtout si c'était Babinot. » *Le Sang noir*, 149.

Les expressions “ces messieurs”, “tenait le crachoir”, suffisent à faire basculer l'écriture dans le discours, d'autant plus que la situation est dominée par la volonté des personnages de tenir des propos revanchards, sous la conduite de Babinot, leur maître en parole patriotique. L'ensemble de cette scène grotesque est évoquée sur le mode satirique perceptible par cette extension du discours à ce qui n'apparaît de prime abord que comme une description insérée dans le récit mais dont l'écriture relève, si on l'observe en détail, du style oralisé.

La nécessité d'écrire le récit à partir de la pulsation rythmique est constante. Le rythme affleure d'autant plus qu'il peut s'associer à des schèmes de mouvement : marche, processions et défilés, danse. C'est pourquoi dans les œuvres les plus traversées par cette écriture, *Le Sang noir*, *Le Pain des rêves* et *Les Batailles perdues*, un imaginaire du mouvement, de l'espace s'épanouit avec aisance : il rencontre son point de convergence, et pourquoi pas de connivence, avec cette écriture de l'oralité.

Nous voudrions montrer cependant à quel point le rythme de la prose et l'expression d'une description du mouvement se renforcent mutuellement. Le maire de la petite ville de l'arrière dépeinte dans *Le Sang noir* fait figure d'oiseau de mauvais augure lorsqu'il va annoncer aux familles le décès d'un soldat :

« Dans la rue entra la noire silhouette de M. le Maire, avec dans sa main gantée de noir, son parapluie noir, sa redingote en ailes de corbeau, ses caoutchoucs : flic, floc, clop... Il commençait sa tournée bien de bonne heure ce matin ! A combien de pères et de mères allait-il aujourd'hui glisser dans la main – tenez mon ami : voilà pour vous ! – ce petit papier où serait marqué en rouge la mort d'un enfant adoré ? Il y en avait trop et Etienne avait entendu dire que M. le Maire “ n'y arrivait plus ”. Il lui aurait fallu des secrétaires ! »

Le Sang noir, 48.

La première phrase repose sur un rythme ternaire qui pratique la démultiplication du rythme ternaire dans le troisième élément du groupe :

*Dans la rue entra la noire silhouette de M. le Maire,
avec dans sa main gantée de noir,*

*son parapluie noir,
sa redingote en ailes de corbeau,
ses caoutchoucs :*

flic,

*floc,
clap...*

Bien entendu les parallélismes grammaticaux et phoniques liés à la structure énumérative viennent renforcer cet effet de rythme. L'oralité étant installée, la subjectivité de l'oral peut s'exprimer au moyen du style indirect libre (« Il commençait sa tournée bien de bonne heure ce matin ! »). La phrase suivante poursuit le rythme ternaire, avec l'ajout d'une incidente qui renforce l'effet de spontanéité du discours. De plus une reprise subtile du rythme ternaire est perceptible par l'énumération des couleurs fondée sur un jeu d'opposition : rouge / noir ainsi qu'un jeu de mot sur adoré / doré :

*A combien de pères et de mères
allait-il aujourd'hui glisser dans la main
– tenez mon ami : voilà pour vous ! –
ce petit papier où serait marqué
en rouge
la mort
d'un enfant adoré ?*

Aussi étonnant que cela puisse paraître dans une description dont le thème (la tournée du Maire qui vient annoncer aux familles la mort d'un jeune soldat) ne devrait pas prêter à sourire (le thème de la mort que l'adjectif noir a installé : « *sa main gantée de noir, son parapluie noir, sa redingote en ailes de corbeau* ») : cette écriture de l'oralité ne renonce jamais au jeu engendré par le rythme. C'est qu'il en est le moteur. En effet la recherche du retour d'éléments du paradigme, sonores ou lexicaux, contraint l'écriture à échapper à sa logique sémantique : le jeu sur le signifiant semble se projeter sur le sens et venir en parasiter son mouvement. Les répétitions, les couplages et les paronomases obéissent à une logique de redondance et d'enchaînement phonique et rythmique qui modifie le sens que réclamerait le récit. Dans ce bref passage, on peut constater qu'une grave nouvelle qui génère une stupéfaction n'est pas suivie d'une écriture du silence, mais au contraire d'une écriture oralisée et ironique :

« Quand tout fut terminé, que le silence fut revenu, que nous n'entendîmes même plus les ressauts de la voiture du porteur sur les pavés de la place aux Ours, ma mère, qui restait là toute désorientée au milieu de la pièce, se frappa brusquement dans les mains et s'écria :
Par Dieu il ne sera pas dit qu'une pareille dondon viendra ici nous porter la mort dans l'âme !... Ah ! Qu'il ferait beau voir !... »
Le Pain des rêves, 329-330.

Ainsi, cet univers du discours n'est plus soumis à la rigueur de la logique ou de la signification exacte mais aux conditionnements des associations de mots, d'idées, de sons, de coq à l'âne, de débris de discours, qu'il est plaisant de coller les uns aux autres à l'aide du rythme. Cette écriture de l'oralité s'apparente donc à un bricolage ludique et confine parfois à l'écriture poétique.

Le schéma habituel, propre à l'écriture du refus et du refuge ne peut se développer. En effet après un court passage où l'on peut percevoir les traces du pôle « se taire » (le silence dans le contraste) on attendrait la description d'un malaise intérieur, conformément à la logique habituelle de ce pôle de l'écriture. Désormais le texte s'oriente autrement.

L'écriture mixte dans *Le Pain des rêves*

Dans l'univers du pôle "parler", tout converge vers la subjectivité et les emportements de l'oralité. L'écriture se plaît à suivre les méandres d'un style « parlé » qui s'improvise en s'appuyant sur des expressions bien frappées, des sonorités, des redondances, des symétries de constructions. La parole du narrateur, rapidement cédée au personnage par l'intermédiaire du style indirect libre, débouche souvent sur un acte court de parole directe :

« Non, certes, nous ne comprenions pas.
Pourquoi ces mystères ? Pourquoi ce neveu ne serait-il pas venu chez nous avec elle ? Nous avons tant de place.
C'est cela ! Il lui fallait un prétexte... continua ma mère...quelque chose qu'elle pût dire au pauvre Michel. Ah ! Que je le plains.
Un prétexte ? Mais pourquoi, maman ?
- pour refuser notre invitation, parbleu. Mais qu'est ce que je suis là en train de vous raconter ? Pauvres enfants... Allons n'y pensez plus !... Déshabillez-vous... Les odeurs ? Elle ose parler des odeurs !... Mes pauvres chéris, en fait d'odeurs, est-ce qu'il ne sent pas bon, notre poulet ? » *Le Pain des rêves*, 331.

Cette écriture, qui insiste toujours sur l'acte lui même de la parole, prend très souvent une dimension théâtrale. Nous assistons à une série de scènes de réception : arrivée attendue de la cousine Zabelle, qui repart aussitôt, scène de substitution lorsque la mère invite la famille d'anciens voisins « les Pinçons » à la place de la cousine Zabelle, et enfin visite surprise de la Comtesse de Lancieux :

« De cette venue chez nous de la Pinçon, j'ai gardé comme un souvenir de théâtre. Il se passa, il est vrai, durant le repas, la scène la plus inattendue, la plus surprenante, la mieux faite pour nous porter à croire que nous assistions, en effet à quelque pièce ou encore que nous rêvions... » *Le Pain des rêves*, 332.

Cette scène jugée « la plus inattendue » est celle de l'arrivée de la Comtesse de Lancieux. Elle sert de contrepoint à la scène d'arrivée de la cousine Zabelle et développe donc, sur un mode mineur, les mêmes schèmes d'ouverture et de libération que ceux exprimés dans la scène d'arrivée de la cousine Zabelle. Cependant, précédant cette scène, le récit de la première partie de soirée consacré à l'arrivée de la famille Pinçon, permet néanmoins d'écrire la scène attendue avec la cousine Zabelle et qui n'a pas pu avoir lieu. A travers cette enfilade de scènes d'arrivée, développant le même thème, le lecteur a l'impression que, divers personnages prenant le relais, l'écriture poursuit sa quête de prolifération en s'appuyant sur les sonorités, les mots, et les reprises syntaxiques :

« D'abord, ce fut la Pinçon, avec son petit troupeau, qui arriva bien essoufflée – elle devenait grosse, la pauvre Pinçon, elle enflait, à ne point bouger de son tabouret – et tout étourdie encore d'une invitation à la fois si soudaine et si pressante. » *Le Pain des rêves*, 332.

Cette écriture « avance » de son propre mouvement et privilégie tous les effets de parallélisme qui permettent à l'improvisation de se construire en prenant des points d'appui. La juxtaposition et la coordination l'emportent sur la subordination : nombre de paragraphes débutent par « et » comme si le récit ne devenait qu'une longue énumération. La construction générale du récit obéit au même principe d'enchaînement par juxtaposition, comme au théâtre, où les scènes se suivent au rythme de l'entrée et de la sortie des personnages. Après celle de Zabelle, le récit livre l'entrée de la comtesse de Lancieux, personnage également caractérisé par une écriture de l'excès, mais sur un mode mineur :

« - Tiens ! dit ma mère...
Elle s'avança vers la porte et l'ouvrit. Alors apparut une petite dame toute menue, vêtue de noir des pieds à la tête, le visage entouré d'une capote comme n'en portaient plus que les grands-mères – et qui tenait à son bras, d'une part, une ombrelle, et, d'autre part, un grand sac, que dans ma naïveté, je pris d'abord pour un sac à provisions... Je ne saurais dire si elle portait une voilette, mais il me semble que oui. Dans le premier instant, son visage m'apparut comme une lune bien rose, avec deux petits yeux bleus très vifs et, tout autour du menton – oui, ma foi, une fort jolie barbe... » *Le Pain des rêves*, 335.

Ce portrait, s'il rappelle celui de la cousine (la voilette, l'accoutrement un peu surnaturel aux yeux de l'enfant), est davantage marqué par l'hétérogénéité que par l'excès. Il relève cependant du même type d'écriture fondée sur la progression par l'énumération et les points d'appuis syntaxiques, lexicaux et phoniques. Ici le plaisir

d'écriture amène à l'humour du trait final (« oui, ma foi, une fort jolie barbe... ») qui place l'ensemble de la description dans une perspective de caricature et de jeu.

Dans le pôle « parler », tout passage narratif n'est qu'une préparation à la parole. Le personnage de la Comtesse, comme tous les personnages typiques de ce pôle, est rapidement caractérisé par quelques particularités de son expression : « en disant d'une voix chuintante ». En effet le narrateur insiste : « J'observais qu'en parlant, il lui venait un peu de salive aux lèvres. » Cette écriture tend à transformer tout personnage en acteur de théâtre et tout récit en mise en scène :

« Le temps est un grand artiste, dit-on. Je ne sais pas s'il est vrai qu'il embellit toutes choses [...] mais il nous les fait voir comme au spectacle ; il les éclaire ou les assombrit juste dans la mesure qu'il faut, comme un grand metteur en scène... » *Le Pain des rêves*, 332.

La narration du pôle "parler", structurée ici par le jeu du récit rétrospectif à la première personne, fait apparaître les souvenirs dont l'évocation constitue la trame, comme autant de « scènes » dont les personnages sont des acteurs. Le lexique du théâtre qui affleure en permanence dans cette écriture manifeste bien cette tendance. Mais dans ce théâtre, les paroles sont à la fois la matière première et le support d'une mise à distance au point que parfois, les gestes l'emportant sur les paroles, c'est à une sorte de théâtre muet que le lecteur est convié :

« Je revois les gestes, et comment la Pinçon finit par s'asseoir ; mais les paroles qu'elle se dirent, je ne les sais plus. Les ai-je jamais sues ? Les ai-je seulement entendues ? J'étais là, et pourtant je n'en suis pas très sûr. Et c'est une scène muette, d'autant plus muette, que la scène précédente, entre la cousine Zabelle et ma mère, était montée à de tels éclats, et que la scène qui devait suivre me frapperait tellement, nous frapperait tous – et pour des raisons qu'on verra. » *Le Pain des rêves*, 333.

L'enchaînement des scènes qui constitue la trame narrative ne résulte plus de leur force et de leur degré d'effet sur les personnages et leurs actions. Le texte se fait pourvoyeur de scènes fortes en paroles.

La parole conquérante : expansion et intensification

C'est par l'intermédiaire du style indirect libre que le narrateur renonce imperceptiblement à sa propre parole pour faire place à celle des personnages. Ce discours intérieur est lui aussi très fortement marqué d'oralité : la subjectivité de la syntaxe que traduisent la redondance et les répétitions, ainsi que la multiplication des

points d'exclamation et des points d'interrogation. D'une manière générale, on constate que la parole obéit à deux principes moteurs : l'expansion et l'intensification. A partir d'une amorce de parole, le plus souvent constituée d'une simple pensée qui peut être interprétée soit comme un élément du récit, soit comme une parole du personnage, d'autres paroles se succèdent, nettement attribuables au personnage, et fortement marquées d'oralité. La segmentation se resserre et la ponctuation se multiplie. La phrase avance par appuis successifs comme si elle relevait de l'improvisation orale.

Mais cette expansion se double d'une recherche d'intensification des effets. Les procédés sont variés et relèvent tous du collage : mélange des tons et des styles, parodie, allusions et citations. L'accumulation de ces matériaux divers convient à cette quête d'une luxuriance langagière que la complexité de composition rend inextricable. En outre, cet excès généralisé conduit au jeu et à la mise à distance de ce qui est dit. La parole devient ainsi l'objet d'une satire quasi-permanente où se mêlent l'esprit critique et la joie de la verve.

La cousine Zabelle : une parole en expansion

Le personnage de la cousine Zabelle fournit un excellent exemple de la manière dont l'écriture s'engendre en se projetant sur la création d'un personnage doté d'un potentiel de paroles, personnage dont toutes les actions génèrent à leur tour de la parole. Ce personnage n'existe que par les paroles que l'on peut prononcer ou penser à son égard, ainsi que par les paroles qu'il peut lui même penser ou prononcer.

La cousine Zabelle apparaît dans deux romans : tout d'abord dans la deuxième partie du *Pain des rêves* dont elle est le personnage éponyme et principal, puis dans *Le Jeu de patience* où elle réapparaît de très nombreuses fois, de manières plus épisodiques, et sous des aspects très contrastés.

Zabelle est au départ une possibilité d'écriture dont le noyau central est l'idée d'expansion. Cette expansion de l'écriture s'autogénère : démultiplication de ses effets, expansion narrative par les anecdotes que le personnage suggère, expansion de l'imaginaire de la conquête. Dans ces trois dimensions (écriture, récit, imaginaire), Zabelle incarne le romanesque même. En effet, la création de ce personnage permet à la narration de s'affranchir des contraintes de l'enchaînement causal des actions ou du récit chronologique :

« Quoique, pour le bon ordre, il faille tenir compte des pauvretés de la chronologie (dans la mesure où le présent écrit aussi une narration), la chronologie en elle-même n'est pas grand-chose, et la narration qui s'en tiendrait au mot à mot des faits n'irait guère plus loin que les horloges, qui ne vont nulle part. » *Le pain des rêves*, 347.

Marquée par la figure du grand-père et placée sous la domination du pôle "se taire", la première partie du roman prend la forme d'un récit rétrospectif suivi. En revanche la seconde partie, dominée par le personnage de Zabelle s'affranchit des contraintes narratives traditionnelles. Le texte se tisse par rapport à ce personnage dont l'essence même est la parole. La cousine Zabelle joue pour la narration le même rôle de catalyse qu'elle joue dans la vie du narrateur :

« Sans doute poursuivais-je un but, mais il m'était très facile de l'oublier, sans le moindre ennui, et de n'attendre plus que du hasard, toujours si merveilleusement serviteur de l'esprit, qu'il m'apportât de nouveaux moyens de progresser dans ma découverte. » *Le Pain des rêves*, 406

Cette découverte de la vie, dont parle le narrateur, découverte confiée au hasard, constitue la métaphore parfaite de la narration livrée aux enchaînements thématiques découlant de la logique d'écriture propre au personnage de Zabelle :

« Or la cousine Zabelle était de ce point de vue un hasard pour ainsi dire permanent. Pour tout ce qu'elle était, pour la manière dont elle vivait, par tout ce que j'avais entendu dire sur mon compte et plus encore peut-être par tout ce que je savais d'elle sans qu'on m'en eût rien dit, la cousine Zabelle était à l'égard de ces problèmes comme un pôle d'un aimant exceptionnel. J'en avais à cause d'elle en grande partie senti la présence, la puissance et le trouble. » *Le Pain des rêves*, 406-407.

L'écriture semble se laisser guider par cette force d'attraction Zabelle constitue la métaphore du processus d'écriture de la parole : l'expression « comme un pôle d'un aimant » le reflète parfaitement. L'ensemble de la seconde partie du roman est orientée par ce personnage qui « va en l'avant » (*Le Pain des rêves*, 277). Cette image lui convient aussi car elle joue le rôle d'une initiatrice à la vie amoureuse du narrateur :

« Elle ne savait pas toujours résister au plaisir de provoquer en moi un éveil prématuré soit par des interrogations si souvent lumineuses et ses conseils qui n'avaient pas l'air d'en être, soit d'une manière plus directe, et sous couleur de lutter contre ma timidité, en me forçant à embrasser telle fillette. La cousine Zabelle pensait qu'il faut toujours aller de l'avant » *Le Pain des rêves*, 407.

De plus, sur le plan de la construction narrative, le personnage permet un enchaînement d'épisodes qui obéit à une logique profonde, fondée sur le développement des schèmes

de l'imaginaire qu'elle incarne au plus haut point et dont l'écriture va contaminer l'ensemble des personnages et des actions. Le personnage du grand-père, totalement étranger aux schèmes de la cousine, a disparu opportunément. Une seconde partie du roman peut et doit donc s'ouvrir, créant comme un diptyque. Une tension s'exerce entre les deux univers, celui du silence et celui de la parole. L'écriture du personnage de la cousine vient donc apporter à l'écriture le nouvel élan dont elle a besoin pour explorer d'autres facettes de l'imaginaire.

En effet, la seconde partie du roman s'ouvre justement sur l'annonce de l'arrivée de la cousine Zabelle, personnage porteur des schèmes qui place la narration sous l'attraction du pôle « parler ». Ce personnage fait parler de lui avant même que d'apparaître. Le narrateur, qui n'a jamais vu « la cousine », en a seulement vaguement entendu parler par sa mère et a aperçu des photos. Il l'imagine et se crée sa propre image de la parente inconnue jusque-là. Le lecteur, à son tour, se construit mentalement ce personnage à travers la représentation imaginaire que s'en fait le narrateur. La cousine est donc un personnage qui est bien évidemment le résultat d'une projection mentale de l'imaginaire des autres personnages, mais aussi de celui du lecteur.

Zabelle est placée d'emblée sous le signe de la conquête. Après la décision du couple de venir s'installer en Bretagne, la cousine se comporte comme le ferait un général libérateur : elle vient « en avant » afin de « détruire l'interdit qui nous tenait prisonniers ». Zabelle est dotée de qualités merveilleuses :

« Elle appartenait à cette espèce bienheureuse des gens qui vont partout comme chez eux, qui sont partout chez eux, à qui on ne demande pas de comptes et qui ne s'en demandent pas eux-mêmes. Les bien-aimés qui n'ont pas honte d'être au monde parce que le monde leur appartient : « Elle nous guérirait »
Le Pain des rêves, 277.

Ce personnage relève du merveilleux et de ses pouvoirs magiques ; Zabelle semble une fée, ce que sa première apparition ne fait que confirmer :

« Dans l'encadrement d'une portière, au milieu des vapeurs qui peut-être étaient celles dont on encense les déesses, le plus beau visage du monde, sous sa voilette blanche à moitié relevée, apparut comme une figure de songe. Tant d'autres à la place de la cousine n'eussent porté dans leurs traits que les fatigues d'un si long voyage. Mais elle ! Elle était fraîche, radieuse – un peu jaune sans doute mais c'était à cause des fumées à travers lesquelles son œil étincelait comme le plus noir charbon. Une main qui me sembla digne de celle des fées releva un peu la voilette. Elle se pencha à la portière... »
Le Pain des rêves, 315.

En raison de l'ambivalence de ses pouvoirs, elle peut aussi apparaître comme une sorcière, elle exerce sur tous une domination fondée sur la fascination aussi bien que sur l'abus de pouvoir. Conquérante, elle renverse le thème de la colonie (son mari est un colon qui a vécu longtemps en Afrique) en venant coloniser la ville de sa cousine : elle vient la délivrer de sa condition de prisonnière, conquérir un territoire, dans une stratégie militaire, qui n'exclut ni la violence ni la ruse, ni la séduction. L'univers entier se trouve placé sous son propre éclairage. Ainsi, avant même qu'elle arrive, la mère en prend les allures :

« Et comme un grand général qui se prépare à livrer bataille, ou plutôt comme un ambassadeur qui règle les derniers préparatifs du cérémonial pour l'arrivée d'un prince, elle tint conseil, nous fit part de ses projets et distribua ses ordres. » *Le Pain des rêves*, 310.

Cette puissance de retentissement du personnage sur l'ensemble de la narration s'explique par le fait qu'il est le résultat d'une poussée de l'écriture qui subordonne désormais l'ensemble des techniques romanesques à sa propre nécessité d'exprimer cet imaginaire de la conquête. Ces schèmes, par le jeu de l'écriture, sont communiqués à l'ensemble des personnages présents dans cette seconde partie. C'est ainsi que le personnage de la mère, qui développe un imaginaire du refus et du silence va se mettre à parler, à avoir des initiatives de reconquête de l'espace (elle trouve un logement, situé très haut sous les toits et dominant la ville, et qui naturellement entre en contraste avec l'écurie basse de la première partie, elle trouve un travail qui la réinsère socialement, noue un nouveau cercle de relations, etc.). Cette notion d'ouverture vers un nouveau monde est fortement ressentie par le narrateur :

« Tous les souvenirs de la grande aventure que fut pour moi ce déménagement – comme d'un grand voyage, comme d'un passage émerveillé d'une terre ingrate à un Eldorado – sont dominés par l'image de la cousine Zabelle – ou du moins, par l'image que je me faisais alors de cette merveilleuse personne. Il me semblait que tout ce grand changement ne se faisait que pour elle. »
Le Pain des rêves, 295.

Personnages, actions, décors, l'ensemble de la narration entre dans un univers imaginaire dont les schèmes s'organisent autour du thème de la conquête, conquête de l'espace mais aussi des esprits, dont les manifestations les plus visibles sont la profusion des paroles, des gestes et des objets, l'affranchissement de toutes les limites y compris celles du temps et de la causalité des actions :

« Certes, depuis la mort du grand-père, et notre venue dans ce beau et vaste logement de la place aux Ours – comme notre écurie était loin déjà et que nous y pensions peu – depuis la tumultueuse arrivée chez nous de la cousine Zabelle et de départ si cruel de notre Pélo, bien des choses s'étaient passées, de nombreuses choses, dont l'ensemble avait transformé l'apparence de nos vies. Mais la chose mystérieuse, combien plus importante que tout le reste, celle-là même dont la vie entière était faite désormais, quand donc avait-elle commencé ? Quel jour ? A quelle heure ? » *Le Pain des rêves*, 347.

La création du personnage de Zabelle et l'écriture qu'il autorise orientent l'ensemble du roman vers l'expression de schèmes obéissant à des pulsions jusque là peu assumées dans l'œuvre. Il est curieux de constater que l'enchaînement des séquences narratives se fait au travers de l'apparition d'autres personnages féminins, qui s'opposent à celui de la cousine Zabelle, ou bien le complètent. Tous ces personnages féminins déclinent peu ou prou les sonorités de son nom, sur lequel le narrateur a attiré notre attention dès les premières lignes, si bien que résumer cette seconde partie du roman revient à énumérer une liste de noms de personnages : Mme Isabelle Leprêtre, dite Zabelle, la Comtesse de Lancieux, Gisèle, Marcelle. Si l'on se souvient que la mère du narrateur « Mado » a en réalité pour prénom Madeleine, force est de constater le lien sonore qui unit ces différentes figures féminines évoquées par le narrateur dans le sillage et sous l'influence des schèmes de l'imaginaire portés par le personnage de Zabelle.

***Le Pain des rêves* ou l'invasion progressive de la parole**

Le roman s'ouvre par l'évocation de deux images contradictoires du manuel de lecture du narrateur, images que nous avons commentées à propos de la parole familiale. Nous voudrions ici souligner la fonction structurante de cet incipit. La première image évoque l'intérieur misérable d'une famille pauvre dont le père est alcoolique et l'autre le rayonnement d'un foyer bien tenu car le père reste sobre. Ces deux descriptions font l'objet de paragraphes où affleure la « parole » du narrateur. Le lecteur la perçoit grâce à une syntaxe qui privilégie les reprises de mots, et de sons, mais aussi grâce à certaines expressions relevant de la parole, et au jeu de citations qui font « entendre » des commentaires d'hypothétiques personnages. Peu à peu l'écriture se détache d'un certain hiératisme lié à l'écrit et s'anime de l'expressivité de l'oral :

« Un fourneau rougeoyait, un vrai fourneau, avec son cendrier, sa chaudière et son robinet de cuivre. Plus de linge à sécher. Tout luisait, reluisait de propreté. Le plancher était net et blanc. Propre ! On aurait mangé dessus ! Le buffet entrouvert montrait son abondante, sa joyeuse vaisselle. Aux murs, des petits

tableaux, *L'Angélu*s de Millet. Et au milieu de la pièce, sur la table de famille recouverte d'une toile cirée tout neuve, une vaste soupière fumante. »
Le Pain des rêves, 10.

Cette orientation de l'écriture vers la verve s'accompagne toujours d'une expression de la profusion et de l'intensité. Si tout est marqué par la misère dans la description de la première image, tout est également saturé de propriété dans la seconde. Dès lors l'écriture peut totalement substituer au récit le discours du narrateur :

« Ah ! Que c'était donc enchanteur ! Quelle paix ! Quelle félicité ! La mère de famille portait un gai tablier bleu. Elle-même était jolie et souriante. On aurait dit une réclame. [...] Encore une fois, que tout cela était encourageant ! »
Le Pain des rêves, 10.

Toutes les notations "objectives" sont insérées dans une trame subjective marquée par la syntaxe exclamative qui ne masque pas le jeu ironique, bien au contraire. Ainsi au cours de cette double évocation des images édifiantes du manuel de lecture, l'écriture se déploie successivement sur deux plans : d'abord celui du pôle "se taire" puis celui du pôle "parler". Ces deux paragraphes correspondent aux deux parties du roman, l'une consacrée au grand-père et l'autre à la cousine Zabelle, chacun des personnages incarnant un type d'écriture, l'une du silence et du refuge, l'autre de l'expansion de la parole et de la conquête. Le passage d'un pôle à l'autre se fait par l'amorce d'une voix du narrateur qui, en délaissant le récit, emprunte insensiblement les chemins du discours :

« Quoi ! Les choses étaient si simples, tellement même qu'un esprit d'enfant comme le mien pouvait les comprendre. Ne suffisait-il pas d'être vertueux pour que le bonheur apparût ? Et en quoi consistait la vertu sinon à ne point boire ? Comme c'était facile ! Encore fallait-il y penser. Un œuf de Christophe Colomb ! » *Le Pain des rêves*, 11.

Loin de n'être qu'un récit de souvenirs d'enfances, traité selon le mode narratif de l'autobiographie, le roman repose désormais presque uniquement sur l'écriture de paroles, parfois difficilement attribuables à une instance précise. Il se transmue en discours, s'affranchissant presque complètement des impératifs traditionnels du récit : organisation d'une temporalité, identification de personnages et de leurs paroles, succession d'actions dans un enchaînement causal.

La fonction romanesque de certains personnages semble d'être des vecteurs de la parole et du paraître, fonction qui rejoint la préoccupation de l'écriture qui est de « faire parler » le texte. Le roman *Le Pain des rêves* installe donc formellement dans la

structure de l'œuvre le passage d'une écriture à l'autre. La transition entre les deux univers y est particulièrement exemplaire de cette métamorphose de l'écriture qui change de rythme. A la figure du grand-père qui incarne la fin de vie dans le dénuement, le resserrement de l'espace, le retrait dans le refuge, répond celle de la cousine Zabelle, personnage chatoyant, qui resplendit d'exubérance et de vie. Cette femme « à la hauteur » contamine l'écriture de sa puissance d'invasion. Dès le premier paragraphe de cette seconde partie du roman, on peut observer comment l'écriture, qui est censée reproduire la voix du narrateur, devient en fait une préparation à la parole de la cousine :

« Même Isabelle Leprêtre, notre cousine (nous l'appelions Zabelle, ou, moitié par dérision, moitié par une certaine idée de sa situation « à la hauteur », Mme Leprêtre) était une femme de ce petit cousin éloigné de ma mère, le pauvre Michel, dont nous étions habitués à penser qu'il vivrait jusqu'à la fin de ses jours parmi les sauvages, dans le fond de sa brousse africaine. »
Le Pain des rêves, 276.

Par un phénomène de contamination par anticipation, le narrateur adopte les termes que la cousine emploie à propos de son mari « le pauvre Michel » ainsi que sa façon de désigner l'Afrique où il travaille. Ce paragraphe, dont l'énonciation peut être attribuée au narrateur constitue déjà un point de vue sur la cousine : en évoquant le personnage, l'écriture se remplit par anticipation de la parole que ce personnage adoptera lorsqu'il parlera directement. Ainsi la simple évocation de la cousine Zabelle déclenche d'ores et déjà une écriture fondée sur sa mise à distance, l'humour et l'ironie à l'égard de ce personnage caractérisé par l'exagération langagière. Les termes « sauvages », « fond de sa brousse » évoquent cette capacité à exagérer, « à en faire trop », tant dans les actes que dans la parole. Cette façon de s'exprimer passerait presque inaperçue si elle n'était relayée un peu plus bas par quelques lignes qui explicitent davantage la conception que la cousine a de l'Afrique :

« Tandis que le pauvre Michel demeurait relégué dans sa brousse, Zabelle "l'attendait" à Toulon. Les docteurs le lui conseillaient. La colonie, où elle avait fait deux séjours dans les débuts de son mariage, ne lui avait pas réussi. Le soleil d'Afrique la faisait grossir, elle avait du paludisme. »
Le Pain des rêves, 276.

La voix du narrateur côtoie désormais la voix du personnage qui s'exprime en style indirect libre. Le récit, très « oralisé », n'apparaît en définitive que comme une préparation à la parole des personnages, ou à son accompagnement. Le lecteur pressent dans la voix narrative, presque à chaque mot, la parole du personnage de Zabelle, qu'il vient de découvrir et qui va littéralement envahir le roman. L'écriture se fait ludique,

elle joue avec elle même en se citant : le mot « brousse » est repris du premier paragraphe. Il est ici introduit par le déterminant « sa » : l'écriture épouse le point de vue de Zabelle. Aucun terme autre que ce déterminant possessif ne semble mieux la caractériser tant elle est expansionniste. De plus, afin de mieux souligner que l'on a affaire à sa parole, les guillemets viennent détacher ici ou là des mots clés du personnage (« l'attendait »).

Ainsi le lecteur entend à la fois la voix du narrateur et celle de la cousine. Au-delà de l'humour qui fait percevoir au lecteur la mauvaise foi de la cousine, le narrateur pose les prémices de l'imaginaire que ce nouveau personnage va développer. En effet, en contraste avec les schèmes du refuge et de la rupture, la cousine Zabelle sert de support aux schèmes de la conquête, de l'expansion et de la domination. Le « pauvre Michel », véritable bouc émissaire de la cousine, en est une des premières victimes. Cette réorientation de l'écriture correspond donc à une réorientation de l'imaginaire.

Le schème de l'expansion dans l'ensemble du récit

Nous rappelons ici notre définition d'un schème donnée dans l'introduction générale. Pour notre part, nous entendons par « schème » une force issue de l'inconscient de l'auteur et qui oriente son écriture en attirant à elle des images. Le schème apparaît dès lors comme une notion dynamique, qui loin de se fixer sur un certain nombre d'images, permet à l'inconscient de trouver une expression au sein d'un univers imaginaire. C'est ainsi que nous parlerons de « schèmes du refuge » ou « de la conquête ». Toute image, tout champ lexical, peut être mis en perspective dans un schème qui apparaît donc comme une force située à mi-chemin de l'inconscient de l'auteur et de la réalité qui l'entourne. Cette zone intermédiaire que l'ensemble des schèmes construit, nous le nommons « imaginaire ». Concernant le rapport que cette notion de schème entretient avec la création d'un personnage nous rappelons notre conception : un personnage constitue un point de convergence perceptif, par l'intermédiaire des schèmes dont il est désormais nourri, qui permet à l'écriture de déployer dans le texte des éléments narratifs (scènes, paroles ou pensées, écriture) qui lui sont propres.

A partir de la création d'un personnage, l'écriture du pôle "parler" se développe en une prolifération continue. La poussée de l'écriture donne naissance à des personnages habités de schèmes analogues à ceux que porte la cousine Zabelle et qui

s'expriment à travers une trame narrative elle-même sous-tendue par la nécessité de mettre en œuvre cette écriture de l'expansion et de l'excès. Différentes séquences narratives se succèdent marquées dans le texte par des sauts de ligne³⁰⁵. Le roman se développe ainsi en une succession d'épisodes qui donnent tous lieux à des actions, mais surtout à des paroles, rapportées sur le mode d'écriture propre au pôle "parler".

La première séquence de cette narration est celle de la découverte du personnage de la cousine. Elle s'organise en trois moments : les préparatifs, la scène de découverte du nouveau logement et l'arrivée elle-même. Les préparatifs comprennent l'insertion d'une petite séquence : le déménagement du taudis de l'écurie vers un logement plus agréable sous les toits. Ce petit épisode n'est apparemment pas lié de manière causale à l'action de Zabelle, mais le narrateur le lie néanmoins, en profondeur, à l'influence de sa cousine. De même, dès cette première séquence, tout est nourri de paroles d'idéalisation et donne lieu à une grande scène fondée sur la confrontation directe de paroles. Cette séquence s'achève brutalement par un échange violent de parole entre la cousine et la mère :

« Telle fut, dans sa vérité – et véridiquement rapportée – l'arrivée chez nous de notre cousine Zabelle. Quel désespoir ! Mais quelle leçon !
Ah ! bien trop tôt, avons-nous pu croire à un changement de fortune, bien trop à la légère nous étions-nous enorgueillis d'habiter désormais dans un vrai logement. Il fallait en rabattre. Voyous de la rue du Tonneau nous étions – et tels nous devions rester. Tels nous resterions toujours. »
Le Pain des rêves, 329.

Il semble au narrateur que l'entrée dans un monde nouveau sous l'influence de la cousine ait été illusoire. L'espace originel semble défier le temps : on ne change pas de vie par l'imagination. La construction du roman, si elle échappe à la chronologie et à la causalité des actions, trouve une logique imaginaire plus profonde. Le personnage de la cousine Zabelle agit comme une clé, un déclencheur, qui par cercles analogiques, amène à l'expression de schèmes qui se développent à partir de cette force initiale de libération conquérante. En effet, à peine ce nouveau personnage a-t-il été évoqué, que la ville apparaît au narrateur comme un champ de bataille au soir d'une bataille perdue, que sa condition lui semble celle d'un prisonnier que la cousine aurait pour mission de délivrer :

³⁰⁵ Exemples de la division du texte : 275 à 277, 278 à 295, 295 à 305, 305 à 312, 312 à 329, 329 à 331, 332 à 340, 340 à 347, 347 à 367, etc.

« Notre pauvre vieux grand-père ayant déposé les armes, nous nous étions soudain trouvés à découvert, comme une petite troupe de partisans d'autant mieux perdue chez l'ennemi que le capitaine vient de tomber. Lui seul était redoutable. Lui seul, par sa ténacité, par sa vaillance, tenait l'ennemi en échec. » *Le Pain des rêves*, 278.

Inversement, preuve *a contrario*, si le personnage de Zabelle porte les schèmes de la conquête, son absence agit comme celle du grand-père qui incarnait le refus, la résistance, conduisent le narrateur et sa famille à l'errance :

« Devançant l'ordre barbare qui nous était donné, nous faisons déjà nos baluchons, sans savoir où les traîner. » *Le Pain des rêves*, 283.

¹ « Mais autre chose encore : les plafonds aussi *en valaient la peine*. Par quel hasard – ou par quelle fortune – ces grands espaces inhabités depuis tant d'années, recélaient-ils encore d'aussi beaux plafonds, avec leurs moulures et leurs rosaces ? Ah, c'en était enfin terminé, de nos gravats, de nos vieilles poutres, de nos lattes pendantes au-dessus de nos têtes. »
Le Pain des rêves, 296-297.

Le pôle "parler" place l'ensemble de la narration sous l'éclairage de la conquête spatiale, de la verticalité, de la liberté et de l'expansion. C'est ainsi qu'à la pauvre écurie basse de plafond va succéder un très grand logement sous les toits :

« Mais autre chose encore : les plafonds aussi *en valaient la peine*. Par quel hasard – ou par quelle fortune – ces grands espaces inhabités depuis tant d'années, recélaient-ils encore d'aussi beaux plafonds, avec leurs moulures et leurs rosaces ? Ah, c'en était enfin terminé, de nos gravats, de nos vieilles poutres, de nos lattes pendantes au-dessus de nos têtes. »
Le Pain des rêves, 296-297.

« Quel grand escalier, quels magnifiques degrés de pierre ! Il avait beau être noir comme un four ... oh, tout de même, c'était un escalier royal ! »
Le Pain des rêves, 296.

Cette nouvelle vie est l'occasion d'une projection imaginaire du narrateur qui autorise l'expression de schèmes de liberté sous toutes ses formes, y compris celle de liberté du son : « A travers cette immensité sonore, je courais comme un échappé, j'allais d'une pièce à l'autre [...] » (*Le Pain des rêves*, 296). Les sons ont changé de nature. Ce qui n'était perçu que par contraste et ne faisait qu'entraîner la notion de malaise intérieur, devient polyphonique. Les sons, comme l'espace, comme l'écriture, sont évoqués dans une logique de prolifération par assemblage, multiplication et intensification :

« Les sons, aussi, n'étaient plus les mêmes. Ils nous parvenaient comme une rumeur sans éclat, montaient vers nous dans un mélange où s'incorporaient d'autres sons venus d'ailleurs, par les airs, d'autres points de la ville. Seul était distinct, et comme nous l'aurions entendu d'en bas, le grattement d'un sabot de cheval sur le pavé. » *Le Pain des rêves*, 299.

La perception de l'espace se transforme totalement, à l'horizontalité et à la nuit succèdent désormais la verticalité et la lumière :

« Assez longtemps, nous avons rampé dans une cave, vécu à tâtons dans la nuit d'un trou. Bien heureux encore que nous n'y eussions point perdu les yeux, comme font les taupes, et qu'ils nous restassent afin de se laisser éblouir aux espaces de lumière qui ne nous manqueraient plus. »
Le Pain des rêves, 298.

« Il me semblait que le ciel même descendait vers nous d'une course vivante, jolie, comme pour nous fêter et nous accueillir avec un empressement léger et que la nouvelle de notre arrivée dans ces hauteurs se répandait d'un même coup aux quatre coins de son empire. » *Le Pain des rêves*, 298.

Toute la réalité semble prendre un autre sens, apparaître sous un autre éclairage :

« Oui, c'était quelque chose d'étonnant et de nouveau, comme si jusqu'alors, je n'eusse rien connu de ces vieilles pierres et des personnages qui s'agitaient à leur ombre et qu'on m'en eût présenté l'image à travers quelque lanterne magique. » *Le Pain des rêves*, 299.

En synthèse de ces schèmes d'expansion et de conquête, la lumière et le feu purificateur orientent définitivement l'écriture vers l'expression de nouvelles forces de l'imaginaire :

« Un instant plus tard, un feu splendide, haut et pétillant, craquant, brillait dans l'immense cheminée pour notre joie à tous et, sans doute, pour celle aussi de ses vieilles pierres qui en avaient depuis tant d'années perdu jusqu'au souvenir. » *Le Pain des rêves*, 307.

« Le soleil tombait d'aplomb jusqu'au tréfonds de la place, tranchant, volontaire, sans réplique, seigneur et roi des zones qu'il avait conquises et, dans l'aplomb de sa justice, indifférent quant au reste. »
Le Pain des rêves, 299.

La création de ce personnage de Zabelle a orienté le roman vers un autre type de narration, où le récit rétrospectif ne conduit plus à la remémoration nostalgique ou pathétiques de scènes de refuge, mais au contraire vers une visée de l'imaginaire, où les événements de la réalité sont transfigurés, vécus de manière « romanesque » au point que le déménagement d'un taudis vers un médiocre logement sous les toits devient le récit de la découverte d'un nouveau monde, ou d'une chasse au trésor :

« D'immenses greniers biscornus, dangereux tant par l'inattendu des poutres qui les traversaient et que cachaient de grosses parties d'ombre, que par les pièges, les fondrières dont leur sol était semé, s'étendaient par-dessus nos domaines et bien au-delà, communiquaient par d'obscures passages avec les greniers des maisons voisines. » *Le Pain des rêves*, 305.

La rêverie à propos de ce nouvel « Eldorado » ne fait que s'amplifier : « j'eus tôt fait d'en explorer les étendues. Autres richesses – nouvelles merveilles ! », « d'autres objets tous plus beaux et éloquents les uns que les autres », « Quelle fortune ! ». Ainsi l'irruption de la parole de conquête dans un univers de reclus transforme la quête du souvenir en conquête imaginaire, où l'idéalisation de toute chose, conduit vers le romanesque à l'état pur que le personnage de la cousine Zabelle incarne de la manière la plus absolue :

« La cousine pensait fermement qu'elle n'avait été mise au monde que pour s'amuser. Le plaisir était sa loi.

Ce qu'elle entendait par le plaisir, c'était bien évidemment, l'amour, pourvu qu'il fût romanesque, qu'il s'y mêlât de la jalousie, de la trahison et de l'intrigue, qu'on y trouvât prétexte à parler de poison et de revolver et, qu'une fois le temps, on pût donner à un bel Adolphe un rendez-vous derrière un cimetière. Mais ce n'était pas la tout. Il y avait encore les plaisirs de la table et le bon vin ! Le théâtre, le cinéma, les voyages, en un mot la goguette. »

Le Pain des rêves, 382.

Avec elle, se lit le plaisir de l'écriture qui joue avec l'idéalisation romanesque telle qu'Emma Bovary l'a personnifiée. La dette envers Flaubert est ici très claire : l'écriture trouve son chemin dans la construction d'un univers imaginaire fondé sur la rêverie à partir de lectures idéalisantes, tout en démythifiant cette projection illusoire par le jeu de la mise à distance. Le motif du mariage manifeste ce mouvement de l'écriture vers le romanesque qui l'irradie non seulement par les schèmes mis en œuvre mais aussi par son auto-engendrement. En effet, c'est grâce à cette fascination pour le romanesque que s'effectue le passage du narratif vers l'oralité et la verve improvisée :

« Ah ! apparaître soudain au chevet d'un bel amoureux qui succombe, quelle beauté, quel triomphe ! Elle irait. Tant pis pour le qu'en dira-t-on. Ou peut-être même tant mieux. Est-ce qu'elle ne l'aimait pas ? Elle l'avait toujours aimé, dès le premier instant, dès le premier regard. « Epouse-moi ! s'écrierait-elle en entrant. Je suis à toi pour la vie ! »

Et en fin de compte, elle y fut. » *Le Pain des rêves*, 384.

Dans l'écriture du pôle "parler", le lecteur attentif entend en permanence deux voix, celle du narrateur, distanciée, et celle du personnage. Chaque voix affleure sans cesse

dans l'autre, créant ainsi un « dialogisme »³⁰⁶ qui permet de doter le texte de valeurs ambivalentes.

³⁰⁶ Nous empruntons bien évidemment cette notion à Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*. Les théories de Mikhaïl Bakhtine ont été particulièrement étudiées et commentées par Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique*.

Conclusion sur l'écriture de la parole

Cette écriture de la conquête diffère de celle du silence et du refuge, car, tournant le dos au resserrement et à l'intériorisation, elle se définit par l'expansion. Si des traces du pôle "se taire" se laissent encore percevoir, afin qu'une tension se crée vers le pôle "parler", le silence ne peut plus s'imposer désormais face à cette pulsion de l'écriture toute engagée vers la prolifération et l'excès. Son déploiement est favorisé par la création de personnages et de situations narratives qui autorisent une écriture de l'oralité fondée à la fois sur le rythme, sur l'exagération et la profusion.

Le point d'aboutissement de cette écriture de la parole est donc le jeu et l'humour ainsi que la mise à distance plus ou moins bienveillante de cette parole. C'est pourquoi elle a recours souvent au collage ironique de paroles extérieures en une transtextualité récurrente qui en est l'essence même. Cette écriture ludique, qui prend plaisir à parodier toutes les paroles possibles, porte en germe la dénonciation de toute parole extérieure au personnage, et de tout ce qui s'éloigne du silence. Dans la sphère d'écriture du pôle "parler", la parole ne peut être que joyeuse ou ridicule.

Cette écriture manifeste l'élan et non la retenue. Elle se projette vers l'avant, par le truchement du personnage, et s'improvise en conjuguant le déploiement de schèmes de l'expansion, de la verticalité et de la saturation. Elle se fait course en avant par son propre déploiement dans des structures syntaxiques improvisées, découlant l'une de l'autre. Parfois le texte tout en développant une écriture proliférante, développe le thème même de l'expansion :

« Ayant entendu dire que le travail du tricotage rapportait bien pourvu qu'il soit fait en grand et à la machine, elle était occupée depuis longtemps d'un projet et ... elle cherchait des capitaux. Qu'y avait il là d'extraordinaire ? Quoi ! Avec quelques centaines de milliers de francs qu'elle se faisait fort de trouver [...] elle mettrait l'affaire en route ! Quand elle aurait réuni le petit capital qui lui était nécessaire pour « partir » elle monterait son atelier. Oh, pour commencer, elle n'embaucherait pas plus de quatre à cinq ouvrières. Mais petit à petit elle s'agrandirait. Ça pourrait même devenir une affaire de conséquence. Elle ne disait pas une usine, non le mot était trop gros, mais enfin quelque chose comme une entreprise, où l'on gagnerait bien sa vie. »
Le Pain des rêves, 466.

La lecture de passages plus longs permet davantage d'appréhender cette ambivalence de l'écriture. D'un côté elle s'enivre du jeu de son engendrement au moyen de la saisie d'une oralité qui traduit une subjectivité du personnage qui a une tendance à

l'idéalisation. Et d'un autre côté, elle propose, dans le même temps, la mise en dérision de ce rapport imaginaire au monde, où un schème de l'expansion prend une forme des plus rationnelles afin de mieux se développer. L'enjeu de cette écriture de la parole apparaît donc bien comme la possibilité de créer du plaisir romanesque, tout en démystifiant la matière même.

Partie III : L'ÉCRITURE

L'invasion de l'écriture dans *Le Jeu de patience*

Après les grandes réussites de création romanesque que constituent *Le Sang noir* et *Le Pain des rêves*, nous verrons qu'avec *Le Jeu de patience* l'œuvre de Louis Guilloux semble tout à la fois se prolonger et se renouveler. Avec cette vaste fresque, constituée d'une somme de personnages et d'événements suivis sur plus d'un demi-siècle, un pas décisif est franchi : celui où le jeu et le plaisir de l'écriture, conjugués à une virtuosité de composition, prennent le dessus sur les nécessités narratives inhérentes à la création d'une fiction. Désormais, d'œuvre en œuvre, la prépondérance de l'acte créateur comme enjeu de la fiction s'affirme davantage. Nous voudrions suivre l'émergence de cette nouvelle manière d'écrire des romans, qui constitue, selon nous, un troisième pôle de l'écriture de l'auteur, où l'expérience de l'écrivain, associée à la maturité, lui permettent de laisser libre cours à son écriture.

Continuité et nouveauté au sein de l'œuvre

Le Jeu de patience, publié en 1949, se présente comme une synthèse de l'ensemble des romans qui l'ont précédé. Si divers soient-ils, ils s'inscrivaient tous sur une même toile de fond thématique que désormais *Le Jeu de patience* reprend et amplifie. Le lecteur attentif y retrouve tout ce qui constitue la richesse et l'originalité de Louis Guilloux : un univers social fait de personnages attachants, issus du peuple, en proie aux difficultés que leur situation sociale fait peser sur eux, dans une petite ville de province, en bordure de l'océan. A mi-chemin du roman et du témoignage, l'univers du *Jeu de patience* est séduisant car chacun peut le tenir pour vrai, et y voir s'y déployer

des forces qui le retiennent : les conflits sociaux, les grandes scissions historiques de la première moitié du XX^e siècle, les difficultés des couples, la difficulté des êtres jeunes à s'insérer dans la société. Ainsi, malgré la défiance croissante des lecteurs par rapport à la fiction, à partir des années 30, ce roman réussit à faire tenir pour vrai un univers romanesque. Il s'inscrit aussi dans un genre particulier, le roman-fleuve, particulièrement illustré dans la période légèrement antérieure par Jules Romains, Roger Martin du Gard et Romain Rolland, et devenu quelque peu désuet à la date de publication du *Jeu de patience*. Il existait cependant un lectorat pour ces sommes romanesques mettant en jeu d'innombrables personnages confrontés au déroulement du temps, qu'il soit décrit dans sa dimension historique, familiale ou individuelle. Une part du plaisir de la lecture de ces sommes romanesques provient de la richesse de ces univers imaginaires inscrits dans des cadres fictionnels apparemment réalistes, qui donnent l'impression de synthétiser les époques décrites.

L'univers fictionnel du *Jeu de patience* s'enracine dans la ville jamais nommée, mais qui a toujours servi de cadre aux romans précédents. Tous les quartiers, tous les bâtiments évoqués jusque là réapparaissent, comme si chacun d'entre eux venait enfin se resituer dans le plan d'ensemble : la Maison du peuple, la ville basse, le lycée, l'hôpital, la gare, etc. On n'en finirait pas de relever les lieux déjà connus, repris et mis en perspective. Le lecteur assidu de cette œuvre découvre son unité historique et urbanistique qui révèle sans doute par cette intertextualité interne l'univers imaginaire de l'auteur dans sa globalité.

Des personnages apparus dans un roman précédent sont éclairés d'une nouvelle façon, notamment en les projetant dans l'écoulement du temps ; c'est le cas par exemple comme nous l'avons vu, de Babinot ou de Nabucet. Des événements à peine esquissés dans de brefs passages narratifs sont développés à présent : par exemple l'élection évoquée dans *La Maison du peuple*. Ainsi, le lecteur retrouve nombre de personnages et de circonstances connus, mais complétés ou éclairés différemment ce qui ajoute au plaisir de la découverte d'une nouvelle fiction celui de redécouvrir un univers déjà connu. Tout se passe comme si les personnages avaient continué de vivre depuis la publication du roman dans lequel ils apparaissaient pour la première fois jusqu'au *Jeu de patience*. Cet artifice contribue à créer l'illusion romanesque : puisque les personnages continuent à vivre entre deux romans, c'est qu'ils existent. C'est sans doute

un des charmes du *Jeu de patience* que de doter nombre de ses personnages d'une profondeur historique qui leur donne un surcroît de vie fictive.

En effet, les divers récits de l'œuvre s'inscrivaient dans une période qui s'étendait sur environ 50 ans, des années 1880 aux années 1930. Chacun portait sur une période précise : *la Maison du Peuple* se situe à la veille de la seconde guerre mondiale, *Angéline* et *Le Pain des rêves*, à la fin du XIX^e siècle, *Dossier confidentiel*, pendant la Grande Guerre, tout comme *Le Sang noir*, *Hyménée* dans les années 30. Toutes ces époques vont être à nouveau parcourues par les différents récits assemblés dans *Le Jeu de patience*.

Cependant malgré cette apparente continuité thématique, la publication du *Jeu de Patience* a surpris beaucoup de lecteurs et de critiques qui ont été déroutés par l'ampleur du roman et son aspect « kaléidoscopique ». D'autres encore ont été surpris car ils ne trouvaient pas en lui l'auteur qu'ils connaissaient : populiste ou régionaliste, voire romancier de Gauche. Les lecteurs fidèles, s'ils trouvaient certains aspects de l'univers de l'auteur, furent déçus par sa forme qui rompait avec la linéarité relative des romans antérieurs.

Henri Godard, qui a minutieusement analysé ce travail de reprise de l'ensemble de l'œuvre précédente, souligne également que Louis Guilloux, tout comme ses lecteurs, est en proie « aux scrupules de la fiction » :

« Désormais le plaisir n'est plus pour nous dans le confort de cette narration qui a préalablement ordonné et clarifié les faits, il est plutôt dans l'effort que nous demande une narration fragmentaire, multiple, discontinue, aussi bouleversée que les histoires qu'elle raconte, et, au fil de la lecture, dans les réussites tâtonnantes, partielles, longtemps, voire incertaines, de cette mise en ordre d'un chaos. »³⁰⁷

Si Louis Guilloux ne peut plus se contenter d'un récit relativement linéaire, c'est que depuis longtemps déjà, ce ne sont plus les faits, les événements, les personnages en tant que tels qui orientent son écriture. Aussi n'est-il pas étonnant que Henri Godard souligne :

« Des histoires, qui en elles-mêmes ne suffiraient peut être pas à nous retenir, retrouvent un attrait neuf sitôt que nous avons à les reconstituer à partir de

³⁰⁷ Henri Godard, *Louis Guilloux, romancier de la condition humaine*, p.254.

matériaux qui nous sont livrés sinon en vrac, du moins selon une logique qui n'est pas celle des faits. »³⁰⁸

Selon nous, cette logique non causale s'enracine dans le développement de la dynamique de l'imaginaire de l'auteur orienté, par les trois forces qui sont placées en concurrence. Le passage de l'une à l'autre constitue le principe esthétique majeur de l'œuvre qui, si elle rencontre les préoccupations contemporaines en matière de fiction, et même parfois les devance, ne doit rien aux effets de mode : elle est le résultat d'une évolution interne de l'œuvre qui obéit aux injonctions exploratoires des forces inconscientes de l'auteur. Sans aucun doute l'extrême nouveauté formelle du *Jeu de Patience*, paru en 1949 n'a pas été assez soulignée, pas plus que celle de *Labyrinthe*, publié en revue en 1952 et 1953, ou celle encore de *Parpagnacco ou la conjuration* paru en 1954.

L'analyse de l'évolution des modalités énonciatives, telle que la propose Henri Godard, doit être replacée dans une vue d'ensemble de l'œuvre. Avec de nombreux autres critiques³⁰⁹, il souligne que le narrateur, authentique chef d'orchestre de la narration, constitue la véritable clé de l'œuvre : « Dans *Le Jeu de patience*, fragmentation et discontinuité naissent d'abord et principalement des mutations successives du projet du narrateur ». ³¹⁰

Cette observation attire à juste titre notre attention sur la fragmentation du texte qui est déjà un gage d'une certaine modernité, dans les années 60. Cependant, parler de « projet du narrateur » revient une fois de plus à le considérer comme une personne, c'est à dire, finalement, à se laisser prendre par l'illusion romanesque. Il serait ainsi un double de l'auteur, plus ou moins caché, ou décalqué qui, à ce titre, entreprendrait une œuvre de manière consciente et maîtrisée. Or il convient de souligner que ce narrateur n'est en réalité qu'un personnage, certes particulier, mais un personnage tout de même, fait de mots et d'illusions référentielles. De même, il s'agit bien d'illusion référentielle, quand Henri Godard affirme en parlant des « destinées banales » des personnages de Louis Guilloux : « Du décor familial dans lequel elles se déroulent, il s'est constitué un imaginaire. »

³⁰⁸ Henri Godard, *ibid.*, p.254.

³⁰⁹ Maurice Rieuneau, *Louis Guilloux écrivain* et Stéphanie Balembois, « *Ecrire en vain ? Le questionnement éthique dans Le Jeu de patience, « archi-roman » de Louis Guilloux* ».

³¹⁰ Henry Godard, *Louis Guilloux, romancier de la condition humaine*, p.254.

Nous pensons que la véritable nouveauté du *Jeu de patience*, au sein de l'œuvre de Louis Guilloux, est la création d'une fiction ouvertement discontinue qui, sous le prétexte du travail d'un écrivain-narrateur, doté d'un « projet », se joue du schéma narratif causal au moyen d'un récit fondé sur le collage de fragments. L'observation des « brouillons » de Louis Guilloux montre la technique concrète de son travail avec une paire de ciseaux et un tube de colle³¹¹. On peut découvrir quelques fac-simile de ces brouillons dans le catalogue d'exposition : *Louis Guilloux, homme de parole*, Ville de Saint Brieuc, 1999.

Ce montage régit le texte. Il est la première condition de l'émergence du troisième pôle d'écriture qui nourrit l'œuvre de Louis Guilloux. Après « l'écriture du silence » et « l'écriture de la parole » s'impose progressivement ce pôle du « jeu de l'écriture ». En dépit de thèmes et motifs identiques, repris jusqu'au ressassement, et contre toute apparence, l'écriture romanesque de Louis Guilloux semble s'écarter de tout ce qui la constituait auparavant. Les œuvres ultérieures confirment cette impression : Louis Guilloux s'éloigne toujours davantage du roman traditionnel fondé sur la narration apparemment linéaire ou causale d'une histoire. L'écriture, s'affranchissent progressivement des contraintes de structure logique, joue avec ses propres forces et composantes d'où elle tire son élan, de son propre mouvement. Henri Godard situe cette évolution de l'œuvre dans le contexte plus général de l'évolution des formes romanesques. Selon lui, la pression de l'Histoire faisait paraître « dérisoire » le recours à la simple fiction. C'est pourquoi un grand nombre de romanciers, dont Louis Guilloux aurait été un des précurseurs, s'en seraient détournés et auraient fait appel à des romans qui s'habillent de témoignage, de chronique.

Une esthétique de fragments

L'ampleur même de l'ouvrage a découragé nombre de lecteurs tout autant que sa narration discontinue qui entremêle plusieurs projets narratifs : celui de la *Chronique du*

³¹¹ Lors du dernier colloque de Cerisy consacré à Louis Guilloux « l'Atelier de Louis Guilloux », Claire Bustarret, Ingénieure de recherche CNRS Membre associée de l'ITEM, codicologue, a apporté des éléments fondamentaux sur la manière de travailler de Louis Guilloux, à partir de la seule observation des manuscrits, brouillons, tapuscrits et épreuves de *La Maison du Peuple*. Communication à venir dans les actes du colloque à paraître.

temps passé (de 1912 à 1919), celui des *Mémoires d'un responsable* (de 1932 à 1940), l'année 43 (du 25 février au 1 novembre) et l'année de la rédaction (du 8 janvier 47 au 9 janvier 48). L'ensemble s'organise en quatre nappes narratives, toutes orchestrées par le narrateur, dont la présence dans le texte est variable selon les époques et selon les scènes. Comme le souligne Henri Godard, il s'agit bien d'un « puzzle » fondé sur la mémoire du narrateur et aussi, il faut bien le dire, sur celle du lecteur. Celui-ci doit en effet opérer un travail mental de reconstruction de ce tissu fragmentaire et multiple. De plus, les évolutions successives du narrateur dans son projet d'écriture ne facilitent pas les choses car il place le lecteur face à de nombreuses difficultés de repérages : types de textes variés, récits situés sur différents plans chronologiques et troués de lacunes temporelles, réapparitions de personnages dans des époques différentes, enchâssements de récits, etc. Aussi n'est-il pas étonnant que beaucoup d'entre eux, y compris parmi les plus avertis, aient renoncé à pénétrer vraiment dans cet univers littéraire d'apparence si labyrinthique. Selon ces lecteurs déroutés, la composition à partir de textes courts, composition en collage, que Louis Guilloux avait jusque là parfaitement maîtrisée, a donné naissance à une somme romanesque d'apparence chaotique.

Pourtant Louis Guilloux n'a jamais écrit que des textes courts, et l'on peut affirmer que les fragments sont au cœur de sa création romanesque, tout au long de l'œuvre. Nous pouvons rapidement en suivre le développement toujours sous-tendu par la même méthode de création romanesque, à savoir un assemblage, sans cesse repris, de fragments. En effet, sa carrière d'écrivain a commencé par des publications de récits, de nouvelles, de contes. Il a publié en revue plus d'une centaine de nouvelles dont un certain nombre a été rassemblé en recueil sous le titre *Vingt ans ma belle âge*. S'il est vrai que *La Maison du Peuple* comporte déjà un narrateur homodiégétique, il ne prend guère d'existence par lui-même, et n'intervient guère dans le point de vue porté sur les autres personnages et sur les actions elles-mêmes. Le narrateur est un enfant qui découvre la dureté de la vie de ses parents. Son point de vue de personnage secondaire est restreint : il ne peut décrire que ce qu'il voit, sans pénétrer à l'intérieur des pensées ou des sentiments des personnages qui l'entourent, en particulier son père et sa mère. Son témoignage se fait sous la forme de courts récits disjoints. Deux remarques s'imposent qui nous mettent sur la voie de l'écriture du *Sang Noir* : d'une part, ce regard d'enfant autorise néanmoins un système binaire d'évaluation des autres personnages (les personnages du silence sont systématiquement valorisés au détriment

des personnages de la parole) ; d'autre part, ce jeune garçon se mue peu à peu en secrétaire de la section syndicale en écrivant les noms et les adresses des militants, il porte les courriers et les journaux et reçoit pour finir des bons de participation au chantier de la maison du peuple. Bref il entre en écriture.

Les premiers romans, eux-mêmes assez brefs, sont constitués de micro-récits qui s'enchaînent les uns aux autres. En effet, ils ont apporté des solutions aussi diverses qu'inégales, en terme de réussite littéraire, à l'expression de l'affrontement du silence et de la parole qui constituent les deux lignes de force principales de l'imaginaire de l'auteur. Chacun d'entre eux explore une solution originale tant dans le statut des personnages que dans les modes narratifs ou dans l'écriture elle-même. *Dossier confidentiel* est un roman à la première personne très nettement marqué par la subjectivité du narrateur qui semble peu à peu s'enfoncer dans un délire personnel qui l'éloigne de la réalité. Néanmoins il s'achève, assez curieusement d'ailleurs, sur un épilogue constitué à partir de procès-verbaux d'interrogatoires de justice ainsi que d'un manuscrit du narrateur. Il n'est pas un narrateur chez Louis Guilloux qui ne devienne un écrivain, sous une forme ou une autre :

« L'écriture est serrée et souvent illisible. Il présente, beaucoup plus que le caractère d'un manuscrit, celui d'un amas de notes, [...]. Toutefois il n'a pas pu résister au désir de consigner certaines choses en apparence fort étrangères à son propos, et notamment quelques conversations dont il est clair qu'il n'avait pas à faire état devant ses juges. » *Dossier confidentiel*, 229.

A leur tour, les grands romans, véritables fresques romanesques, sont composés de tableaux et de scènes juxtaposées mais qui n'ont souvent que des liens lointains entre eux. Nous avons déjà souligné à quel point *Le Sang noir* peut être considéré comme l'aboutissement des recherches narratives du début de l'œuvre. Il est le roman le plus « synthétique », au sens où les multiples récits convergent vers la figure centrale de Cripure dont les dernières 24 heures donnent l'unité à ce roman. Pourtant, *Le Sang noir*, d'un point de vue narratif, s'enrichit de nombreux épisodes et incidents qui balayent des temporalités et des lieux différents dans une recherche évidente de simultanéité. *Le Sang noir* a apporté des solutions radicales pour exacerber cette confrontation du silence et des paroles. Si le matériau narratif reste toujours le même, l'énonciation inscrit dans le texte la présence subjective d'un narrateur. Celui-ci reste absent du récit, mais son point de vue, sur les autres personnages ou sur leurs actions, permet d'exprimer chacune des lignes de forces qui commandent l'imaginaire de l'auteur.

Jusqu'au *Sang Noir*, l'asyndète est un des moyens privilégiés de composition des romans de cette œuvre. Même si l'écriture s'efforce de maintenir l'impression générale de continuité temporelle et spatiale. La linéarité l'emporte sur la fragmentation : le récit parvient toujours à surmonter le fait que la donnée initiale de cette écriture est un texte court. Après *Le Sang noir* c'est l'apparition d'un personnage de narrateur intradiégétique, nettement défini et repérable, qui permet de dépasser cette écriture élaborée à partir de fragments. Cette nouveauté dans l'énonciation donne au texte le moyen d'explorer davantage les différents pôles de l'imaginaire de l'auteur. Ainsi *Le Jeu de patience* va combiner les avantages d'un narrateur à la fois présent subjectivement et absent personnellement. C'est ainsi que Maurice Rieuneau³¹² le définit : « Il est pourtant très différent du héros-narrateur proustien en ce sens qu'il n'est pas l'axe du livre : son apprentissage ne forme pas le motif central du roman. » Ce narrateur du *Jeu de patience* doit être saisi comme un outil d'écriture. Sa caractérisation se limite en effet à sa propre réflexion³¹³ sur son travail d'écriture, comme le note justement Maurice Rieuneau :

« Dans un domaine pourtant il n'hésite pas à mettre en récit ses ambitions et ses difficultés, celui de ses rapports avec le livre qu'il écrit. Il y a donc bel et bien un drame du narrateur, aux prises avec l'écriture en cours. Très fréquemment il mentionne dans son récit les soucis que lui causent ses « paperasses » ou sa « chronique ». Parfois même il se demande pour qui il écrit, à quoi rime ce travail. »³¹⁴

Maurice Rieuneau analyse ensuite le procédé de la mise en abyme du travail d'écriture du narrateur (qu'il qualifie lui-même de « jeu de patience ») à l'intérieur du roman. En essayant d'expliquer les revirements successifs du narrateur dans son projet (faut-il écrire pour faire revivre le bonheur d'un passé mythique, ou pour témoigner des souffrances du temps présent ?) il avance l'idée suivante :

« Il semble bien que la raison doive en être cherchée dans la méthode profonde, expression de la vision du monde du narrateur, qui pèse sur son choix et involontairement le modifie. »³¹⁵

³¹² Maurice Rieuneau *Le narrateur dans Le Jeu de patience*, Louis Guilloux écrivain.

³¹³ Sans cesse les personnages de Louis Guilloux ont suscité « cette projection » mentale des critiques les plus avertis, qui les conduisent à parler de Cripure ou du narrateur du *Jeu de Patience*, comme d'une personne...

³¹⁴ *Le narrateur du Jeu de patience*, Maurice Rieuneau, dans *Louis Guilloux écrivain*, p. 243.

³¹⁵ Op.cit., p. 245.

Les notions de « témoignage », de « récit historique », de « chroniques » sont caduques : le texte permet que le narrateur échappe à l'Histoire et dresse progressivement une vasque fresque « réunissant temps passé et temps présent, témoin passif et témoin actif au sein d'un ensemble complexe et homogène où dominent les destins individuels et collectifs³¹⁶. » Selon le critique, cette œuvre deviendrait une sorte de roman poétique fondé sur la saisie de personnages marqués par leurs destins, faits de malheurs et de secrets, que le narrateur, en s'abstenant de tout commentaire de valeur, élèverait à une « dignité masquée ». Cette poésie est réservée aux personnages du silence, le narrateur se plaçant à « l'écoute silencieuse des âmes ».

En face de cette poésie des destins et de leurs secrets, Maurice Rieuneau relève la présence de « forces souterraines » associées « au mal » : « A partir de là, quelque chose bascule dans la vision du narrateur ; le thème du diable passe dans ses récits, avec la présence de forces souterraines, de furies mythiques redevenues présentes³¹⁷. » La conclusion s'impose : « Dans cette nouvelle perspective, en effet, que signifierait la séparation entre temps passé et temps présent, entre chronique et mémoires ? » Ce « jeu de patience » serait donc une texture qui vise à réconcilier les temps, passé mythique et présent violent : « Manière de souder l'aventure humaine en un tout cohérent où légende et histoire, passé et présent se fondent grâce à l'effet kaléidoscopique du récit. » Et le critique de rapprocher Louis Guilloux de Balzac en appliquant au roman le terme de « mythologie réaliste », « dans la mesure où, comme Balzac, le narrateur fait mythe de tout et inversement prend en compte les rêves, croyances, idées comme éléments du réel ». Finalement, Maurice Rieuneau s'interroge sur la fin brutale du roman : pourquoi ce long travail de mémoire et d'écriture tourne-t-il brusquement au rejet ? Le critique soutient que le narrateur achève brutalement son travail « parce qu'il a pris conscience que l'écriture n'était qu'un refuge contre le chaos », il va même jusqu'à parler de « la ruse à dehors vertueux de la littérature [...] qui rassure en créant un ordre et en laissant croire que c'est l'ordre du monde. »

Cette analyse brillante souligne avec force que le véritable enjeu de ce roman est bien de créer l'illusion d'un temps accepté, où passé et présent s'unissent dans une

³¹⁶ *Le narrateur du Jeu de patience*, Maurice Rieuneau, dans *Louis Guilloux écrivain*, p. 245.

³¹⁷ *Op.cit.*, p. 247.

vision réconciliée des destins et de l'angoisse face à la mort. Cet apport critique à l'analyse de l'œuvre de Louis Guilloux, à propos de ce roman pour lequel s'imposait jusque-là une interprétation fondée sur l'authenticité du témoignage historique, est fondamental, car il ouvre de nouvelles perspectives de lecture. Définitivement, Louis Guilloux ne peut plus être considéré comme un chroniqueur ou un mémorialiste qui aurait plus ou moins reflété la réalité et l'histoire de sa ville sous le voile de la fiction narrative.

Cependant malgré ce pas décisif, Maurice Rieuneau ne se défait pas aisément de cet humanisme qui tend à assimiler un personnage à une personne, ce qui le conduit à une contradiction : comment peut-on affirmer d'un côté au sujet du narrateur que « en tant que personnage qui agit et qui parle, il n'évolue presque pas ; en tant que source du récit, il est trop extraverti pour s'intéresser beaucoup à lui-même. » (op. cit. p.243) et d'autre part que « quant au narrateur son entreprise n'a pas été frauduleuse si l'on pense qu'il a découvert la richesse de son expérience, la force de ses racines et de ses liens »³¹⁸ ? En effet ces affirmations dissonantes ne peuvent trouver de justification que si l'on considère peu ou prou un personnage comme une personne, ce qui reste sans aucun doute, il faut l'avouer un des attraits fondamentaux de la lecture de romans.

Cette lecture ne doit pas nous empêcher néanmoins de considérer le travail de l'écriture dans sa véritable fonction d'outil d'exploration et même de création d'un imaginaire. Rapporter les « forces souterraines » qui se font jour dans le roman à la subjectivité d'un personnage, même contradictoire, c'est ramener l'imaginaire à une construction maîtrisée par un auteur, ou par un narrateur qui ne serait que son avatar. C'est tout simplement imaginer que l'auteur a la maîtrise totale de son œuvre, qu'il sait avec exactitude ce que chaque personnage doit penser et dire pour être conforme à son projet de roman. Or, il ne nous semble pas qu'il en soit ainsi : *Le Jeu de patience* manifeste l'émergence puissante dans l'œuvre de Louis Guilloux d'une force d'écriture, plus ou moins consciente, qui s'appuie sur la nécessaire conciliation des forces jusque-là opposées du silence et de la parole, et qui constituent sans doute le fondement de l'univers intime de l'auteur. Cette confrontation, qui revient à dépasser deux conceptions de l'espace et du temps, ne peut se faire que par le travail³¹⁹ de l'écriture

³¹⁸ Maurice Rieuneau, *Le narrateur du Jeu de patience, Louis Guilloux écrivain*, p. 250.

³¹⁹ Nous empruntons ce terme à Jean Burgos, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, mais nous lui préférons désormais celui de « jeu ».

qui s'oriente d'elle-même et s'auto-engendre de manière dynamique et assez spontanée, plutôt que consciente. En effet, cette écriture se dégage de l'emprise du silence subi ou de la parole victorieuse.

La fonction primordiale du narrateur

L'entrelac temporel frappe dès l'abord du roman. Il est fait de collages de récits divers, récits supervisés par le narrateur censé rédiger justement *Le Jeu de patience*. Ce qui frappe dans cette mise en abyme de la figure de l'écrivain est moins la thématization du travail de rédaction des textes que nous sommes en train de lire que l'insistance du narrateur sur sa méthode de travail fondée sur l'assemblage hasardeux de fragments de textes, de souvenirs, de situations vécues. En effet, c'est ce personnage de narrateur, véritable nouveauté dans l'œuvre, qui oriente, ou accepte, le jeu de l'écriture et sa navigation dans le temps. C'est lui aussi qui se laisse conduire par ses souvenirs ou sa volonté de témoigner vers une des quatre périodes évoquées dans le roman. C'est lui enfin qui reprend sans cesse, réévalue, transforme, fait vivre les personnages, tous présentés comme des êtres qu'il a connus personnellement ou indirectement.

Certes, les narrateurs des romans précédents manifestaient toujours de la bienveillance pour les personnages plongés dans le silence et victimes des paroles des personnages conquérants. Une voix complice se faisait toujours entendre dans ces personnages du malaise aussi bien qu'une voix ironique et critique sous les paroles des vainqueurs. Mais ces narrateurs ne prenaient pas véritablement d'existence par eux-mêmes, ni de voix véritablement affirmée qui existe par elle-même. Avec *Le Jeu de patience* le narrateur prend de l'étoffe. De personnage secondaire (comme dans *La Maison du peuple*) ou de personnage extérieur à la narration et doté d'omniscience (comme dans *Le Sang noir*) il accède à un nouveau statut. Il devient un personnage intérieur à l'histoire, chargé de la responsabilité particulière de raconter ou d'écrire. Comme peu d'éléments ne le caractérisent en dehors de cette fonction de narrateur-conteur en proie à un malaise, il devient le support d'une voix et le « régisseur » d'une écriture polyphonique, selon l'expression de Maurice Rieuneau. Ce malaise prend la forme de la « crise de la cinquantaine » :

« Cinquante ans l'âge de la dernière chance. [...] Irréfutable : ces cheveux blanchissants, ces rides sur lesquelles je passai le doigt comme s'il avait suffi de cela pour les effacer, ce rose fatigué des paupières... »
Le Jeu de patience, 32-33.

En apparence, il orchestre la composition du roman, mais en réalité, il brise sans cesse la chronologie des faits et des situations au profit de liens plus ténus que seul le hasard semble tisser. Construit dans une anachronie complète, le roman apparaît comme une boîte noire où se nouent les fils d'un imaginaire pris dans le tissage du temps. La voix du narrateur, cette présence au monde, n'a de cesse de lier, de rapprocher, de créer des analogies entre tout ce qu'il relate. Dans ce roman, cette voix s'évertue à réconcilier paroles et silences, rupture et continuité, en les projetant dans une épaisseur temporelle. Jusque là enfermés dans la prison du temps présent, les conflits et les contrastes, mais aussi les oppositions et les contradictions, désormais affranchis de leur inscription historique, semblent se sublimer dans la construction polyphonique régie par le narrateur.

Seul un personnage de narrateur, ayant assez de recul et d'âge, peut assumer une telle voix. Aux narrateurs fébriles et enfantins du début de l'œuvre³²⁰, aux narrateurs mordants d'*Hyménée* ou du *Sang noir*, a succédé un personnage de créateur désespéré, sceptique et tourmenté. Mais cette figure n'est qu'illusion romanesque : le narrateur, il ne faut pas se détourner de ce point de vue, pas plus qu'un autre personnage n'existe par lui-même. Sa voix n'est que le support de schèmes des forces de l'imaginaire de l'auteur. Cependant à la différence des autres personnages, qui expriment essentiellement une force, ce narrateur nouveau est devenu le vecteur de l'orchestration de cette confrontation. Il devient un élément créateur dynamique qui, sous l'apparence « d'une psychologie » permet l'oscillation permanente entre des épisodes dominés par le silence et d'autres par la parole. « Les Chroniques » (chronique du temps passé et chronique du temps présent) sous couvert de nostalgie, orientent les récits vers les silences, tandis que « le journal d'un responsable » ainsi que « le journal de l'écriture » du *Jeu de patience* ramènent à la dureté du présent. Ainsi, à la prétendue « imprévisibilité » de la construction du *Jeu de patience*, il faut bien opposer la « prévisibilité » de la conscience du narrateur qui n'a de cesse de faire interférer les types de textes. S'il est vrai que la thématique de chaque fragment n'est pas prévisible,

³²⁰ Il semble que l'âge des narrateurs ait évolué avec la maturation de l'oeuvre : narrateurs enfants, puis adolescent dans les premiers romans, narrateur à l'âge du mariage dans les suivants. *Le Sang noir* mêle les figures de jeunes adultes (Lucien Bourcier) à celle du vieux professeur. Le narrateur du *Pain des rêves* par le jeu de la fiction d'autobiographie suppose la maturité tandis que celui du *Jeu de patience* est celui de l'auteur au moment de la publication : 50 ans.

en revanche le conflit des forces le devient. Ainsi, la valeur herméneutique du personnage du narrateur est-elle d'organiser la confrontation des deux forces opposées, le silence et la parole, et de ce « jeu de patience » va sourdre une nouvelle force qui jusque là ne s'exprimait guère : celle du jeu de l'écriture.

Se délivrer du temps

Les ellipses, la fragmentation, le kaléidoscope ont attiré l'attention de tous les lecteurs et critiques. Cependant, il convient désormais de souligner que le rapprochement l'emporte sur la fragmentation. L'amorce de cette écriture semble constamment être la recherche permanente du semblable, de l'analogue, du simultané. Aussitôt que le narrateur perçoit une analogie de situation, ou une simultanéité temporelle, ou bien encore tout élément qui permet de rapprocher des éléments disparates, le texte prend un nouveau départ. Il projette le conflit des paroles et du silence dans une chronologie, certes brisée et adaptée, mais acceptée comme inéluctable : *Le Jeu de patience* ne constitue rien d'autre que l'évocation inlassable de ces confrontations qui s'inscrivent ainsi dans un temps à la fois chronologique et circulaire.

Substituer un récit par fragments à un récit linéaire permet de s'affranchir du temps de la chronologie³²¹, du temps des horloges, du temps imposé par le déroulement des vies, et de la marche de l'Histoire, et contribue finalement à se délivrer du défilement du temps. Par la mémoire, par l'imaginaire, par le jeu infini des analogies que tisse la création, cet agencement de fragments autorise la recréation du temps : rapprocher les époques, les superposer, les croiser, les inverser. Plus qu'une machine à remonter le temps, le roman permet de le démonter et de le remodeler selon l'orientation des forces de l'imaginaire que l'écriture explore sans cesse.

³²¹ Yann Martin a nettement souligné le lien qui se crée entre la notion de rapprochement et le souhait de nier la fuite du temps : « Le texte insiste surtout sur la répétition des situations, sur les innombrables similitudes. C'est là ce qui frappe dans *Le Jeu de patience*, cette volonté affichée de placer l'accent avant tout sur la répétition. Il est évident qu'il y a des changements, que le cours du temps ne s'est pas arrêté. Mais la volonté du narrateur, et celle de l'auteur, est de montrer que ces changements sont rarement perceptibles à «l'œil nu», que le cours du temps est sinueux et lent, au point de donner l'impression que rien ne change. Au point de donner l'impression que le temps n'existe pas, puisqu'on n'en voit pas les manifestations et que, au contraire, tout semble se répéter “ d'une manière à peu près identique.” *La conception de l'histoire et ses incidences narratives dans trois romans de Louis Guilloux : Le Sang noir, Le Jeu de patience et Les Batailles perdues*, II, p.148.

Silences et paroles agissent comme des principes réactifs que les images et les structures fondées sur le contraste déploient à l'infini. Dans cet univers où le silence compresse et la parole dilate, les paroles et les silences ne sont que des stratégies de guerre pour attaquer ou survivre. On le sait, le silence procure parfois quelques refuges à ces personnages du malaise : là, leurs souffrances semblent provisoirement s'apaiser et ils peuvent s'abandonner au rêve d'un autre monde, de celui mythique des origines ou de celui utopique d'une société juste, ou encore d'une vie idéale sur une île. Le passé ou le futur offrent parfois des échappées apaisantes au temps du conflit enraciné dans le présent : ce sont les moments d'accord que nous avons décrits dans la première partie.

Le temps de l'affrontement est fiévreux, haletant, emprisonnant. La chronologie des faits enserme des personnages qui toujours marchent, courent, défilent, se débattent dans les filets du temps et dans l'enfermement de l'espace clos. Cette fièvre temporelle du présent et de l'espace proche culmine dans *Le Sang noir* qui condense en une journée toutes les oppressions et toutes les tentatives de refuge, en un huis-clos spatio-temporel.

Avec *Le Jeu de patience* l'écriture se fraie un chemin vers une réconciliation des temps passés (passé lointain et mythique, passé récent et douloureux) au moyen de la possibilité de créer dans le temps présent : le temps ne sera plus subi, il sera reconstruit patiemment par la voix d'un narrateur affranchi du biographique tout autant que du conflit entre paroles et silence. Le narrateur hésite pour qualifier l'ouvrage auquel il s'attelle, il emploie divers qualificatifs « chronique », « mémoires », « journal ». Sa rédaction va durer une année, soit la durée supposée de lecture du roman. Le titre qui concilie une dimension ludique et une dimension d'effort montre cette ambition : comme dans un jeu de réussite avec un jeu de cartes, où il faut tenter d'organiser les cartes piochées au hasard, et le texte élabore un ordre qui transcende le hasard d'apparition des matériaux imaginaires.

Une nouvelle dynamique de l'écriture

Cette réconciliation avec le temps est laborieuse : on ne se défait pas de son emprise aussi vite. De même que, dans les romans ancrés dans le seul temps présent, il existe déjà des « épiphanies », véritables échappées hors du temps, la matière même du *Jeu de patience* reste la narration incessante de conflits entre paroles et silences, toutefois pris dans le tourniquet de la composition romanesque. Ce qui change, et c'est la donnée essentielle de cette somme romanesque, c'est que le narrateur semble se

détacher de l'action : il devient le régisseur d'un ensemble de récits qui viennent se télescoper dans un apparent désordre. Cette capacité nouvelle à faire surgir, selon son bon vouloir, le conflit entre paroles et silence projette l'œuvre dans une nouvelle dynamique.

L'ouverture du *Jeu de patience* est à cet égard éloquente. A travers la voix d'un narrateur en proie aux vertiges des souvenirs, anciens ou récents, aussi bien qu'à sa difficulté actuelle à les assembler dans un livre, l'écriture se déploie sur plusieurs temps et semble même s'imposer au narrateur : « Les pages qui précèdent font pour moi la preuve que le choix n'est jamais en rien tout à fait libre... » (*Le Jeu de patience*, 22). Perdu dans son « fatras » de « paperasses », où « liasses », « stylos », « vieux journaux », « tracts » inscrivent l'écriture comme thème directeur du roman, la voix du narrateur, qui se remémore ses rencontres passées, sert de prétexte à une écriture qui cherche à exprimer de manière incessante la simultanéité des actions, l'analogie des situations, la répétition des événements. L'écriture va se faire « pleine » jusqu'à saturation : il faut tout dire, tout raconter, tout montrer, sans crainte de la redondance, et surtout tout entremêler : créer des liens temporels qui transcendent les époques.

Jusque là, l'écriture avait élaboré d'autres manières de déjouer les pièges du temps. Ainsi les personnages des premiers romans, plongés dans le malaise de l'oppression du présent, fuyaient leur situation sociale réelle pour un ailleurs mythique qui pouvait leur apporter un apaisement. L'écriture dans ces rares moments d'accord se faisait plénitude. De même la verve ironique que le narrateur distancié pouvait pratiquer à propos des personnages de la parole, véritables conquérants et oppresseurs, autorisait une écriture riche et chatoyante dans une jubilation qui faisait oublier les tensions. C'est à la confluence de ces deux sources que se situe désormais la pulsion d'écriture. On reconnaît la dynamique de cette troisième force au jeu des rapprochements, des dédoublements et d'une manière générale à tous les effets du second degré de la littérature : ceux où l'écriture se fait des clins d'œil. *Le Jeu de patience* apparaît comme le « discours de la méthode » de cette nouvelle orientation. En germe dans les œuvres précédentes, explorée partiellement ici ou là, cette écriture pleine prend conscience d'elle-même et découvre les moyens de son auto-engendrement.

Ainsi le pas décisif est l'inscription d'un narrateur dans la situation présente. C'est sa voix qu'emprunte l'écriture pour se manifester à travers tous les récits enserrés dans sa propre vision, qui est celle d'une subjectivité cherchant à orienter toute temporalité narrative dans une conception du temps réconcilié. Son effort consiste à récupérer tout l'imaginaire de l'auteur, tel qu'il s'est déjà déployé dans les romans précédents, et à lui adjoindre des nouveaux pans, tout en projetant l'ensemble dans une perspective positive d'acceptation du temps. La confrontation de l'autrefois et du présent ne doit plus devenir l'objet d'un clivage, au profit d'un passé mythifié. Au contraire, le narrateur s'efforce de discerner une continuité dans la fuite du temps, en tissant du lien, en établissant des rapports.

L'écriture dans le premier chapitre

Ce roman est immense tant du point de vue de la richesse de son matériau narratif (plus de huit cents personnages) que du point de vue de sa construction ainsi que de la variété de son écriture. Sans raisonner en termes de qualité absolue, ni de valeur littéraire, il n'y a aucun doute pour soutenir qu'il constitue le point culminant de l'œuvre sous l'angle de la richesse et de la diversité des moyens mis en œuvre : c'est une somme romanesque qui récupère et articule tout l'imaginaire déployé jusque là et qui ouvre la voie à de nouvelles explorations, en raison même de la découverte de nouvelles possibilités d'écrire.

Il est impensable dans le cadre ce travail qui tente d'élaborer une vue synthétique de l'œuvre de mettre au jour tous les rouages de cette composition si complexe³²². Nous proposons ici l'analyse du premier chapitre qui concentre en lui tous les mécanismes de développement de l'imaginaire. Un chapitre du *Jeu de patience* se divise en sections non numérotées séparées par un saut de lignes : le premier chapitre en compte vingt de la page 9 à la page 67. Le roman s'ouvre sur une scène in *medias res* puisque nous participons à un dialogue déjà entamé par la perception du narrateur

³²² Voir les travaux de Stéphanie Balembois « *Ecrire en vain ? Le questionnement éthique dans le Jeu de patience, « archi-roman » de Louis Guilloux* ». Elle souligne (p. 21) notamment que « le mouvement, la vie, naissent d'une savante construction : l'éclatement des chaînes chronologiques, la mise en abyme des genres littéraires, l'enchevêtrement des récits, les ruptures des chaînes narratives. Cet apparent désordre, qui lui permet de mettre en scène l'acte d'écrire, laisse transparaître une quête identitaire. Je pense que son *Jeu de patience*, à la chronologie complexe et emmêlée est un recours pour continuer d'être écrivain, seule et unique réponse à la mesure de ce qu'il vit ».

homodiégétique. Dès le premier échange, le narrateur installe son univers spatio-temporel et son activité :

« J'étais assis devant ma table chargée de mon habituel fatras de papiers – mais ce jour-là, en plus du fatras : un échiquier et un journal ouvert.... C'était il y a quatre ans, le matin du 25 février 1943, soit trente et un an jour pour jour après certains événements dont j'aurais voulu faire quelque part le récit. Mais... »
Le Jeu de patience, 9.

On trouve dans ce court paragraphe toutes les caractéristiques de cette nouvelle écriture. Le texte insiste sur le thème de l'écriture à travers l'activité du narrateur et de sa manière personnelle d'aborder sa tâche d'écrivain (le bureau, centre du rayonnement narratif, le « fatras » comme matériau de base, la volonté de « faire un récit »). Ensuite on observe le nombre élevé des repères temporels, soit dans l'absolu (en termes de date) soit de manière relative (en terme d'éloignement par rapport au moment de l'écriture de ce paragraphe). Ainsi, si le lecteur fait un effort de calcul mental pour transformer ce temps relatif et subjectif en repères absolus, se trouvent posées trois époques différentes ainsi que la date d'écriture : nous sommes en 1949³²³, le dialogue d'ouverture a eu lieu le 25 février 1943, et « certains événements », le 25 février 1912. Par cet artifice d'un narrateur attentif à la relativité des événements entre eux, par ce goût de la commémoration, par des rapprochements de date qui créent des analogies temporelles³²⁴, le texte met en évidence le caractère cyclique du temps. Ce qui semble compter le plus ici, c'est cette possibilité d'écrire grâce à des points communs mis au jour par le narrateur entre des événements apparemment étrangers. Une méthode s'installe qui semble s'articuler avec le « fatras » : faire « correspondre » des textes venus de diverses strates temporelles et d'écriture.

Enfin se trouvent exposés dans le bureau du narrateur, outre le « fatras », l'échiquier et le journal. Ces deux objets symboliques renvoient à deux univers différents. D'une part, celui du jeu d'échec et de sa stratégie inscrite dans la durée, celui de la complexité de composition car ce jeu savant, qui nécessite beaucoup « de patience », fait se côtoyer sur un même espace des pièces aux règles de déplacements différents. D'autre part le journal qui inévitablement fait penser à l'Histoire, la grande

³²³ Le lecteur apprend plus loin que l'action se situe le 10 janvier 1949.

³²⁴ Ce que Genette nomme « syllepse narrative » car il s'agit de « prendre ensemble ». *Figures III*.

histoire, celle des guerres, à l'actualité particulièrement lourde et chargée, et celle, plus quotidienne, de la petite ville où se trouve le bureau du narrateur.

Ainsi en quelques lignes se trouvent déployés les principes qui vont guider le narrateur : organiser, avec une stratégie complexe, son fatras fait de textes ayant trait à des époques différentes et écrits dans des types d'écriture différents, selon un principe d'analogies et de rapprochements partiels, mais qui respecte tout de même de grandes strates historiques dont trois sont d'ores et déjà évoquées : les temps anciens, une période de guerre (l'année 43) et le temps de l'écriture. C'est donc à une double conception du temps que nous invite le texte : un temps qui est orienté par son déroulement, celui des horloges, celui vectorisé que symbolise la flèche, et un autre temps qui se referme sur lui-même, puisque le temps est cyclique et que l'on peut ainsi rapprocher par les boucles de chaque cycle des événements disjoints : c'est un temps mythique fait de commémoration d'un événement initial fondateur, dont le retour nie le sens de l'Histoire. Le texte met donc en œuvre une conception maîtrisée du temps.

Ce début de chapitre présente un dialogue qui s'insère dans le récit d'un épisode de la vie d'Hubert. Le portrait du personnage, ainsi que les actions présentées dessinent les contours d'un univers fantastique où se mêlent légendes bretonnes et superstitions. Il s'agit d'un monde qui se définit nettement comme un monde « imaginaire » que le narrateur réproouve tout en le présentant : « Mon dieu que ce genre d'histoires me fatiguait » (*Le Jeu de patience*, 9). Cette attitude du narrateur par rapport à ses personnages est nouvelle dans l'œuvre : dans les récits homodiégétiques précédents le narrateur ne prend jamais ouvertement position pour ou contre un personnage par des intrusions³²⁵. dans le texte, malgré l'extrême férocité du texte à l'égard de certains d'entre eux comme Babinot ou Nabucet, comme nous l'avons montré dans notre deuxième partie.

Cette attitude ouvertement critique du narrateur est donc une véritable nouveauté ; elle découle du fait que ce narrateur revêt un double statut : personnage du roman il peut émettre des réflexions sur ses rencontres, et voix narrative, il est le support d'une écriture particulière qui oriente et structure les autres textes obéissant à

³²⁵ A l'exception peut-être du précédent roman *Le Pain des rêves*. Nous l'avons montré, sous prétexte d'un récit autobiographique, le narrateur adopte le regard rétrospectif d'un adulte sur sa vie d'enfant, ce qui autorise une mise à distance critique de certains personnages, comme la cousine Zabelle par exemple.

d'autres modalités narratives. Par exemple, la section³²⁶ 5 livre un récit ironique de la part du narrateur. Tout comme le récit de la première section, il est introduit par une intervention du narrateur qui l'encadre de son type d'écriture :

« Les pages qui précèdent font pour moi la preuve que le choix n'est jamais en rien tout à fait libre, car à bien dire la vérité, ce n'est pas ainsi que je comptais entreprendre mon affaire. J'avais l'intention de parler d'abord de ma récente conversation avec l'abbé Fontaine, laquelle d'un certain point de vue, m'a rappelé celle d'il y a quatre ans avec Hubert. Voici du reste ce que m'a dit l'abbé Fontaine, il n'y a pas huit jours » [...] *Le Jeu de patience*, 22.

On retrouve ici les schèmes et motifs propres au narrateur : analogies temporelles, réflexion sur la méthode de composition qui oscille entre liberté et contrainte, jeu sur les différentes époques. Le récit qui suit rapporte de manière distanciée les propos de l'abbé. Nous retrouvons l'écriture habituelle du pôle de la parole et de sa déconstruction critique.

Nous constatons donc que l'orientation de l'écriture se fait à partir du narrateur qui obéit toujours aux mêmes principes : le texte décrit une situation d'écriture (papiers, stylos, bureau, etc.) et évoque ensuite une analogie temporelle malgré le rappel de l'inéluctabilité de l'Histoire. Ces « ingrédients » sont les éléments déclencheurs nécessaires à la mise en mouvement de l'écriture qui se cache sous la « mise en ordre » du fatras de papiers. Il est amusant de constater que le narrateur feint de présenter des textes déjà écrits alors que l'écriture se met justement en route pour les écrire ou du moins les ajuster. Cette vision tend à transformer métaphoriquement l'exploration de l'imaginaire en visite d'une bibliothèque. Le narrateur feint d'être un archiviste, ou mieux un chroniqueur alors qu'il recèle le travail de l'écriture.

Il faudrait tout au long du chapitre et même tout au long du roman relever ces insertions du narrateur dans la construction de son « récit ». Le narrateur en vient même à imaginer des scènes futures où il associe le jeu et l'écriture :

« On verrait dans huit jours si elle avait toujours le même regard soucieux. D'ici là, j'aurai certes encore bien le temps de faire pas mal de parties d'échecs avec Théo, d'aller et venir à travers mon bureau en rêvant à mes paperasses. »
Le Jeu de patience, 14.

³²⁶ *Le Jeu de patience* s'écrit en effet par chapitres et par sections, ou sous chapitres, que nous numérotions par commodité.

Les insertions fonctionnent comme des aiguillages de l'écriture qui permettent d'enclencher une écriture de la parole ou une écriture du silence.

La deuxième amorce que nous rencontrons dans ce premier chapitre s'appuie sur la notation d'une perception de l'atmosphère et de l'espace qui semblent avoir été préférées à une évocation plus ténue d'une analogie temporelle :

« Hubert parti, je me mis à la fenêtre. Respirer. Lumière de printemps. Derrière le chantier, après la venelle herbue où les enfants mènent paître leurs chèvres, le cimetière Saint-Yves : croix blanches, quelques riches tombeaux à pinacles, grands crucifix de granit dans la verdure des pins – et le carré des morts de la guerre de 14-18. Des maisons, les tours carrées de l'église Saint-Yves – tout un haut quartier. Près du chantier municipal, un homme bêchait un enclos. Et alors quoi ? Muser à la fenêtre, aller de long en large dans la pièce, remuer des paperasses ? Et tout un coup : sacré nom de Dieu ! Cette sacrée Monique !... » *Le Jeu de patience*, 12.

On retrouve ici le thème de l'écriture, des « paperasses », mais aussi celui du temps présenté sous l'angle de son inéluctabilité qui conduit à la mort. Le cimetière situé sous la fenêtre du narrateur devient une sorte d'archive de la ville et amplifie le travail de commémoration qu'entreprend le narrateur à l'aide de son fatras de papiers, qui rapportent justement les histoires de personnes enterrées dans ce cimetière. Il faut souligner l'affrontement de deux temps au sein du narrateur : spontanément, ce personnage semble être porteur d'une conception du temps orientée vers une aspiration à l'éternité. Quelques lignes plus bas, reprenant les mêmes images, le texte devient plus explicite :

« L'homme à la bêche poursuivait tranquillement son travail et, tranquillement le soleil montait... Il n'allait plus s'agir en somme que d'attendre l'instant où il descendrait. Voilà où j'en étais, par ce premier matin printanier à espérer le soir ! » *Le Jeu de patience*, 12.

Le texte développe sa rêverie à travers de motifs d'espaces ou de gestes (le geste séculaire de l'homme qui cultive sa terre), mais sans cesse aussi font irruption de manière brutale dans sa conscience les événements et l'Histoire. Tout au long du roman, le personnage de Monique joue ce rôle auprès de lui, car, incarnant la Résistance, elle est porteuse de schèmes liés au présent et à la vie dans le temps historique. Le narrateur, en tant que personnage souhaite concevoir un temps maîtrisé où la mort est perçue comme naturelle. Mais il est sans cesse confronté à un temps présent insupportable dans lequel il faut agir pour le transformer et le rendre acceptable.

Ainsi ce narrateur, dès lors qu'on le considère, non plus comme un personnage, voire comme une personne³²⁷, mais comme une modalité narrative se situe à l'intersection exacte des deux forces de l'imaginaire, celle qui fuit le temps de l'action pour se réfugier dans un espace (le bureau, le paysage éternel vu du bureau, le cimetière) et celle des rêveries intemporelles (la dureté du granit opposée à la verdure des pins).

L'écriture est activée par ces deux forces de l'imaginaire. La première est celle du questionnement, de la mise au jour, du dévoilement ; il s'agit de percer au jour la parole de l'autre. C'est pourquoi, il se nourrit de questions, de reprises de mots qui sont autant de moyens d'évaluer la parole de l'interlocuteur. Cette écriture étudie, oriente et surtout confronte les écritures déjà tant explorées, celle de la parole et celle du silence. La seconde force qui oriente cette écriture est celle de la germination, du bouturage, de la prolifération. Aussi n'est-il pas étonnant que, dans ce premier chapitre, maintes notations faites par le narrateur sur ce qu'il voit de sa fenêtre soient marquées par ce schème d'expansion : « Le soleil montait, emplissait la pièce d'une fine lumière. On aurait dit que le plancher se couvrait de blé mûr. » (*Le Jeu de patience*, 15). A partir de cette phrase, toutes les images qui orientent l'écriture de ce passage ont en commun une idée de prolifération, qu'elle soit spatiale, temporelle, sonore ou visuelle :

« Dans le voisinage, quelqu'un battait un tapis. Puis ce ne fut pas un, mais deux, mais trois, dix tapis qu'on battit, partout, et je compris soudain qu'il s'agissait non de tapis, mais des Allemands à l'exercice. Ce que j'avais pris pour des claquements de raquettes, c'était des coups de feu à blanc.

Dans la rue, un épais galop de bottes. Apparut, longeant les maisons une file de soldats verts, ployés, le fusil horizontal au bout du bras. Plusieurs avaient entourés leur casque de feuillage. » *Le Jeu de patience*, 15.

Il est aisé d'observer comment un schème de prolifération génère cette écriture et se double d'un schème de « naturalisation » : dans ce matin printanier, ensoleillé, comme hors du temps, tout semble renouer avec la nature : les soldats s'assimilent à des arbres « ployés », comme si leur fusil formaient des branches, et leur casque porte « le feuillage ».

³²⁷ Pire encore, comme Louis Guilloux lui-même ou un de ses amis, à moins que cela soit avec beaucoup d'humour, comme le fait, Maurice Rieuneau : « Félicitons-nous, d'abord, que le narrateur n'ait pas détruit son récit, et qu'un de ses amis nommé Louis Guilloux se soit opportunément trouvé là pour sauver de l'oubli le manuscrit abandonné. » *Louis Guilloux écrivain*, p.248.

Mais cette écriture, qui se déploie à partir de ces schèmes, s'amorce et se réamorce grâce au principe de simultanéité temporelle. Donnons un exemple, pris dans le premier chapitre, d'analogie de situation : l'action se situe dans le même lieu resté inchangé ou presque, à des dizaines d'années d'écart :

« Singulier hasard qui ce jour-là m'avait amené dans la petite chapelle Saint-Laurent, dont j'avais été occupé toute la journée. Rien non plus n'avait changé dans la sacristie où je rejoignis l'abbé Robert, sauf les lumières. »
Le Jeu de patience, 56.

Le narrateur voit trois scènes en même temps : celle de l'homme qui bêche son enclos, celle des soldats à la manœuvre, et une scène d'enterrement dans le cimetière voisin. Le narrateur les intercale les unes dans les autres et tresse son récit de notations propres à chaque scène. De plus, il en souligne l'analogie à l'aide d'images filées, parfois ténues, mais réelles, qui sont dynamisées par les mêmes schèmes. On trouve ainsi « le galop de bottes », puis « l'homme bêchant allait toujours son train » et enfin « un sabotement de chevaux ». L'image du cheval en mouvement qui se dessine en arrière plan n'est que la conséquence d'un schème puissant qui anime cette écriture du narrateur : celui de la progression, de la liaison entre toutes choses. En réalité, derrière la diversité de la perception du narrateur se manifeste la profonde unité d'une écriture qui impose sa ligne de force.

A l'intérieur de chaque micro-récit, le narrateur se plaît à faire interférer le récit précédent :

« Les grotesques plumets sautillèrent sur la crête, comme toute à l'heure glissaient les escargots géants sur le mur du jardin : étranges cigognes blessées. » *Le Jeu de patience*, 16.

Ce sont les casques des soldats : « En bas, sur la crête du mur clôturant le jardin, glissèrent des casques, escargots géants » [...] (*Le Jeu de patience*, p.15). La section s'achève sur la notation de la fin de cette prolifération et le retour à la situation initiale :

« De nouvelles salves éclatèrent au bout de la rue, au milieu d'une galopade traversée d'un coup de sifflet. Puis, rien : ce même beau silence auquel tout à l'heure j'avais été si sensible.
Déjà des violettes, le long du mur, à l'ombre ; bientôt du lilas, du chèvrefeuille, des bonshommes. Un frelon bourdonnait. Qu'il eût fait bon prendre une bêche et remuer cette terre amoureuse, et qu'il eût fait bon ne rien faire : participer ! »
Le Jeu de patience, 16.

De sa fenêtre le narrateur voit donc trois scènes et vit à l'intérieur de deux temps, un temps de l'Histoire et de l'action des hommes dans celle-ci, et un temps éternel, celui de la nature et de l'action millénaire des hommes en harmonie avec celle-ci. Mais par la construction « kaléidoscopique » et par les schèmes de prolifération et de naturalisation qui animent et filent des images communes aux trois scènes, tout en vient à se confondre, les temps aussi bien que les récits. Cette écriture réussit à tout relier et à tout faire basculer dans une vision hors du temps.

A contrario le narrateur affirme que l'échec provisoire de son travail d'écriture en 1940 a été dû à l'impossibilité de réunir les temps : celui de l'Histoire et celui du mythe. Selon lui « les paperasses » n'ont que ce sens :

« Oui ou non fallait-il flanquer mes paperasses au feu ?

Je regrettais de n'avoir pas tout brûlé en 40 ! Tandis que les Boches faisaient irruption dans la ville, j'avais jeté des brassées de papiers au feu. Des chapitres entiers de ma Chronique y étaient passés, des livres, des lettres, des brochures, des journaux : *je ne voulais plus rien savoir*. Dans le ciel qui jamais n'avait été plus radieux, sur la ville banderillée d'oriflammes rouges à croix gammées tournaient une vingtaine d'avions – et au loin sur la route, grondaient les blindés. Un coup de vent traversant les fenêtres ouvertes avait achevé de mettre la confusion dans ce qui restait de paperasses, et, furieux, j'avais tout fermé, et verrouillé ma porte : je ne remonterai plus là-haut... » *Le Jeu de patience*, 17.

D'autres schèmes opposés aux précédents se mettent en œuvre : ceux de la décomposition et de l'étouffement :

« Tout pouvait bien y moisir dans l'abandon et le silence sous cette lumière d'aquarium à travers les vitres bleuies. [...] Dans cette lumière d'hôpital, le chaos vieilli entrainait en moi par toutes ses pointes. » *Le Jeu de patience*, 17

Afin de maintenir la possibilité d'écrire, ces schèmes du silence sont rejetés sans doute parce qu'ils ont épuisé leur force créatrice. La seule manière de les combattre est pour cette écriture de mettre en œuvre des schèmes de la simultanéité :

« Que de jours, dès lors, n'avais je pas employés, avec un acharnement de maniaque, au rétablissement de ce qui restait de mes manuscrits, à la coordination de mes notes, au classement, découpage, sériage, collage et rafistolage de mes fameux documents ! » *Le Jeu de patience*, 17-18.

La section s'achève par une clôture en « boucle » sur les éléments thématiques emblématiques du début de roman à savoir « les paperasses, l'échiquier, le journal ouvert... » :

« Soudain je pris une liasse de feuillets, mon stylo et je m'installai à la fenêtre. Dix heures. Etait-ce l'heure tant espérée ? L'homme bêchant allait toujours son train ; dans la rue des enfants cherchaient des douilles ; le funèbre carrosse sortait du cimetière, ses quatre panaches dodelinants scintillaient... »
Le Jeu de patience, 18.

Le Jeu de patience s'écrit en effet par sections ou sous chapitre, ces sections sont des récits, (souvent incomplets, mais pas toujours³²⁸) qui sont entremêlées. Peu à peu, comme en pointillés, ils forment un récit qui se complète de manière linéaire, en se poursuivant dans l'ordre chronologique, ou bien qui s'enrichit d'éléments antérieurs, ou encore qui s'ouvre à des récits adjacents. Ces récits pourraient former, une fois assemblés en « liasses », autant de romans différents. Mais la particularité de cette œuvre est qu'il y a sans cesse, insérée dans ces sections, (ces « épisodes » pourrait-on dire), l'écriture propre au narrateur qui, spectateur de ces paroles et silences, tente de les apprivoiser, de les organiser et de les lier.

Les ruptures mêmes, les absences de transition, sont estompées par leur insertion dans une chronologie qui se réfère au moment temporel de l'écriture : « Laissons cela : hier, 9 janvier, on a enterré Pablo ». (*Le Jeu de patience*, 24). De section en section, le narrateur traque les analogies et tente d'introduire dans le récit présent une part d'un autre récit. Les points communs, qu'ils soient thématiques ou temporels, ou même spatiaux, sont toujours soulignés, grâce à cette fiction de la pensée du narrateur :

« Mais je n'étais pas le maître de choisir – non plus que de voir se mêler aux images qui me montraient Pablo, celle du prisonnier que je venais à peine de quitter, et dont le regard me poursuivait. » *Le Jeu de patience*, 26.

« Le souvenir de cette visite à la prison et de ces conversations à travers le faubourg continuait à me poursuivre, souligné comme d'une note sourde du nom de Pablo qui me battait dans la tête comme une pulsation, traversé d'images sans suite, comme celle de l'homme en train de se faire raser, de notions vagues, comme celle de l'absence d'Olga, du rendez-vous donné à Yves de Lancieux. » *Le Jeu de patience*, 32.

L'enchaînement des micro-récits se fait par le subterfuge de la pensée du narrateur, ce personnage du malaise, ou par ses perceptions, visuelles³²⁹ et auditives, dont la voix est le support d'une écriture de l'analogie et de la prolifération :

³²⁸ Le cas du chapitre deux qui raconte l'histoire de Momonne est exceptionnel en ce qu'elle représente un récit achevé complet et somme toute assez long, (30 pages).

³²⁹ La perception d'une ressemblance entre deux personnes d'époques différentes peut faire surgir un micro-récit : « Il me rappelle quelqu'un ton type d'Europe centrale. [...] Aux mots

« La maison n'aurait pas dû être vide à ce point, il aurait dû y avoir quelqu'un à qui j'aurais pu parler, qui m'aurait posé des questions... Pourquoi Olga... Pourquoi Yves de Lancieux n'arrivait-il pas ? Je retournerai m'étendre sur mon divan et, là, je me souviens du rêve que j'avais fait la nuit précédente. »
Le Jeu de patience, 33.

La perception d'une ressemblance entre deux personnes d'époques différentes peut faire surgir un micro-récit :

« Il me rappelle quelqu'un ton type d'Europe centrale. [...] Aux mots d'Europe centrale – qu'elle prononçait pourtant pour la deuxième fois depuis quelques secondes – l'illumination se produisit : Ernest Kende. [...] – Mais si. « Raconte », dit-elle. » *Le Jeu de patience*, 64.

Les processus de réorientation de la narration vers un autre type d'écriture sont toujours identiques : ils font intervenir la « personnalité » du narrateur dans son contexte de travail : bureau, papiers, texte à écrire :

« Et moi, sans contrat comme tout le monde, j'avais quelque chose à faire, notamment à mettre en ordre cette grande *chronique* dont j'étais depuis si longtemps occupé et qui formait sur ma table un tas considérable de papiers, à vrai dire plus qu'embrouillés... Et j'aurais bien voulu, mais oui, passionnément, qu'on me laissât à moi-même ! Avais-je seulement une minute à perdre si je voulais enfin venir à bout de cette longue entreprise... » *Le Jeu de patience* 35.

La situation du personnage-narrateur, sa propre voix et sa propre écriture sont constamment insérées dans les récits qu'il perçoit. A travers la perception du narrateur toujours fondée sur une vision maîtrisée du temps, un arrière plan se dessine, évoqué le plus souvent par des instantanés de gestes simples mais séculaires, ou par la saisie d'un paysage naturel :

« Il s'était remis à marcher, moi de même, et nous ne disions plus rien. A travers la fenêtre ouverte nous entendions des cris d'enfants qui jouaient quelque part dans le voisinage, et les voix de deux femmes qui bavardaient dans la rue ; mais en me penchant, je vis qu'aucune d'elles n'était Olga. Un ouvrier piquait la pierre, dans un chantier et, au loin, un train passa, dans un grondement de cascade. La traîne de fumée qu'il laissait derrière lui effaçait la terre où il roulait. » *Le Jeu de patience*, 40.

d'Europe centrale – qu'elle prononçait pourtant pour la deuxième fois depuis quelques secondes – l'illumination se produisit : Ernest Kende. [...] – Mais si. « Raconte », dit-elle. » *Le Jeu de patience*, p. 64.

Cette fiction de l'entrelac entre la vie intérieure du narrateur et la réalité perçue est poussée au point que cette écriture feint de confondre les personnages de la fiction, contemporain du narrateur, et leur représentation dans ses pensées :

« J'avais pour ainsi dire oublié Pablo et Gautier, M. Normand et le greffier, « maman Cottard », Mimi Chiffonnette et Yves de Lancieux, mais revenu dans mon bureau en attendant que Jeanine eût achevé sa toilette, il me sembla les retrouver tous comme dans une légère hallucination : Gautier, avec sa main gelée fourrée dans une chaussette, ses bas de cycliste [...] Finalement, je repris sur le haut d'un tas, les premiers feuillets qui s'y trouvaient pour les relire avec attention. J'avais bien le temps, Jeanine ne serait pas si tôt prête ! C'était le premier chapitre de ma Chronique et Dieu me pardonne ! n'allais-je pas le relire pour la centième fois peut être, et depuis des années !... » *Le Jeu de patience*, 45.

Le narrateur, par le jeu des analogies entre les récits, semble en permanence balancer entre différentes époques qui s'interpellent les unes les autres :

« Ce n'était plus l'ombre de Gautier avec sa main dans sa chaussette que je voyais, ni celle d'Yves de Lancieux, que j'avais suivi du regard en me disant qu'en effet son large dos de paysan commençait à se voûter – mais bien l'ombre de la Clémence, avec son châle noir sur sa bosse [...] – et d'autres, nombreuses, toutes figures ou personnages de ma Chronique, que les premiers semblaient attirer par la main et qui défilaient devant mes yeux comme une sorte de revue ou de fête du retour » *Le Jeu de patience*, 53.

Parfois les récits de différents niveaux temporels s'insèrent les uns dans les autres par eux-mêmes :

« En bas, Jeanine ne cessait d'aller et venir et ses hauts talons claquaient sur le bois du parquet comme de légers marteaux, mais elle ne m'appelait pas encore ; elle devait chercher sa poudre, son rouge. Comme je lui étais reconnaissant du répit qu'elle m'accordait sans le savoir ! Que Jeanine me laissât encore un instant remuer mes paperasses où je voyais qu'il était maintenant question de l'atelier du bonhomme Laisné, endroit que je connaissais si bien pour y être allé dans mon enfance » *Le Jeu de patience* 57.

Cette insertion d'un récit dans l'autre est souvent marquée, à son début et à sa fin, par la reprise de segments syntaxiques quasi identiques, et donc nettement perceptibles. Il s'agit donc d'un véritable enchâssement de récits de niveaux temporels différents qu'une analogie justifie, au moins dans la fiction de la conscience du narrateur. Ainsi l'insertion précédente s'achève plusieurs pages plus loin : « Les cris de la petite Laisné se confondirent en quelque sorte avec les appels de Jeanine, laquelle enfin prête, était pressée de partir. Elle avait fait une vraie toilette. » *Le Jeu de patience*, 61.

L'entrée dans le « pôle écrire »

Le Jeu de patience a mis au jour cette capacité à élaborer le texte en fonction du jeu entre les trois modes d'écritures qui sont systématiquement confrontées et combinés les uns avec les autres mais de manière différente dans chaque roman, *Le Jeu de patience* étant l'œuvre pivot qui les rassemble toutes, en proportion égale. A l'exception du premier roman et du dernier, aucun des romans ne se fonde sur une seule écriture. Au contraire, des textes marqués par une écriture du silence succèdent à d'autres porteurs de paroles, d'autres voient proliférer des passages où une écriture pleine, riche d'analogie côtoie des descriptions où s'impose le silence.

Dans cette manière d'écrire, que nous nommons le « pôle écrire », l'auteur laisse jouer le pouvoir d'orientation du texte : l'écriture se livre à ses possibilités créatives, possède ses rites introducteurs, ses propres amorces, et ses thématiques favorites, qui autorisent le plus grand nombre d'images et de situations narratives. Dans ce roman, le texte se développe à partir de petites séquences, véritables aiguillages d'écriture qui s'insèrent entre les innombrables micro-récits. Jamais ces séquences ne se développent longtemps pour elles-mêmes. Cette nouvelle écriture du « pôle écrire » en reste encore au stade des amorces.

Si ce roman ouvre magistralement la dernière partie de l'œuvre qui voit le triomphe de cette écriture fondée sur la capacité à se jouer des écritures précédentes, celles du « pôle parler » et celle du pôle « se taire », il n'en montre cependant que l'esquisse, laissant encore une large place aux écritures du silence et de la parole, si bien connues, mais toujours renouvelées.

Ce qui différencie cette manière d'amorcer les textes du « pôle écrire » des deux manières précédentes, celle du silence en forme de contraste, et celle de la parole en forme de continuité, c'est que cette amorce empêche le texte de partir vers une de ses deux pentes naturelles, déjà souvent explorées : elle a au contraire pour fonction essentielle de refuser d'écrire comme par le passé, et pour cela il faut désamorcer la pente naturelle de l'écriture, tant de fois explorée, afin de jouer avec ses possibilités plutôt que de la subir. En cela elle incarne au plus haut point cette nouvelle écriture qui se voue à la ruse avec le temps³³⁰ : il s'agit de feindre de le maîtriser, de s'en

³³⁰ Nous devons beaucoup aux théories de Gilbert Durand et de Jean Burgos sur le lien entre l'imaginaire et le rapport au temps.

accommoder avec facilité. Pour cela, cette écriture, en se délivrant du poids du passé et de la provocation du présent, s'installe d'emblée dans une position de synthèse qui la caractérise.

Comme notre analyse du début du *Jeu de patience* l'a montré, le déclencheur essentiel de cette écriture du jeu est la perception d'une analogie de situation, de comportement, d'une simultanéité spatiale ou temporelle. Les variations sur les analogies temporelles peuvent être infinies : des actions analogues faites simultanément dans des lieux différents, des actions différentes entreprises en des temps différents dans le même lieu, etc. En somme, la perception d'un lien, qu'il soit logique ou imaginaire, est toujours orientée vers une négation du temps considéré dans sa dimension historique et irréversible. C'est ainsi que l'évocation du passé qui entraîne inévitablement le texte vers une écriture du silence est toujours escortée d'un enracinement spatial, un « ici » qui fait que cet « ailleurs temporel » perd de sa force nostalgique. De la même façon, la violence des paroles prononcées dans une situation présente se détache sur un arrière-plan temporel anhistorique, mythique, où le temps est perçu comme une éternité. Dès lors l'historicité de ces paroles semble se dissoudre. Rappelons-le, ce double travail de corrosion temporel est le plus souvent associé à des situations narratives bien définies : personnage « d'écrivain », lieu d'écriture surplombant, présence d'un destinataire direct ou indirect.

Notre réflexion sur *Le Jeu de patience* nous a permis de mettre en évidence que la réorientation de l'écriture du silence et de la parole vers cette écriture pleine, qui relève du jeu avec l'écriture, suppose un autre élément. Il est nécessaire qu'elle soit portée par un personnage dont la caractérisation principale est justement un rapport à l'écriture : des personnages qui écrivent des romans, des Chroniques, des mémoires, des cahiers, prennent des notes, préparent des comptes-rendus, etc. C'est pourquoi des descriptions de bureau et de tables de travail (tables, papiers, crayons, etc.) sont toujours les prémices de cette écriture³³¹. Ce lieu d'écriture est toujours un lieu dominant,

³³¹Un autre élément semble également nécessaire : la présence dans le roman d'un interlocuteur direct ou indirect, en somme d'un destinataire de ce texte pensé ou écrit. Souvent ce destinataire se révèle être une jeune femme.

³³¹ Une exception notable et amusante, car dotée d'une nette allusion intertextuelle : le bar « Nautilus » (qui naturellement fait allusion à Jules Verne) qui est situé au sous-sol, dont le narrateur dit : « C'est dans un lieu pareil que je me serais retiré quand j'allais en reportage pour rédiger mon article autrefois et je suis bien sûr que l'inspecteur Favien, de son côté, eût été

généralement le haut d'une maison³³². Un autre élément semble également nécessaire : la présence dans le roman d'un interlocuteur direct ou indirect, en somme d'un destinataire de ce texte pensé ou écrit. Souvent ce destinataire se révèle être une jeune femme.

Conclusion : l'invention du narrateur

La création de ce personnage singulier repose sur son travail de rédaction de chroniques et de mémoires, écriture associée plus particulièrement à son bureau qui comporte ses objets symboliques et ses vues tant sur l'océan et le paysage naturel que sur la ville. La seconde caractérisation de ce personnage est son malaise lié à son âge, période de la vie qui se prête aux bilans et aux premiers regards rétrospectifs, en particulier dans l'immédiat après-guerre. Enfin, la dernière caractérisation essentielle de ce personnage est son ancrage dans sa ville dont il semble connaître tout le passé et son cortège de personnages, mais aussi tous les lieux, y compris replacés dans leur évolution historique.

Ce personnage n'est pas porteur d'une écriture marquée par des schèmes de silence ou de parole, comme tous ceux qui l'ont précédé dans l'œuvre de Louis Guilloux, mais au contraire par de nouveaux schèmes : au refuge et à la conquête, ce personnage oppose désormais des schèmes de continuité, de rapprochements, d'analogies, mais aussi de totalité, de plénitude, de ramification, voire de germination. L'ensemble de l'écriture qui le met en œuvre articule les différents moyens de les faire surgir dans le texte.

Le premier moyen est de procéder au montage de récits courts, ce que la fiction justifie par la mise en ordre de « paperasses », « d'un fatras » de notes. Ces récits se juxtaposent ou interfèrent les uns dans les autres par le jeu des perceptions et des pensées du narrateur. C'est en effet la fiction de sa vie intérieure qui justifie une construction kaléidoscopique où chaque micro-récit à la fois s'insère dans d'autres, et se

enchanté d'y passer une heure en fin de journée, pour mettre au point ses notes relatives à l'enquête en cours. »

³³² Il correspond parfaitement à la pièce de travail, « son bureau » que Louis Guilloux avait aménagé sous les toits de sa maison, rue Lavoisier, à Saint-Brieuc, qui a été conservé tel qu'il l'a laissé et que l'on peut visiter.

complète progressivement par une narration en pointillé. Le second moyen est lié à la pseudo-personnalité de ce narrateur qui questionne et fait venir la parole ou partage les silences, qui évalue le type d'écriture de chaque personne qui lui apparaît, et qui se transforme immédiatement en personnage sous sa plume. Cette capacité d'évaluation se double d'une capacité de questionnement et d'écoute qui favorise naturellement le jaillissement de récits. Enfin la convergence de ces deux moyens apparaît dans la force fondamentale qui nourrit ce personnage : celle de la synthèse. Il s'agit de souligner en permanence les analogies et les simultanés temporelles et spatiales. Tout ce qui rapproche est occasion d'écriture afin de parvenir, par petites touches, à la manière des impressionnistes, à un tableau d'ensemble du vécu d'une ville sur la totalité de son histoire.

Dès lors l'écriture portée par ce personnage du narrateur est celle du jeu de l'écriture. En effet le narrateur, en tant que personnage, feint de subir les rapprochements opérés par sa mémoire ou par les circonstances, mais en réalité il peut être considéré comme une simple voix narrative car il produit l'orientation de la narration. Il s'agit là d'une écriture très particulière, dynamisée par deux grandes familles de schèmes. Ces schèmes du lien et de la globalisation, si présents dans cette écriture, engendrent des reprises, des listes et numérations de toutes sortes qui sont autant de formes d'une prolifération incessante, des raisonnements hypothétiques orientés vers des finalités, des dédoublements, la création d'univers imaginaires parallèles. Le narrateur se dédouble deux fois : une fois dans la figure de son ami Roland de Lancieux, qui incarne au plus haut un personnage du silence (le si-lancieux !) et une autre fois dans la figure d'un professeur et ami, Meunier lui aussi « chroniqueur » de la ville, qui cependant se fixe excessivement sur les faits et dates exacts (celui qui veut moudre toujours plus finement) à la différence du narrateur qui laisse venir les récits de paroles et de silences. Ces deux figures incarnent des virtualités d'écriture qui conduisent à un échec de ce jeu de l'écriture : entre l'excès de précision objective et la subjectivité totale de l'homme du silence et du malaise, il y a une place pour une écriture particulière, celle du jeu sur les écritures.

Le projet ambitieux que constitue *Le Jeu de patience*, (écrire la totalité d'une ville) reste forcément lacunaire, mais ce qui importe c'est le souci constant de mêler les époques historiques, voire mythiques afin, non pas d'annuler la course du temps, mais

de faire en sorte qu'elle devienne acceptable. Le temps historique se trouve en permanence inséré dans un temps séculaire, un hors-temps. Deux conceptions du temps, opposées mais réunies ici, semblent cohabiter : celle d'un temps, dont l'image est celle du vecteur et de la flèche, et celle d'un temps cyclique dont le symbole est la boucle³³³.

³³³ Ces images sont employées et analysées par Jean Burgos, *Pour une poétique de l'Imaginaire*.

La découverte de l'écriture pure

Après *Le Jeu de patience*, Louis Guilloux, probablement parce qu'il a senti en lui la force d'une nouvelle écriture, déserte progressivement le champ habituel de sa création. Le roman *Parpagnacco ou la conjuration* paru, en 1954, offre un véritable dépaysement. En abandonnant comme cadre d'écriture la petite ville, jamais nommée, de Saint Briec, il adopte un regard de voyageur, voire de Capitaine au long cours, nouvel avatar de cette figure d'écrivain. Certes, les paysages lointains ne sont pas totalement absents de la grande somme romanesque que représente *Le Jeu de patience*, mais tous sont évoqués par le narrateur depuis son bureau situé sous les toits d'une petite maison située dans les environs de sa ville natale. En réalité, *Le Jeu de patience* s'inscrit pleinement dans la continuité thématique de l'œuvre, tandis que ce roman de Venise est tout à fait décalé par rapport à l'œuvre de Louis Guilloux car le récit n'a aucun lien apparent avec la Bretagne.

L'œuvre de Louis Guilloux connaît avec *Parpagnacco ou la conjuration* un tournant décisif, un tournant tel que nombreux sont ceux qui préfèrent laisser ce roman de côté, comme s'il perturbait l'interprétation globale qu'ils souhaitent apporter à la production romanesque de l'auteur, depuis *La Maison du peuple* jusqu'à *Coco perdu. Essai de voix*. Œuvre oubliée, ou qualifiée de mineure, peu de critiques l'ont analysé, et ceux qui l'ont fait ont davantage émis de suppositions, plus ouvert d'hypothèses que proposer de lectures globales : exploration de ténèbres intérieures pour Christian Donadille³³⁴, récit d'un délire pour Anne Clancier, roman fantastique et initiatique pour Anne Roche³³⁵. Toutes ces approches ont en commun de souligner que l'élément moteur du texte semble résider dans une imagination débridée, le récit du narrateur étant celui d'un paranoïaque.

Ces critiques sont stimulantes et érudites, mais elles ne parviennent pas à inscrire *Parpagnacco ou la conjuration* dans la continuité de l'œuvre : d'une part, elle place le roman en rupture par rapport au *Jeu de patience* et d'autre part, elles ne font pas le lien

³³⁴ Thèse de Christian Donadille, *Louis Guilloux : Une Écriture de l'ambiguïté*, Thèse de Doctorat, l'Université de Lille III, 1994.

³³⁵ Anne Roche, *Parpagnacco ou la conjuration, le sourire du chat*, dans *Louis Guilloux écrivain*.

avec la préoccupation contemporaine et nouvelle de l'auteur, préoccupation qui, selon nous, est devenue le moteur de son œuvre : écrire à partir de rien.

Nous ne pouvons que placer notre réflexion dans le droit sillage de ce que Louis Guilloux écrivait lui-même dans *Absent de Paris*, à la même époque :

« Toutes les histoires que je sais m'ennuient. Je voudrais justement en conter une... que je ne sache pas, dire une chose que je n'aurais vue ; je suis las de ce qu'on appelle la vérité – de cette vérité-là, en tout cas, qu'on peut dire. »
Absent de Paris, 71.

Et ce projet, il faut croire qu'il correspond à la réalité perçue par d'habiles lecteurs car André Wurmser écrit³³⁶ :

« Louis Guilloux a fait un pas de plus, après *Le Jeu de patience*, vers l'ombre, le mystère, le mystique, il s'est un peu plus enfermé dans le jeu tout cérébral de la fabrication « purement » littéraire, qui passionne quelques spécialistes, quelques raffinés, quelques précieux ».

Confronter ces deux affirmations permet de mettre au jour que l'enjeu de ce roman est bien d'être dépouillé de toute histoire, et même de l'Histoire (ce que regrette tant André Wurmser) et de n'être que littéraire, d'être un écrit pur.

En effet, dans l'œuvre de Louis Guilloux, ce roman se trouve à une place stratégique. Après le surplace géographique du *Jeu de patience* associé à une réflexion majeure sur le temps, et en parallèle avec une thématique de l'évasion développée dans *Labyrinthe* (où il s'agit pour le héros de s'évader de prison mais aussi de sa prison intérieure, et pour le romancier de s'évader de son univers narratif habituel en s'aventurant dans un récit labyrinthique) *Parpagnacco ou la conjuration* peut être perçu comme une volonté de poursuivre la réorientation de l'œuvre et de l'écriture vers le jeu de l'écriture.

Avec ce roman, il s'agit en effet d'associer la thématique de l'ailleurs vénitien à celle d'une nouvelle construction narrative. A ce tournant de l'œuvre le thème du voyage, ou plutôt de l'ailleurs, est sans doute apparu à Louis Guilloux comme un préalable à une nouvelle possibilité de créer, comme la nécessité d'infléchir la grande courbe de l'œuvre vers un autre horizon, changer de direction. *Parpagnacco ou la conjuration* prend en effet la forme d'un rêve et d'un défi d'écrivain : partir à l'aventure

³³⁶ *Les Lettres Françaises*, 11 juillet 1954. Nous lisons cet article grâce au numéro 12 de Confrontations (Juin 2000) du *Bulletin de la Société des Amis de Louis Guilloux*.

de l'écriture. Après avoir puisé pendant trente ans dans la mémoire collective de sa ville, dans ses souvenirs personnels, Louis Guilloux se lance dans une écriture à partir de rien, et sur rien, et qui se faisant se délivre de ses thèmes et de son matériau narratif habituels.

Dans ce roman, le capitaine, personnage principal et narrateur, permet l'enchâssement narratif du récit de Venise dans celui de sa navigation vers le sud, et donc de fonder l'illusion romanesque sur un vaste récit rétrospectif, où le temps semble maîtrisé. Aussi sincère que celui qu'entreprend l'œuvre de Louis Guilloux, aucun voyage vers le cœur de soi-même ne peut se répéter indéfiniment. L'auteur tente désormais d'explorer un imaginaire idéal, délivré de sa pesanteur, de sa finitude et de son angoisse. Certes, de roman en roman, ont émergé des moments situés hors du temps, ces épiphanies textuelles, où l'échange, la communion, la fraternité, l'amour de l'autre semblaient possibles. Mais ces îlots d'éternité retombent toujours dans la trame du quotidien. Dans la perspective de l'auteur, l'imaginaire du temps subi ou du temps imposé, qui a largement été exploré dans l'ensemble des œuvres précédentes, doit être dépassé désormais.

En effet, raconter à partir de la mémoire, qu'elle soit collective ou individuelle, ne permet pas de dépasser une conception du temps où s'affrontent sans cesse les êtres humains dans une dialectique de la parole et du silence. Nous avons vu que la première tentative de synthèse de tous ces combats s'est faite dans l'immense *Jeu de patience* : elle prend la forme de la cohabitation de différentes chroniques et mémoires, dont les sensations temporelles sont différentes. Comme nous l'avons montré, ces juxtapositions ouvrent le chemin d'une conception apaisée, réconciliée du temps. Cette synthèse a été possible par l'émergence de la figure d'un narrateur écrivain, propre à porter l'écriture de la réconciliation avec le temps et de la perception de ce hors-temps qui fascine tant l'écrivain.

Parpagnacco ou la conjuration est avant tout le récit d'un texte qui se rédige et se construit sous nos yeux dans le journal du Capitaine Erick Eriksen, comme si le narrateur Erick était l'écrivain du personnage Eriksen. En effet, en Irlande d'abord, depuis sa chambre de l'auberge à La Croix du Sud, puis sur la mer, en direction justement de l'hémisphère sud, vers l'Australie, où se voit la constellation de la Croix du Sud, le Capitaine entreprend le récit de son étrange aventure, (mais était-il le même personnage ?) lors de deux escales à Venise.

Aucun résumé ne peut restituer le récit tant celui-ci foisonne de micro-récits en apparence adjacents. C'est ainsi que la coupure entre les deux escales fait l'objet de l'évocation du voyage du capitaine jusqu'en Chine, sur deux bateaux différents, puis en train et en voiture à travers une tempête de sable. La quête de la jeune fille se double d'une quête de renseignements sur la Conspiration des Espagnols qui fait l'objet du livre de chevet du capitaine. Les poupées seront vénérées comme des figures de déesses tandis que les pigeons, les chats, les chiens et même le chien-loup constitueront un bestiaire où l'imaginaire l'emporte sur la réalité.

Ce roman n'obéit pas à un ordre causal. La compréhension et le plaisir de l'œuvre ne se trouvent pas non plus dans la résolution d'un schéma obéissant à une logique actantielle. En quête d'une jeune fille, toujours inaccessible, dont le souvenir le hante, et se chargeant d'une mission, sans doute imaginaire, le héros agit avec mollesse et sans projets, perdant parfois de vue le but initial. Ainsi la narration se joue des structures habituelles qui s'imposent d'emblée à qui laissent libre cours à son imagination. Celle-ci en réalité nourrit tout écrivain, comme tout lecteur, de schémas, structures, thèmes et images. Dans un premier temps, laisser libre cours à son imagination signifie ouvrir sa propre écriture à toutes les écritures. « Ecrire sur rien » conduit en effet à s'en remettre d'abord à l'imaginaire collectif, c'est à dire à l'ensemble des lieux communs, structures, personnages qui hantent l'esprit de l'auteur.

C'est ainsi que ce roman est tenté de prendre la forme d'un récit fantastique, d'un récit d'aventure, d'un récit initiatique et même d'un récit d'une folie. Rien n'est plus aisé que de relever des thèmes, des topoï récurrents de tous ces types de texte : narrateur soi-disant objectif, ambiguïté des situations, dilution temporelle, multitude des dédoublements, arrière-plan culturel (*la commedia dell'arte*), voyages, contes, chevaliers, etc. La liste est longue de ce que recèle ce bric à brac de l'imaginaire collectif que l'écriture convoque pour mieux le repousser.

Le récit de l'écriture d'un récit

Le narrateur, le Capitaine du Motherland, véritable figure de l'écrivain, est le garant de l'illusion romanesque : il réfléchit et conduit son récit. Non sans malice, l'écriture véritable rose des vents du récit, laisse dériver les filets de son imaginaire pour mieux les retirer et pousser plus loin son voyage :

« C'était partout le même exil, les mêmes rêveries, le même espoir, et la même certitude qu'à la fin je triompherais. Mais je n'avais garde d'oublier que c'était moi qui l'avais voulu. Mais le temps était long et la patience difficile »
Parpagnacco ou la conjuration, 38.

Les thèmes de l'écriture, du cahier, de la quiétude mais aussi ceux du tourment du travail de l'écriture sont abordés. Le Capitaine écrivain est un homme positif qui se dit lui-même sans imagination. Sa principale qualité semble être sa volonté de parvenir au bout du voyage, de faire preuve de courage, de savoir conduire son navire. Toutes ces qualités peuvent être entendues, dans un sens spéculaire³³⁷, comme l'expérience de la création romanesque : dans l'océan de matériaux qui se présentent spontanément sous l'écriture, l'écrivain doit garder assez de lucidité, d'énergie pour conduire à bien son projet.

Ainsi le sujet principal du roman, apparemment du moins, est le questionnement de l'écrivain sur la possibilité d'écrire sans avoir une histoire préalable à raconter, sans que l'écriture soit la transcription d'une structure lui préexistant. L'écriture elle-même construit le roman, elle est le voyage qui produit donc son propre voyage. Piloter le Motherland s'avère être une métaphore de la conduite de l'acte créatif. Tout ce que le capitaine dit de lui-même, comme homme ou comme responsable du navire et de ses hommes, peut s'appliquer à l'écrivain qu'il devient et à sa responsabilité de mener à bon port le voyage de sa narration :

« Je puis donc, tout à mon aise, en attendant sortir mes papiers, faire celui qui travaille à mettre sa correspondance à jour, poser devant moi sur la table ce petit ouvrage de l'abbé Saint-Réal sur la conjuration des Espagnols contre Venise, et, bien entendu, mes chères petites poupées »
Parpagnacco ou la conjuration, 9-10.

Il y aurait donc un écrivain réfléchissant à son activité créatrice qui se cacherait derrière la fiction de son narrateur et qui, s'adressant à des interlocuteurs fictifs (Catherine, les armateurs, le Seigneur silencieux "qui ne disait rien"), s'adresse à un lecteur réfléchissant à ce que représente l'acte de lecture : rêverie sur des poncifs littéraires, exploration de l'imaginaire personnel du lecteur par le truchement de celui de l'auteur, réflexion sur l'acte de création littéraire que représente la lecture. Trois niveaux de lecture, trois niveaux d'écriture.

³³⁷ Sur cette notion, on peut se reporter à Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*.

L'entrée dans le récit se fait par l'installation d'une situation de communication où le narrateur s'adresse, d'abord par la parole, à une interlocutrice. A Jeanine dans *Le Jeu de patience* succède ici l'éphémère Catherine. Ce dialogue réel est vite relayé par un discours intérieur, lui-même remplacé par un récit destiné aux armateurs, discours qui mêle journal de bord et récit-témoignage de l'aventure vénitienne. La succession de ces trois destinataires prépare à l'apparition de la figure d'un véritable narrataire se dessinant peu à peu en creux dans le récit. En arrière plan de cette écriture se devinent les ombres de l'auteur et celle du lecteur qui tentent de se rejoindre dans le partage de l'aventure de l'écriture : le narrateur propose au narrataire différents parcours de lecture. C'est à lui de choisir, à l'aide de tous les matériaux narratifs proposés, s'il lit un roman d'aventure, un roman fantastique, un témoignage sur la folie, ou bien encore un roman de l'écriture...

Nous avons noté que Louis Guilloux a souvent placé ses narrateurs dans des lieux clos, fermés, surélevés, qui font penser à une cabine de navire. C'est d'ailleurs en partie dans un tel lieu qu'a été écrit *Parpagnacco ou la conjuration* :

« J'achève de m'installer dans cette mansarde, d'y ranger mes papiers, etc. Elle est grande comme une cabine de bateau. [...] Je me sens chez moi. Le silence. » *Carnets II*, 203.

Le capitaine ponctue la progression de son récit de notations sur son double voyage vers l'Australie et dans l'écriture de son aventure. L'ensemble de ces remarques jalonne et encadre tout le roman. L'expression la plus récurrente est « tout va bien à bord » qui signifie sans doute que l'écriture du roman se déroule sans difficulté et que l'ouvrage progresse :

« Nous avons mis le cap au sud. La mer est belle et tout va bien à bord. Bientôt, nous passerons Gibraltar » *Parpagnacco ou la conjuration*, 33.

A partir du moment où la métaphore qui unit navigation et écriture est inscrite dans le texte, beaucoup de notations s'éclairent : les tempêtes, la mer plate, la lumière, le courage, la patience sont assurément des manières d'évoquer les aléas de la création littéraire avec ses départs et ses abandons, ses reprises, ses réussites, ses doutes, etc. :

« Dans les premières réflexions que je faisais me demandant comment aborder mon ouvrage, il me revenait toujours en tête que je devais commencer en parlant des pigeons et des chats, et bien sûr, mais trouver aussi le moyen de glisser un mot à propos des chiens, puisque Patrick les aimait tant. Le chien fidèle qui se couche à vos pieds sur la pierre de l'âtre. »
Parpagnacco ou la conjuration, 82.

Ce narrateur vit souvent son écriture comme un jeu qu'il faut poursuivre jusqu'à son terme. De même il est conscient de sa structuration en deux étapes : la première escale à Venise servant de prologue à la seconde : « C'était bien curieusement terminer le prologue et rentrer dans le jeu pour de bon. » (48). Les émotions, les états d'âme du capitaine sont ceux de l'écrivain en proie aux soucis de la création surtout quand il renonce aux facilités de l'écriture à partir des deux grandes lignes toutes tracées : celles de la nostalgie du passé et celle des clichés de l'imaginaire collectif.

« Oh Seigneur ! Si je savais seulement ce que cela veut dire que de ne point accepter ! Mais je subis ma révolte sans la comprendre et je me tais sans résignation. Désormais je ne vais plus à la rencontre de personne, et j'ignore encore ce qu'il adviendra de moi, quand nous serons plus avant dans les mers. Est-il nécessaire, du reste, de se résoudre ? Laissons faire, conseille le poète. Mais si je savais seulement à quoi je m'abandonne ! »
Parpagnacco ou la conjuration, 110.

« D'où vient que des événements si proches me paraissent aujourd'hui si lointains ? C'est, sans doute, que je suis un autre et que tout est fini de ce qui me reste à conter. » *Parpagnacco ou la conjuration*, 127.

Le narrateur a vraiment le sentiment que sa façon d'écrire, de naviguer, est radicalement différente des habitudes et de son passé. Il vogue vers l'inconnu, en quête des images clés de son propre imaginaire. C'est là une préoccupation majeure de Louis Guilloux dans la période de rédaction de ce roman :

« On écrit en effet parce qu'on veut dire quelque chose, mais surtout parce qu'il y a beaucoup de choses qu'on ne veut ou qu'on ne sait pas dire. »
Carnets II 87

En effet, cette écriture sans support préalable, et la quête du moi qu'elle opère, apportent une véritable angoisse de découvrir ce qui gît au fond de soi.

« Aujourd'hui, et bien que ma façon de voir les choses se soit, depuis lors modifiée, le simple souvenir de ce qui se passa m'opresse, et le raconter n'est pas bon. J'aurais beau faire, je ne puis oublier que je n'avais pas refusé puisque j'avais tendu la main... » *Parpagnacco ou la conjuration*, 182.

L'écriture peut conduire à l'étouffement, mais il s'agit d'un passage indispensable pour renaître et se détacher de l'oppression du temps.

« Ensuite, je doutais de tout ce que j'ai écrit dans ce cahier et de tout ce qui me reste à y écrire. [...] Un instant, j'ai hésité à me remettre à mon récit. Il ne m'eût pas coûté de laisser les choses en plan, car il n'est pas du tout sûr que rien dans cette vie doive s'achever. Mais pourtant j'ai repris mon cahier. Poursuivons donc ! Reprenons le conte là où nous l'avions laissé : les grandes

cloches de Saint marc sonnaient midi et le canon de Saint Georges venait de sonner. » *Parpagnacco ou la conjuration*, 183-184.

« C'était partout le même exil, les mêmes rêveries, le même espoir, et la même certitude qu'à la fin je triompherais. Mais je n'avais garde d'oublier que c'était moi qui l'avais voulu. Mais le temps était long et la patience difficile. » *Parpagnacco ou la conjuration*, 38.

Mais la rédaction du livre finit par apporter la délivrance :

« Ce matin, j'ai vu se lever le jour sur la plus tranquille des mers. Tout n'était qu'éblouissement et jeunesse autour du vieux Motherland. J'attendrai demain encore et, pour aujourd'hui, j'achèverai mon récit. » *Parpagnacco ou la conjuration*, 212.

Le dernier court chapitre de deux pages confirme que le voyage au long cours est bien celui de la conduite de la création du roman. Le capitaine narrateur dans son invocation au Seigneur silencieux, en vérité que nous comprenons comme le lecteur, co-créateur et complice, réaffirme nettement la lourde charge de l'écrivain :

« S'il ne reste sur le désert marin qu'une route, il ne faut pas courir le risque de s'en écarter » *Parpagnacco ou la conjuration*, 218.

L'écrivain-narrateur revendique sa responsabilité et souligne que :

« Que leur importe si moi je pense que peut-être il ne s'est jamais rien passé ? Ce qu'ils veulent, c'est que je ramène au port le vieux Motherland, ce sera pour eux un grand jour. Ils ont confiance en moi. » *Parpagnacco ou la conjuration*, 219.

En somme, l'auteur semble s'adresser indirectement aux lecteurs : les « ramener au port » signifierait leur proposer de rester prisonniers des schémas narratifs traditionnels, et de leur proposer un texte qui accomplit les pactes narratifs habituels, avec leurs codes, leur imaginaire ainsi qu'une fiction construite à partir d'une réalité faite d'actions positives enserrées dans des structures logiques.

En réalité le récit de l'aventure vénitienne se présente ainsi comme le carnet de bord métaphorique du voyage dans l'écriture du roman. Naviguant sur les eaux de l'imaginaire, le personnage du narrateur, davantage écrivain que capitaine, doit faire face au gros temps, à la baisse de morale, aux doutes, mais aussi à l'éblouissante beauté du paysage marin, image symbolique de la paix née de la création. Et si la plupart du temps « tout va bien à bord », l'écrivain rencontre des difficultés car il s'aventure sur un nouvel océan : celui de l'écriture qui tourne le dos au temps qui passe. Ainsi cette fiction du Capitaine écrivant son carnet de bord, fiction enchâssée dans un récit cadre,

assure à l'écriture une crédibilité, car elle rend vraisemblable une réflexion métaphorique sur l'écriture.

Contrastes entre deux temps

Il n'est pas étonnant que Louis Guilloux ouvre son livre sur la Bretagne par la traduction française de Breiz « bigarré » : c'est là l'essence même de ce qui le retient sans cesse. Les forces qui le hantent, qui orientent tout son imaginaire, se structurent autour d'un espace restreint, d'un refuge dans un silence subi face à la parole conquérante et envahissante. Le repliement des plus pauvres face à l'assaut des plus riches n'est que la conséquence de cet imaginaire du contraste où le salut ne se trouvera que dans la tranquillité nue d'un lieu clos, si possible en hauteur, et éloigné de toute provocation. Ce schème du contraste, récurrent dans l'ensemble de l'œuvre, sert de matrice à l'écriture depuis le premier roman jusque dans *Le Pain des rêves* et *Le Jeu de patience*.

Le contraste majeur qui traverse la narration de l'aventure vénitienne est celui qui se crée dans les conceptions du temps : il existe un temps compté, un temps historique, un temps du calendrier qui borne les actions humaines et conduit à la mort. Subir le temps vécu comme la mise en forme de destins, c'est retrouver des êtres humains en proie à l'histoire : cette conception du temps mène à la tentation d'un récit dont le thème serait « la Conjuración ».

Une autre conception qui ruse, ou qui joue, avec le temps s'oppose à cette première conception du temps. Il s'agit de créer un univers qui lui échappe par la possibilité de vivre en accord avec son monde intérieur. Ce temps mythique est le véritable objet de la quête du narrateur qui est de construire un labyrinthe imaginaire, « labyrinthe » que Louis Guilloux a tenté de mettre au point dans le roman précédent ; mais il a renoncé à ce échoué prototype narratif, dont il faut rappeler que nous ne connaissons que la première partie justement nommée *Labyrinthe*. Ce monde parallèle, fondé sur le dédoublement de la ville, permet d'accéder à une sérénité radieuse : c'est la tentation de « Parpagnacco ».

C'est donc à la croisée de ces deux lignes que se situe *Parpagnacco ou la conjuration* dont le titre illustre parfaitement ces deux appréhensions possibles du temps. Entre le récit historique d'une Conjuración ou celui imaginaire de Parpagnacco l'écriture semble devoir choisir. Comme chez Louis Guilloux tout naît du contraste,

l'écriture du narrateur-écrivain crée deux systèmes temporels qui cohabitent dans Venise. L'un est celui des canons qui martèlent les heures sociales, il est collectif. C'est un temps profane et destructeur. L'autre est propre au narrateur qui s'affranchit du temps, il est mythique. C'est le hors-temps d'un labyrinthe.

Face à ce temps de « l'ici » s'oppose un temps du « là-bas » : cette opposition est tellement structurante et fondamentale qu'elle sature la première page du roman. D'un côté l'Irlande, la chaleur d'orage, l'accablement, le vieux pays, le temps de retraite, l'ancre, l'inertie, la difficulté, la lourdeur des terres, le silence clérical. Là-bas, Venise, les journées de sirocco, l'éclat de la fête, l'esprit complice et souriant, le mouvement, la lumière, l'abandon et le bercement de la barque. On n'en finirait pas de repérer tout au long du roman le cheminement de l'écriture qui se construit sur l'opposition de deux univers. Toutes les ramifications de cette opposition, les constellations d'images, convergent vers l'élaboration non pas de deux espaces différents, mais de deux temps différents. Voyager, dans cette œuvre, c'est davantage changer de temps que de pays : alternativement, avec le capitaine, entrer dans le hors-temps et en sortir.

En effet, après *Le Jeu de patience*, passer simplement d'une époque historique à une autre ne suffit plus à cette écriture orientée vers la saisie de moments radieux où écrivain et lecteurs se sentent en accord avec eux-mêmes et le temps : il s'agit désormais de changer radicalement de rapport au temps. A un temps qui, parce qu'il blesse et tue, appelle la révolte et le combat, l'imaginaire de l'auteur substitue un temps accepté par la possibilité d'écrire une quête de soi, seule source de paix et d'acceptation du temps, ce que permet la structure textuelle labyrinthique.

Le temps vécu comme une négativité hante le roman : tout ce qui n'appartient pas au récit cadre du narrateur écrivain, ou encore tout ce qui n'apparaît pas dans les passages décrivant ses errances dans Venise, est marqué de l'empreinte de la chronologie. Le temps de la vie quotidienne, de la vie normale, celle du capitaine de navire, en escale à Venise ou dans son périple en Asie, est un temps destructeur. Dès l'ouverture du roman, il est lié à la lourdeur et à la mort, celle de Patrick. L'Irlande incarne ce temps de pierre. Il est « inertie » et stagnation, envahi par le « silence clérical ».

Ce temps, il faut le fuir, en se réfugiant dans une chambre d'auberge close, dans une cabine de navire, en se fermant à ce monde. Il est source d'effroi et d'angoisse car il amènera la mort mais aussi parce qu'il fait sentir que les rêves d'harmonie entre les hommes ne sont que des utopies. Ce temps vécu dans le réel est très marqué par l'égrenage des heures, les moments de la journée, la fuite du jour : il est l'objet d'un compte à rebours qui précipite la fin du roman dans une course entre le temps du réel et le temps de l'imaginaire.

Le périple vers l'Asie, qui aurait pu être un récit de voyage, n'est qu'un long temps subi, un temps obstacle qu'il faut franchir : les escales, l'équipage, la navigation, les conditions de navigation, la tempête de sable, les moyens de transports successifs (deux bateaux et deux équipages, le train et la voiture à travers le désert), tout se ligue pour faire du temps la quintessence de tout ce qui tourmente. Franchir le désert à toute allure revient à franchir le temps :

« Une tempête de sable, cela ne pouvait pas être grand'chose après les typhons des mers de Chine. Et cependant, après un si long et dur exil, à quelques instants de me rembarquer à bord du Motherland pour retourner là-bas, être accueilli comme nous le fûmes aussitôt après avoir quitté la ville, par ce vent furieux qui soulevait sur nous la poussière des siècles... »
Parpagnacco ou la conjuration, 48.

« Le lendemain et le surlendemain, il ne se passa rien de remarquable. Puis arriva le dernier jour : il était vraiment temps d'agir. »
Parpagnacco ou la conjuration, 168.

Si l'entrée dans l'espace-labyrinthe entraîne immédiatement l'abolition de ce temps, en revanche la sortie lui permet de se recomposer. Après la première incursion dans le labyrinthe de la ville, et la découverte de la boutique aux poupées, le narrateur revient sur ses pas, retrouve la piazza, croit apercevoir des corbeaux, qui se substituent aux pigeons, et reprend pied dans le temps :

« Il m'entra dans l'âme comme un remords. Je crus avoir vieilli soudain. Rappelé à quelque vieux crime, le sentiment le plus honteux que puisse concevoir un homme, la peur me donna dans la tête un vertige de renégat. J'avais oublié mes poupées. » *Parpagnacco ou la conjuration*, 32.

Le temps du réel est source d'angoisse, de remords, de honte : tout en lui est négatif. Il se remplit d'événements qui génèrent l'affrontement et le dialogue impossible. L'écriture capte sans cesse des images qui se structurent en constellations évoquant toutes la lourdeur, l'inertie, l'absence de couleur et la domination du noir et du blanc,

l'aspect funeste de toutes choses. Des schèmes de répétition, d'enfermement, d'inclusion, de défaite irradiant ces passages.

« Non non, le « là-bas » n'a pas été détruit, ni piétiné, et ne le sera pas, mais rendu introuvable ; ce sont les chemins de « là-bas » qui sont devenus difficiles, il faut pour les retrouver, rentrer dans le silence, vivre sous un regard, retrouver dans l'échange toute la fertilité. » *Carnets II*, 96.

Partir en quête de la jeune fille entrevue et rêvée, c'est entrer dans un autre temps, un temps suspendu qui, loin de générer l'angoisse, amène à la paix, la lumière et au rayonnement. « Une fois de plus, le temps s'était aboli. Si bien que je ne saurais dire ce que dura cette scène... » (*Parpagnacco ou la conjuration*, 180). De l'intérieur du Labyrinthe et de ce temps aboli, le réel quotidien, resté à l'extérieur, paraît ne pas exister :

« Tout le malheur venait de cet horrible soupçon qu'il pouvait exister ailleurs autre chose. Et cependant, tout ce qui m'entourait dans la tendre lumière du jour déclinant était si parfaitement beau et humain, si mesuré et si touchant dans l'usure, pour ainsi dire charnelle, des choses. »
Parpagnacco ou la conjuration, 118.

Cette entrée dans le hors-temps de l'imaginaire aurait pu se faire dans un dialogue avec Catherine, en début de roman. Mais ce personnage (tout comme Einar) incarne l'attachement au temps de la réalité : les amis, le mariage, les enfants à naître, en somme la vie quotidienne acceptée et la patience qu'elle requiert, mais aussi ses regrets. Pour eux, nul ne doit fuir ce temps : c'est pourquoi ces deux personnages seront troublés de la retraite du capitaine :

« Il n'est pas naturel qu'un homme de votre âge, et capitaine au long cours, par-dessus le marché, s'enferme par un aussi beau jour et rabatte les contrevents de sa fenêtre. Vous devez avoir quelque chagrin. »
Parpagnacco ou la conjuration, 14.

On peut souligner une fois de plus que la narration s'ouvre à l'autre monde grâce à la création de contrastes : c'est par le dialogue tronquée avec Catherine que la pensée du narrateur glisse de l'inertie de l'Irlande au mouvement de Venise. En effet de « fil en aiguille » selon l'expression même du texte, des associations se font et dérivent toujours vers le thème de la Ville Incomparable. Quelques exemples : la crainte du narrateur que Catherine rêve d'une île, (comme l'a fait et le fera Morosina), le refus de la jeune fille d'entendre parler de cette ville en raison de sa peur des chats et de la menace qu'ils représentent, l'envie du narrateur de lui décrire les pigeons. D'île en ville, de chats en

pigeons, de pierres inertes en eaux lumineuses, le texte crée sans cesse des courts-circuits textuels qui expriment Venise, synthèse de tous les glissements narratifs.

La description du nourrissage des pigeons adressée virtuellement à une interlocutrice absente constitue la matrice du récit à venir. Ces pigeons manifestent, du haut de leurs perchoirs, une maîtrise du temps et de l'histoire, et reflète parfaitement la position du narrateur capitaine, qui de sa cabine ou du haut de la dunette, maîtrise le temps au moyen de l'exploration de son imaginaire.

Cette description des pigeons sur la place Saint Marc concentre en elle-même toutes les potentialités d'une écriture qui s'affranchit du temps de la narration et se développe en une prose poétique : assonances, allitérations, images et en particulier toutes les figures d'association des contraires (« c'est une nuée qui eût fait la nuit s'ils n'avaient des ailes si lumineuses », « douceur violente » « tumultueux foisonnement d'ailes, de becs roses et de pattes de corail »). Cette « écriture pleine » décrit des moments de présence au monde qui relèvent d'un état de grâce, « un divertissement de kaléidoscope ». Elle capte un instantané fait de violence et de douceur, de profusion et de simplicité. Ces scènes imaginaires se situent hors du temps des hommes, hors du combat et de l'affrontement, dans le plaisir d'une multitude harmonieuse, dans la lumière :

Chaque entrée dans le labyrinthe se fait par la Piazza et est associée aux pigeons tandis que la sortie le sera aux corbeaux. Les descriptions des pigeons constituent le point d'entrée magistral dans l'errance du Labyrinthe. Toutes les scènes qui relèvent de visions échappant au temps baigneront dans leur lumière, et en particulier la vision fugitive de la jeune fille qui échange le boccolo « cette belle jeune femme radieuse » (28). Les exemples ne manquent pas dans les explorations du Labyrinthe de ces évocations de la lumière. Entre autres, la scène de Carnaval où l'on brûle « le vieux » et « la vieille » :

« Qu'elles furent belles et tout de suite puissante, ces flammes, d'abord légères, voleuses, mais soudain révélées, et en même temps retenues, dures dans leur souplesse claquante de drapeaux griffues comme des bêtes, tout à fait passionnée, aussi innocentes que jalouses »

Parpagnacco ou la conjuration, 69.

Tout dans ce passage converge vers l'incandescence de l'alliance des contraires, vers un lyrisme, certes maîtrisé, mais nouveau dans l'œuvre de Louis Guilloux. Le spectacle est

si prenant pour le narrateur, l'écriture s'impose tant à lui, qu'alors l'oubli du temps est possible dans des instants d'extase, peu éloignés de ceux de la passion :

« Il me venait à ce spectacle, en même temps que de l'horreur et de la pitié, un contentement obscur comme le sang des passions. Quel désir puissant que tout brûlât encore mieux ! C'était un assouvissement, un repos abominable dans l'angoisse, un oubli entier de ce qui n'était pas cela. », 69.

Au signal, la nourriture est donnée, image parfaite de l'écriture qui se trace sur le papier « d'où coulait une traînée de maïs ». Les grandes voies que va emprunter l'imaginaire sont nettement repérables : les chats, les pigeons, la conjuration, les poupées. Le fonctionnement général de cette écriture fondée sur l'analogie est souligné : le narrateur imagine qu'il pourrait composer un récit « mêlant tout ».

Le labyrinthe est bien la métaphore de cet espace situé hors du temps. Il est inutile de rappeler ici la récurrence du terme dans cette œuvre et dans les suivantes. Pour le narrateur, la « jeune fille en fleurs » constitue le centre attractif de ce labyrinthe. Tout au long de cette quête, des fausses pistes ouvrent sur des scènes intermédiaires, comme situées dans les méandres de la ville labyrinthique, ou sur des scènes adjacentes comme autant de fausses pistes par rapport à la quête de la scène cardinale. Quand par exemple les visites du narrateur à la boutique où se trouve Mina sombrent dans la routine, donc se laissent engluier dans un temps inerte.

Patrick, ami et figure dédoublée du narrateur, entre dans le labyrinthe en quête d'une image de jeune fille orientée par celle de sa fille Nora : il ne peut avoir accès totalement à un hors-temps car tout, dans les scènes d'extase qu'il génère, emmène vers un passé mythique de son histoire personnelle (les 10 ans de sa fille) ou vers un rêve futur (trouver le trésor des flibustiers). Patrick est un personnage inscrit dans le temps historique, même s'il fuit le présent. Comme les schèmes dont il est porteur ne lui permettent pas véritablement d'accéder à temps mythique situé hors du temps historique, le récit le délaisse : il est tué lors d'une errance dans le labyrinthe. On peut d'ailleurs suivre tout au long du roman l'évolution des images qui le caractérisent : elles passent de la légèreté à la dureté, de la souplesse aux formes aiguës ou pointues. De toute façon, c'était un personnage dont la mort ouvre le récit. C'est le double intérieur du capitaine qu'il faut tuer pour atteindre à une autre conception du temps. Nous ne pouvons ici détailler davantage la fonction narrative de ce personnage, mais soulignons simplement qu'il manifeste clairement que l'accès à la scène d'extase, délivrée de l'angoisse du temps, que nous qualifions « d'épiphanyes textuelles », n'est possible que

si l'on rompt les amarres avec le passé et le futur. Dans cette œuvre, le hors-temps se nourrit de maîtrise du temps dans son instant, celui-ci devenant une parcelle d'éternité.

L'entrée dans l'écriture n'est jamais totalement acquise, sa puissance est limitée. Selon son habitude, Louis Guilloux écrit par séquences qui se raccordent plus ou moins. *Parpagnacco ou la conjuration* est composé de nombreux épisodes assez nettement discernables. Si l'on retire le récit cadre qui ouvre de nombreux chapitres du récit de Venise, on peut distinguer six épisodes principaux. Le premier sert d'ancrage au récit puisqu'il s'agit de la première escale à Venise et à la fixation de cette scène d'échange avec la jeune fille. Après le périple vers l'Asie s'ouvrent, lors de la deuxième escale à Venise, cinq épisodes qui sont autant de tentative pour retrouver la boutique initiale. Et un dernier épisode fait pendant à la première exploration, c'est celui de l'enterrement de Morosina. Chaque épisode de Venise se déroule dans le même ordre narratif : passage du bateau à la piazza, errance dans les calli, visite à la boutique, scène centrale et retour sous forme d'errance vers la piazza, puis vers le bateau. Ce rythme d'explorations progressives et successives, puis de retour et de nouveau départ, appelle naturellement l'image du labyrinthe dont l'exploration implique le tâtonnement.

Le narrateur désigne lui-même par ce terme ses errances dans la ville qui devient ainsi l'image emblématique du labyrinthe. Chaque épisode constitue une nouvelle tentative d'exploration pour retrouver le cœur, son noyau, la boutique à la jeune fille. Et chaque nouvelle tentative s'enrichit du parcours précédent, si bien que les différentes étapes ne sont vécues pas avec la même intensité. Et toute nouvelle exploration apporte aussi son nouveau lot de pièges, de fausses pistes, de dangers et d'exclusion du labyrinthe. Ainsi le narrateur raconte-t-il un cycle de cinq tentatives qui toutes s'enrichiront des épisodes précédents, cumuleront les matériaux narratifs.

Si l'image du labyrinthe est thématifiée par le narrateur, il ne faut pas cependant, à fin d'analyse, rester prisonnier d'une représentation spatiale. Quand la narration devient elle-même labyrinthique, elle emprunte aux dédales l'idée de cheminement complexe, hasardeux, empli de fausses pistes, d'avancées et de recul. Mais contrairement au labyrinthe architectural, au palais du Minotaure, une telle narration ne suppose pas de cadre narratif préexistant dont l'écriture effectuerait l'exploration. Elle crée le labyrinthe par son exploration même, par son expansion qui emprunte tous les jeux et procédés de l'écriture.

Le jeu de l'écriture du *Labyrinthe*

Le premier des jeux est de créer des fausses pistes, qui sont autant de portes ouvrant sur des récits adjacents mais qui ne conduisent pas au centre du labyrinthe. Celles-ci s'organisent en deux grandes familles : la fausse piste de l'imaginaire collectif et la fausse piste de la chronique historique (et plus généralement de l'Histoire considérée comme la Réalité). L'écriture puise toujours ses matériaux dans un de ces deux domaines. Nous entendons par matériaux des images, des personnages, des séquences narratives. D'une part, on trouve sur la fausse piste de l'imaginaire : les poupées et la commedia dell'arte, Parpagnacco, tout ce qui se rapporte au conte, le chevalier partant pour Jérusalem, etc. D'autre part, on trouve la fausse piste de la Réalité se rattache à tout ce qui tourne autour du livre de Saint Réal, dont on peut souligner qu'il est une forme d'abréviation du terme de **Réalité**, Saint Réal, qui est l'auteur de la phrase que Stendhal place en exergue de son roman *Le Rouge et le noir* : « un roman est un miroir que l'on promène le long d'un chemin. » Cet auteur, Saint Réal, incarne dans l'histoire littéraire une tentative pour faire d'une forme de fidélité à l'histoire l'essence même des romans. C'est la première tentation de l'écriture dans l'œuvre de Louis Guilloux.

Ainsi se trouve expliqué, à un second niveau, le titre du roman : *Parpagnacco ou la conjuration*. Il faut comprendre ce « ou » comme disjonctif ; comme nous l'avons déjà remarqué, il ne s'agit pas d'établir une équivalence entre « Parpagnacco » et « la conjuration », mais au contraire de repousser alternativement ces deux tentations de l'écriture. C'est le dilemme du narrateur de laisser partir son écriture vers une ligne d'écriture ou vers l'autre.

Cependant, ces lignes d'écriture se nourrissent de leurs matériaux jusqu'à épuisement. Les clichés, les topoï, les thèmes, les images font rêver facilement et fournissent un romanesque à bon marché. La piste constituée à la fois de la Réalité et de l'Histoire est abandonnée plus facilement que l'autre. En effet, elle représente l'écriture traditionnelle de Louis Guilloux que l'auteur semble désormais vouloir transformer. Les thèmes qui montraient des hommes pris dans la tourmente de l'histoire, au cœur d'une ville, et qui développaient leurs sentiments trahis, leurs amitiés contrariées, leurs amours impossibles, se répètent. Désormais, ce ressassement est assimilé au mensonge. C'est pourquoi, le livre de Saint Réal est progressivement oublié, puis à moitié calciné. L'Histoire et son défenseur, le personnage Ugo, sont caricaturés. Même si le narrateur

écrivain éprouve de la honte face à son hypocrisie et à sa trahison sociale, il ne veut plus faire du mensonge de la fiction réaliste, un élément de sa narration. On le sait, Louis Guilloux a tourné le dos à une littérature dite « populiste » ou « engagée » qui illustrerait la bonne cause. Ainsi, la conjuration est une fausse piste qui égare le narrateur et le lecteur en les enfermant dans un univers temporel clos.

La piste du jeu avec l'imaginaire, est plus nouvelle dans l'œuvre, plus ludique et surtout plus ouverte. Elle permet des jeux d'écriture fondés sur des parodies de romans, de contes. Elle provoque une intertextualité généralisée, et non plus limitée, comme dans *Le Jeu de patience*, aux reprises des œuvres antérieures, apportant ainsi de nombreux matériaux dont l'écriture va s'emparer.

Entrer dans le labyrinthe de l'écriture, c'est donc s'engouffrer dans des pistes, les explorer, les abandonner, les court-circuiter. Ce mode de fonctionnement n'est pas nouveau dans l'œuvre : c'est le mode habituel de composition par fragments, agencés autour d'ellipses ou de collage, avec des superpositions, des sutures. Cependant, le mode d'agencement est nouveau : le texte ne s'élabore plus à partir d'un matériau historique mais à partir d'un jeu sur les matériaux fournis par l'imaginaire collectif. Dans le cadre de cette étude générale de l'œuvre, nous ne pouvons que décrire quelques procédés qui donnent corps à ce nouveau type de texte où les jeux d'écriture prennent le dessus sous toute autre forme de construction narrative.

Souvent observé par les critiques, le dédoublement est au cœur de cette écriture. On peut aisément repérer un dédoublement structurel (les deux escales à Venise), un dédoublement des situations : les deux boutiques, les deux enterrements, les deux mariages de Solveig/Einar et Noria, un dédoublement des personnages (Mina / Morosina, Ericksen / Patrick, Einar / Reggie, Montini / le voyou, etc.), un dédoublement des objets (les deux poupées Lucinda). Et enfin un dédoublement des actions que le rapprochement de ces deux phrases met bien en évidence : « Ma main s'était posée sur la poignée de la porte » (25) et « Ma main sur la poignée de la porte s'était paralysée. » (94) Les dédoublements de tous les éléments sont si abondants qu'il semble que tout soit dupliqué, repris, revu au point que l'on se perd, d'où un sentiment d'étouffement comme dans un labyrinthe. L'écriture elle-même se nourrit de reprises comme le montre le rapprochement des passages suivants :

« J'en ai assez de cette voleuse ! J'en ai assez de ce cabot ! je ne puis souffrir ce crevé ! Et quant à l'autre, j'ai tellement peur de lui ! »

Parpagnacco ou la conjuration, 57.

« Emmenez-moi ! Je ne veux plus de ce cabot, je ne veux plus de cette voleuse, je ne veux plus de ce crevé, [...] et j'ai tellement peur de l'autre ! »
Parpagnacco ou la conjuration, 60.

Outre la pratique du dédoublement, le texte repose sur un très grand nombre de procédés de composition et d'écriture qui contribuent à le transformer en labyrinthe textuel. L'écriture pratique une étroite intra-textualité en se citant quasiment mot pour mot, tout en soulignant le procédé :

« Cela ma rappelait une autre scène, mais le même cri et la même menace. « Je le tuerai ! – Mais qui ? – Mais voyons, Parpagnacco ! »
Parpagnacco ou la conjuration, 172.

L'écriture procède également à de nombreuses inclusions : le récit se déroule dans Venise, et dans Venise il emprunte des piazzas et des calli, dans celles-ci se trouvent des boutiques, dans l'une d'entre elles trône un fauteuil, dans le fauteuil : Mina. Ce système de déroulement de l'écriture par inclusion revient souvent. Il contribue à renfermer tous les éléments narratifs, à clore les espaces. Parfois le texte se déploie en une arborescence : des personnages ou des objets sont simplement cités, puis l'écriture va explorer chaque piste proposée. Ainsi Morosina venue à bord dénonce un cabot, une voleuse, un crevé et un autre. Cet élément est d'abord dupliqué, puis repris et développé plusieurs fois. La narration s'engouffre dans une première formulation et en tire des scènes. D'une manière générale, le mélange, les rapprochements, les courts-circuits président à l'écriture : on peut mêler des thèmes, des personnages et des mots. Le mélange repose en fait sur la perception de contrastes qu'il s'agira de nier ou au contraire d'exacerber. Il est la figure emblématique de cette écriture qui se plaît à articuler des fragments bariolés.

Voisin du mélange, le collage de séquences narratives permet également à l'écriture de progresser et de construire son labyrinthe. On peut coller des éléments éloignés dans le temps et l'espace, mais aussi successifs. Le collage peut-être bord à bord ou au contraire laisser une certaine superposition. L'écriture peut aussi procéder par enchaînements ce qu'elle désigne elle-même par « le fil en aiguille » (*Parpagnacco ou la conjuration*, 43) enchaînements qui miment le fil de conversations qui enchaînent les thèmes de manière consécutive et peu rigoureuse.

En fait, l'ensemble du roman est enchâssé dans le récit cadre du voyage vers l'Australie durant lequel le capitaine narre ses aventures vénitiennes. Le livre de saint Réal aurait pu être un récit enchâssé dans le second récit, mais c'était une fausse piste. De même, une histoire aurait pu naître autour des poupées, de la commedia dell'arte, de La Fenice, de Goldoni (tous ces termes apparaissent dans le texte). Mais là aussi peu de développement. On l'a vu, ce sont les leurres de l'imaginaire collectif. En revanche, les chats permettent deux récits enchâssés : le chat Milord de Londres et les chats concentrationnaires de Paris.

Assurément, ces effets ne sont pas dus totalement au hasard ou à la spontanéité de l'écriture, ni sans doute à des choix délibérés de l'écrivain. Il semble que l'écriture qui progresse selon sa logique propre (rapprochements, analogies, inclusion, etc.) travaille le texte et se nourrisse de l'imaginaire de l'auteur jusqu'à faire affleurer les données essentielles de son inconscient, sur lequel, bien évidemment il nous est impossible de discourir. Nous pouvons cependant tenter de dégager ce qui, dans le jeu de l'écriture, dans son mouvement même, s'affirme comme la ligne obsessionnelle de l'œuvre.

Germer et globaliser : la voie de « l'écriture pleine »

Une nouvelle modalité de l'écriture

Nous voudrions à partir d'un court exemple donner une idée de l'écriture de ce roman. que nous nommons « écriture pleine ». Elle se développe davantage dans la suite de l'œuvre. Elle s'appuie sur les sons, le sémantisme, les analogies et sur tous les jeux de constructions syntaxiques et narratifs. Nous formulons l'hypothèse que ces sonorités sont associées dans l'imaginaire à des séries de sensations, de pulsions, d'émotions que l'écriture va capter dans leurs apparitions et leur déroulement. Il nous semble en effet que ces sonorités appellent dans ce texte des schèmes de l'intensité, de la valeur absolue mais illusoire : l'orage, décor, mort, nord, port, trésor, conquistadors. Les forces de l'imaginaire s'inscrivent dans un esprit de conquête, de combat, d'envahissement. Elles génèrent par leur existence même des pulsions contraires de refuge, de fuite, de repli. Ces quelques mots des premières lignes illustrent notre point de vue.

A partir de l'observation du texte, nous faisons l'hypothèse que la première page et les premières lignes, (car tel est le plus difficile : commencer avec rien) ont été orientées par la nécessité de mettre en évidence les sonorités en /r/ et en /o/ exprimées pleinement par les mots « or » ou « orage ». Par pulsions compulsives, l'écriture génère des phrases où les mots qui se rapprochent de ces sonorités vont s'imposer, les rythmes syntaxiques favorisant cette pulsion de l'écriture. C'est le cas de la première phrase du texte, où l'allitération en /r/ est nettement perceptible. Une opposition assez nette peut être repérée entre les phonèmes /o/ et /i/, tandis que le dernier mot « sirocco » reprend en écho le titre du roman, tout en contenant à lui tout seul la double opposition que nous venons de souligner (c'est nous qui mettons en gras) :

« La chaleur d'**orage** qui aujourd'hui accable ce vieux pays **irlandais** où je suis bien contraint à un petit de retraite, puisque le *Motherland* est momentanément à l'ancre, me rappelait cette sorte d'impatience que je ne croyais connue que de seuls Vénitiens par les journées de **sirocco**. »
Parpagnacco ou la conjuration, 7.

Toujours dans les premières lignes nous trouvons les mots suivants : « vieux pays irlandais, ici, inertie, silence clérical, Patrick », etc. l'opposition des sons se cristallise autour des sons /i/ et /o/ ainsi qu'autour de deux consonnes le /r/ et le /s/.

Il s'agit de déterminer quel rôle jouent ces oppositions sonores et sémantiques dans la progression du texte, étant donné que ce mécanisme d'associations de sons à des images, mécanisme sous-tendu par des schèmes de l'imaginaire, se combine avec bien d'autres procédés créatifs propres à l'écriture pleine.

Le cœur du labyrinthe est marqué par le « rose » (le *boccolo* est un bouton de rose). L'épilogue du roman évoque l'enterrement de Morosina, substituée de la jeune fille au bouton de rose, elle sera enterrée sur l'île rose :

« Ainsi tout rentrait dans l'ordre. Je pouvais me sentir rassuré. Le monde qui était sur le point d'éclorre, demeurait ce que nous savons. Nous n'avions affaire en somme qu'à des gens qui se rendaient à une fête en portant d'immenses bouquets de fleurs et, pour les laisser passer, il fallait se faire tout petit, tout plat, se rencoigner dans la porte de quelque boutique et renverser la tête pour éviter, au passage, la moindre caresse d'un pétale de rose. »
Parpagnacco ou la conjuration, 214-215.

On constate que le jeu sur les sons a agglutiné une autre opposition, celle de la dureté de la pierre et de la douceur de la fleur. Passer de l'Irlande à Venise, c'est troquer la dureté de la pierre et de l'affrontement que la dureté génère à la douceur de la rose. Cette opposition fait germer et impulse des images. Lors de l'enterrement de Patrick (personnage qui oscille entre dureté et douceur, entre Irlande / Patrick et Nora / fille) :

« Nous avons porté son cercueil à bras d'hommes à travers la campagne, gravissant un sentier pierreux entre des buissons d'aubépine qu nous frôlions au passage. Il tombait sur nos têtes découvertes de blancs pétales ; il en tombait sur le cercueil. » *Parpagnacco ou la conjuration*, 15.

Si l'opposition dureté / douceur (concrétisée par les sons o et r / i et s) motive cette description, le jeu de dédoublement et de reprise fait que l'enterrement de Morosina ne peut que lui faire écho. Tout au long du roman le rose représentera la douceur, la paix, même si la conquête de cette paix ne va sans un pressentiment de la mort :

« Il me venait dans l'âme une disposition morose dont je n'ai jamais douté depuis qu'elle soit celle des criminels, qui prévoit ce qui va arriver tout en ne le voulant pas. » *Parpagnacco ou La Conjuración*, 174.

Le noir ou le gris (ou encore le noir et blanc) sont du côté de la mort et de l'échec. (Patrick et Montini sont constamment décrits dans ces termes). Ce système d'opposition explique l'apparition des deux récits de chat : le milord anglais guidé vers le confort de sa demeure par des lumières roses, tandis que les chats de Paris se heurtent au monde dur des objets.

Cette juxtaposition des deux récits enchâssés est à rapprocher d'une réflexion de Louis Guilloux dans ses carnets, réflexion contemporaine de l'écriture du roman :

« Le monde qui nous entoure est un monde solide : la pierre, le ciment, le marbre, le fer, l'ardoise ou la tuile, ou la brique, un monde d'objets durs, et quelles que soient les combinaisons de formes et de couleurs auxquelles il se prête, il reste toujours la tragique opposition entre cette solidité, cette dureté, et la chair. » *Carnets II*, 120.

Ainsi, l'imaginaire qui est construit par cette écriture se structure autour de schèmes fondateurs qui s'opposent : d'un côté le temps (la mort, le noir, la pierre, la violence, l'inertie) de l'autre l'extase (la jeune fille, la couleur rose, la douceur, le mouvement.) Venise permet d'inclure, de récupérer les schèmes liés au temps dans une conception apaisée. Il est bien évident que de « fil en aiguille », et par des cheminements que nous ne pouvons que partiellement reconstituer, nous pouvons pressentir les tendances profondes qui nourrissent l'imaginaire de l'auteur. Aller plus loin dans l'analyse serait très hasardeux. La lecture seule du roman montre que l'écriture draine un imaginaire de la naissance à un nouveau mode de rapport au monde, fait de douceur, d'échange, d'amour, au sens le plus complet et large du terme.

Aussi étranges que puissent paraître ces remarques, elles se trouvent confortées par avance dans quelques pages des *carnets II* de Louis Guilloux. En effet dans les années 50 à 53 l'auteur note souvent son besoin de renaître, d'écrire de nouvelles choses :

« Je n'ai que trop tendance à la régression en moi-même. Il faut vouloir accomplir le mouvement inverse, le mouvement même de la délivrance, ce que me disait Max Jacob : « ouvre les mains, tu verras pousser des roses. »
Carnets II.

Curieusement quelques lignes plus loin, le même jour, il évoque un spectacle de marionnettes qui, inéluctablement fait penser au roman.

Si cette exploration d'un nouveau domaine de cet imaginaire a pris la forme du labyrinthe, c'est que ses forces avaient besoin d'une quête progressive, qui s'approche d'un centre en différentes étapes, malgré les fausses pistes. Le labyrinthe suppose en effet un centre, un cœur, entrevu, supposé, pressenti, que l'on souhaite et qui fait peur. Il égare, décentre de soi-même, déstabilise avant de susciter une nouvelle vision, une nouvelle connaissance de soi-même.

Le récit que constitue *Parpagnacco ou la conjuration*, s'il prend la forme du jeu en s'appuyant de façon parodique sur les codes de l'imaginaire, n'est plus un jeu à partir du moment où l'écriture explore l'univers intérieur de l'écrivain et du lecteur. Il s'agit donc d'une double plongée vers le centre de l'imaginaire de l'auteur, plongée orientée par les forces qui l'habitent, et vers le lecteur qui s'approprie les propositions de l'écriture.

« L'écriture sur rien » se constitue d'elle-même, par une mise au jour progressive de réseaux d'images qui s'extraient du noyau de l'imaginaire. Ce jeu de l'écriture permet de l'entrevoir pour l'écrire et de l'écrire ou le lire pour l'entrevoir. Le noyau de l'imaginaire qui oriente toute l'œuvre de Louis Guilloux est l'échange possible, le plus intime possible, dans la lumière et le silence. D'aucuns ont qualifié de mystique cet élan vers la communion avec l'autre, mais il est tout simplement humain : être capable d'un échange apaisé où la parole ne sera plus conquérante, mais saura ménagé un silence de plénitude. Un échange lucide (la poupée Lucinda est la favorite du capitaine) où s'efface la frontière entre les êtres. Telle sera la dernière quête de cette œuvre : la possibilité de créer par l'écriture une émotion telle qu'on la ressent dans ces moments d'exception et qui permet d'accepter le temps, non comme une menace, mais comme une simple donnée de la vie radieuse.

La germination

Si nous employons ce terme, c'est que les images nous y invitent : le thème de la germination, de ce qui pousse, se lève, se développe est extrêmement présent dans l'ensemble de l'œuvre Deux exemples suffiront : la fin de *La Maison du Peuple* propose une description d'un paysage d'été (août 14) après les moissons, et *Le Sang noir* aurait dû être suivi d'un autre roman dont un des titres envisagé était « le blé ». Sans parler du titre *Le Pain des rêves*. Nous l'étudierons cependant particulièrement dans *La Confrontation*. Cette image, empruntée à l'horticulture, s'impose à Laval, ville où se situe le principal de l'action, et qui est une ville de grainetiers :

« D'après vous les gens de Laval vivent très vieux et leur mémoire est énorme.
- Ce sont des grainetiers. » *La Confrontation*, 28.

Le grain semble du côté de la mémoire, du temps apprivoisé, car évidemment le grain permet de faire revivre du passé dans le futur en le stockant au présent. Curieusement un personnage du *Jeu de patience*, une sorte de double du narrateur, professeur d'histoire

qui passe son temps à tenter d'écrire avec exactitude la Chronique de la ville s'appelle « Meunier » : il broie la mémoire de la ville jusque dans ses moindres détails.

Le pain apparaît comme la valeur essentielle dans l'univers préindustriel qu'évoque le roman :

« Mais le feu et le toit ne sont rien sans le pain. Il y avait partout des champs prêts pour les semailles. Oui, mais...et les rêves ? Qui manque de pain ne rêve plus d'autre chose et quelle est la première chose ? Le pain et le rêve ? »
La Confrontation, 60-61.

Le personnage sur lequel porte l'enquête prétend se nommer Germain Forestier et son vrai nom est Gérard Ollivier³³⁸. Son père était ouvrier-boulangier. Le texte effectue un rapprochement entre un maçon et ce père :

« Je me disais qu'il n'était pas mauvais que certaines petites gens comme Philippe sachent bâtir des maisons et dans des maisons des fours pour que d'autres petites gens comme Joseph y fassent cuire le pain afin que tout le monde en mange sans excepter le vieux Clément qui, lui, fournissait la laine. »
La Confrontation, 51.

Le grain et le pain constituent des symboles forts de la vie et de sa projection dans le temps. Si ce thème apparaît nettement, c'est qu'il est animé en profondeur par une force de l'imaginaire qui pousse à la prolifération de sonorités, de mots, de phrases et de structures narratives : la germination phrastique³³⁹. Elle repose essentiellement sur une cadence progressive : on constate au cours de l'avancée de la phrase une augmentation du nombre de syllabes dans chaque groupe de mots :

« J'ai sursauté, j'ai protesté. Vous avez souri. Vous avez continué à parler. Vous disiez qu'un homme tel que l'inspecteur Favien ne pouvait pas manquer de vouloir un jour écrire ses Mémoires. Il les devait aux autres, il se les devait à lui-même, non seulement parce qu'il avait été mêlé à de nombreuses affaires « retentissantes » et qu'il avait approché bien des gens illustres, mais surtout parce qu'il n'avait jamais été un policier comme les autres. »
La Confrontation, 14.

³³⁸ On peut noter au passage comment, en reprenant la première syllabe du prénom, on passe de Germain à Gérard, et comment de Forestier on passe à Ollivier : un bel exemple de germination langagière. Sans compter que « germain » évoque inévitablement l'idée de germination. On trouve déjà ce prénom dans *Labyrinthe* : il s'agit de la fille du geôlier, qui, au début du roman, donne au narrateur fugitif la clé de la prison, alors que son propre père ne lui a pas donné lorsque les allemands (les Germains) l'avaient emprisonnée.

³³⁹ Jean-Paul Goux dans *La Fabrique du continu, essai sur la prose*, étudie dans la prose romanesque le rôle de la mise en œuvre de continuité qui constitue une réponse par rapport à l'angoisse de l'homme face au temps.

Nous trouvons quelques lignes plus loin :

« Vous n'avez pas bronché. Vous avez réfléchi. J'ai vu reparaître votre sourire. Et vous m'avez demandé lequel des trois, de l'inspecteur Favien, de Marcel Lagrive et M. Jean Louis Boutier, était le plus rusé.

Je n'ai pas plus bronché que vous. Je n'ai rien répondu. Mais j'avais de plus en plus envie *de savoir*, bien que, dans l'ensemble, *tout cela*, si vous voulez l'entière vérité, me fût parfaitement indifférent. » *La Confrontation*, 16.

Les deux paragraphes sont construits à partir de phrases de plus en plus longues. Dans chacune d'entre elles on peut entendre un martèlement sonore, principalement fondé sur les sons /é/ et /i/. Étonnamment, ces deux paragraphes se déploient sur un schéma rythmique et sonore très semblable, ce qui tend à prouver que l'écriture obéit davantage à ces injonctions qu'à la nécessité de décrire un référent qui lui soit extérieur. Cette germination phrastique, appuyée sur une segmentation rythmée, crée des chaînes phonétiques et sémantiques :

« On se fait une idée sur les gens, on croit comme ça qu'un détective privé est obligatoirement un méchant. Mais Favien n'était pas méchant. Il n'était pas un policier comme les autres. Favien était un homme à son compte et avant tout un chevalier. Il n'acceptait jamais de se mettre en route que pour des causes justes, il était le défenseur de la veuve et de l'orphelin. Favien était aussi un policier paladin... » *La Confrontation*, 48.

La progression de la phrase se fait par appui sur des mots qui s'appellent par le sens et les sons :

« gens, détective privé, méchant, mais Favien méchant, policier, chevalier, causes justes, défenseur de la veuve et de l'orphelin, policier paladin. »

La synthèse lexico-phonétique de cette suite est logiquement « policier paladin » qui conjugue les sonorités dominantes : /é/ et /in/ que l'on trouve dans « Favien » (et dans « gens », « méchant » pour la qualité nasale). L'expression « policier paladin » forme un rythme parfait de deux fois trois syllabes, ce qui transforme l'expression en formule, ou sentence, dont les sonorités favorisent la perception auditive. Sur le plan sémantique le thème du policier atypique, du « chevalier », a amené naturellement celui de paladin. Ainsi sur le plan du sens (ou des habitudes du langage) il est prévisible que « chevalier » amène les expressions « causes justes », « défenseur de la veuve et l'orphelin ».

La syntaxe contribue également à cette structuration qui enserme le jeu phonético-sémantique. Voici un exemple de germination phrastique fondée sur une construction avec « que » :

« Je vous ai répété encore que je n'étais pas l'inspecteur Favien, mais un ami de l'inspecteur Favien, que journalistes et policiers ont bien des occasions de se rencontrer, et que c'est au cours d'un reportage voilà bien des années que j'avais le connaissance de l'inspecteur Favien et que nous étions devenus des amis. » *La Confrontation*, 15-16.

Donnons un autre exemple de phrases en échos ou miroirs : segmentation, échos sonores et reprises de mots :

« C'est sur ces mots que vous êtes levé pour partir et que vous être parti en effet, mais pas comme ça. Vous avez griffonné quelque chose sur une feuille de votre carnet, arraché cette feuille et pris dans votre poche une grosse liasse de billets de banque, joint la feuille de carnet aux billets et posé le tout sur la table.

Là-dessus... Pfutt ! Plus personne...

Avouez qu'il y avait de quoi se gratter un peu la tête. C'est ce qui est arrivé. Je vous ai regardé faire et je n'ai pas bronché. Je vous ai laissé partir comme ça. » *La Confrontation*, 37.

Il semble par moments que les paragraphes se referment sur eux-mêmes, comme ils se formaient « en boucle », avec des reprises incessantes de mots. Le texte piétine, n'avance pas et tourne sur son pivot, « les vieilles » :

« Elles ont peur de tout, des voleurs et des assassins, du feu, de la maladie qui vous prend d'un coup. Elles ont peur de tomber. Si on avait mis le téléphone dans le couloir elles seraient plus tranquilles. Le téléphone est partout dans l'immeuble mais pas dans les couloirs des vieilles. » *La Confrontation*, 42.

Ainsi l'écriture semble parvenir à un point de blocage : un nom envahit le texte. Il s'agit d'une écriture du « sur place » qui se développe à partir de symétries de construction, de sonorités et, bien entendu, de sens.

« Mme Violette n'a pas besoin de lumière pour descendre son escalier, et Mlle Florence pressera d'autant moins le bouton qu'elle tient Mme Violette à deux mains. Elle l'a empoignée par son corsage, elle ne veut pas la lâcher.

Mlle Florence ne le sait que trop bien : la fille de Mme Violette ne viendra pas. Elle sait que Mme Violette n'est pas raisonnable. Elle veut le bien de Mme Violette et elle lutte de toutes ses forces pour la ramener chez elle, mais elle ne va pas y réussir.

Ecoutez : vous allez entendre les pas de Mme Violette descendant l'escalier, et ceux de Mlle Florence qui va s'en retourner dans sa chambre. C'est que Mme Violette est toujours la plus forte et c'est aussi que Mlle Florence quand elle se met à pleurer devient toute molle et lâche prise. » *La Confrontation*, 75.

L'obsession d'un personnage est toujours favorable à la prolifération de cette écriture saturée, redondante et qui à force de symétries, de reprises, semblent tourner en rond et se clore sur elle-même :

« Pendant combien d'années n'avait-il pas retrouvé nuit après nuit Valérie dans ses rêves ?

-Je la cherchais dans mes rêves comme je la cherchais dans la rue mais dans mes rêves je la trouvais toujours, c'était elle qui venait à moi, et jamais dans la rue.

Il n'avait jamais parlé de cela à personne – et de cela, moi, j'aurais voulu aussi parler à Gérard, savoir si lui aussi, à quel âge, à quelle époque de sa vie, il avait aussi rencontré une Valérie, et s'il était capable de me dire ce qui était advenu et après combien de temps. » *La Confrontation*, 144.

Cet effet de paragraphe qui « tourne en rond » s'appuie non seulement sur des reprises lexicales, mais aussi et surtout sur le développement d'assonances et d'allitérations particulièrement en /an/ et en /m/, soit en sons nasaux :

« Elle lui répondait qu'il n'avait pas besoin d'avoir peur. A son tour il lui répondait qu'il n'avait pas peur et il croyait dire la vérité, et c'était la vérité, mais il avait peur tout en ayant confiance, tout en se disant qu'il ne méritait rien et il s'endormait avec les derniers mots de Valérie dans l'âme, et cette merveilleuse promesse que le lendemain il la retrouverait comme la veille, ne croyant pas possible et ne pensant même pas qu'il pût jamais venir un jour qui n'aurait pas de lendemain. » *La Confrontation*, 145.

Sans cesse, les sonorités jouent un rôle primordial dans cette écriture, au point qu'elles semblent orienter le texte tout autant que les nécessités du récit :

« Laval ! Oh ! N'allez pas croire ! Je suis moi-même vous le savez un provincial de Châteauroux et sur ce qu'on peut aimer et détester de son clocher natal je sais parfaitement à quoi m'en tenir. » *La Confrontation*, 52.

Le mot clé « Laval », qui se prête parfaitement aux jeux de l'écriture puisqu'il est lui-même un palindrome, donne la « sonorité de base » que le texte va tenter de réintroduire : le segment sonore /al/ semble « appelé » par l'écriture : « n'allez », « provincial », « natal ». De même, le son /v/ se trouve rapproché du son /a/ : « vous le savez ». Ce paragraphe semble s'étirer au fil de consonnes constrictives, labiales et nasales : /f/ /v/ /l/ /m/ /n/. La synthèse phonético-sémantique entre Laval et Châteauroux se trouve dans l'expression « clocher natal » qui contient le /o/ de « Châteauroux », ainsi que des occlusives /k/ et /t/ aussi bien que les sons générés par le mot « Laval ».

Cette écriture recherche constamment des effets du rythme, qui est associé le plus souvent au développement lexical par gradation ou opposition sémantiques. Il est

soutenu et parfois à peine rompu par une insertion qui rompt les énumérations d'action, mais qui, de fait, crée un axe autour duquel gravite le paragraphe. Nous plaçons entre crochets les insertions, qui sont des adresses à l'interlocuteur, et qui s'insèrent au cœur de trois cadences progressives.

La vie en fleur ! Le cœur plein ! L'amour aveugle. [Hein ? Qu'en dites-vous ? Le temps vient assez vite où l'on ne vit plus que pour durer.] C'est un peu bête. On vieillit. On se donne des airs de sagesse, on bavarde, on raconte, on cite, on juge, on se répète, certains enseignent, on poursuit son petit bonhomme de chemin, on lit : [tenez regardez ma bibliothèque. Je me suis même mis au nouveau roman, pour ne pas me rouiller tout à fait.] On sort, on rentre, on monte et on descend l'escalier, j'écoute les petits bruits de la petite vie des vieilles, on se couche et on s'endort. » *La Confrontation*, 53.

Les sons ne sont jamais absents de ces constructions sophistiquées. Ainsi dans le paragraphe ci-dessus le dernier segment de phrase bruisse d'allitérations de dentales, et de sifflantes ainsi que de voyelles /i/ : « les petits bruits de la petite vie des vieilles ».

Nous voudrions présenter un passage où l'ensemble des procédés d'écriture évoqués ci-dessus se trouvent réunis : reprise binaire des mêmes mots (retenu/retiens, cherché en vain/cherches toujours, t'échappe sans cesse/t'échappe toujours, posséder/possédais) parfois sous la forme d'une sorte de déclinaison sémantique, anaphore et progression rythmique, retour insistants de sons, comme par exemple le son /é/ ou le son /r/ en fin de segment (encore, retenir, toujours). Dans ce paragraphe de ressassement et d'interrogation lyrique une chaîne se tend, le rythme s'élargit, et débouche sur un mot inattendu « enfant » : l'écriture qui semble piétiner progresse néanmoins au travers de son magma sonore et rythmique :

« Dis-moi ce qui t'aura retenu et ce qui te retient encore ? Tout ce que tu ne peux tenir ni retenir, tout ce que tu as cherché en vain et que tu cherches toujours, tout ce qui t'échappe toujours, tout ce qui t'échappe sans cesse. Tu aurais voulu apprendre à te dominer, à te posséder, puisque tu ne possédais rien, mais tu as vu que tu t'échappais à toi-même. Dis-moi, te possédais-tu le jour où tu as frappé ta femme, le jour où tu as retrouvé ta fille qui faisait le trottoir à Pigalle, le jour où tu es parti comme on s'enfuit laissant à son sort cette maîtresse dont tu as peut être un enfant ? » *La Confrontation*, 192.

Le passage se poursuit ainsi :

« Je sais ! tout cela est banal. On peut faire le même reproche à bien des hommes. A quoi bon le reproche à qui ne se reproche rien ? [...] Là tu n'as rien dit. A personne. Là, tu t'es fait un masque. Mais peut-on se contenter d'un masque même si ce masque est un chef d'œuvre ? » *La Confrontation*, 192.

Le roman s'achève sur une germination généralisée³⁴⁰ qui, bien entendu, réunit tous les procédés d'écriture analysés jusque là. Le thème initial en est « les vieilles », il est amplifié. Sur le plan sémantique, c'est la perception auditive qui apporte des informations dans un ordre croissant d'intensité. De nombreux segments de phrases sont repris tandis que le rythme créé par la longueur de segments ainsi que par le retour des sons s'amplifie de manière régulière. Le thème même de la germination est intégré dans le texte qui désigne ainsi son propre procédé d'écriture (nous ne pouvons citer que quelques lignes de ce long passage conclusif) :

« Ecoute ! En voici encore une autre, et encore une... Quel bruit elles font quand elles se réveillent, elle si discrètes tout le long du jour ! Mais leur réveil ! mais leur réveil ! Ecoute-les ! Ecoute ces bruits de pas, ces portes qui battent, ces objets qui se heurtent, ces voix... c'est une autre rumeur qui elle va croissant. Partout désormais. Tout au long du couloir. Un vrai vacarme. Comme serait le chahut des prisonniers dans leur prison les matins où l'on emmène l'un d'entre eux pour l'exécution capitale. Ecoute ! On dirait qu'on frappe du pied et du poing contre les portes des cellules ! A qui le tour aujourd'hui ? A qui le tour demain ? [...] *La Confrontation*.

On peut constater que cette germination textuelle se développe au mieux quand la narration apporte une idée de marche³⁴¹, de déplacement :

« Je suis sorti de la gare et j'ai marché droit devant moi sans rien demander à personne.
J'aime bien trouver mon chemin surtout quand je vais nulle part.
J'ai parcouru une longue rue villageoise [...].
Je n'ai point rencontré âme qui vive.
J'ai poursuivi mon chemin et je suis arrivé sur un quai [...] »
La Confrontation, 64.

Tant que le texte consiste en un récit d'un personnage en mouvement, l'écriture est assez fluide, et ne piétine pas. Dès que le personnage parvient à un lieu clos, cette écriture ne se renouvelle plus. Autre exemple de mouvement qui se ralentit, puis s'arrête et s'achève sur une mise en place d'une intériorisation de l'image :

³⁴⁰ Tous les romans de Louis Guilloux s'achèvent par des départs, des élans, des promesses de renouveau, une note d'espoir, une perspective. La plus paradoxale de ces fins en forme d'ouverture étant le convoi funèbre improvisé de Cripure à la fin du *Sang noir*. *Les Batailles perdues*, roman de l'échec, s'achève ainsi : « puisqu'on allait vivre ensemble, autant commencer tout de suite ».

³⁴¹ Là aussi, il faut remarquer que dans tous les romans de Louis Guilloux les personnages ne cessent de se déplacer à marchant, à vélo, en voiture, en train, en troïka, etc. Toujours ils se rendent d'un point à un autre, ce qui permet au texte de proliférer. Les pauses et les arrêts permettent au contraire l'écriture du silence et du refuge.

« J'étais arrivé. [...] J'ai cherché la maison de M. Gérard Ollivier et je l'ai trouvée, je me suis approché tout doucement comme un malandrin. [...] j'ai vu que pas loin de la maison et sur le trottoir d'en face, il y avait un café, *Le Carillon*. [...] Je suis entré. Le café était une « buvette » très propre, presque élégante, vide. J'ai appelé. La patronne est arrivée. Je me suis assis à une table près de la fenêtre ouverte. De là je pouvais contempler tout à mon aise la maison de Gérard Ollivier. [...] Et vous savez une chose ? C'est à peine si j'osais lever les yeux vers cette maison là ! c'était au point que malgré moi ma main se portait sur le volume que j'avais dans la poche. J'aurais voulu le prendre et l'ouvrir, me plonger dans la lecture, m'y cacher, comme si j'avais pensé me servir de ce livre comme d'un écran, à la fois pour ne pas voir et n'être pas vu. » *La Confrontation*, p.133.

Aussi, à partir d'un spectacle extérieur, elle développe un phénomène de dédoublement et de malaise dont les artifices narratifs sont le plus souvent les miroirs :

« Je suis entré dans un hôtel, j'ai rempli une fiche, un garçon m'a pris mon bagage et m'a conduit dans une chambre, nous n'avons pas échangé une parole.

Il a posé mon bagage sur le porte-bagages et tourné les talons. Je me suis trouvé seul devant la glace de l'armoire à glace et je me suis demandé ce que je faisais là. » *La Confrontation*, 67-68.

Autre exemple de piétinement : « Mais il a enchaîné aussitôt en me disant que si l'on ne se met pas en route vers quelque chose, si on ne se met pas en marche, on piétine.

Dans la nuit, la voix de M. Truffaud n'était plus tout à fait la même, elle était plus claire et mieux assurée. Nous marchions lentement entre des maisons éteintes et le bruit de nos pas sur le trottoir retentissait sans trouver d'écho nulle part.

-Oui, dit-il, dans ce cas on piétine et de temps en temps on trépigne. » *La Confrontation*, p.190.

Cette thématique du dédoublement, s'exprime parfois au moyen de la découverte d'une inclusion :

« Le cheval grattait la terre du bout de son sabot. Nous restions là – à mi-chemin entre Paris et Brest, souvenez-vous ! – le cocher, aussi patient que son cheval, attendait mes ordres. Sur le rebord de la fenêtre au premier étage d'une des maisons les plus proches, des géraniums dans leur pot, et, accrochée à un volet, une cage verte, et dans la cage un oiseau. Nous étions restés là dans une lumière qui n'était pas la lumière, sous un ciel qui n'était pas le ciel – et voilà que dans ce désert où je n'attendais rien, retentit un pas d'homme au bruit duquel je tournai la tête. » *La Confrontation*, 91.

L'arrêt, suivi d'une image d'inclusion, qui n'est guère différente d'une image de dédoublement, et qui tente de pallier l'absence de mouvement par un mouvement de l'image sur elle-même, comme s'il s'agissait de son intériorisation, entraîne finalement

un changement de régime de l'écriture : nous retrouvons ici l'écriture du silence et du refuge, bien marquée par le tiret, l'expression « – et voilà ».

Une évolution radicale : la boucle rétrospective

Sous-tendue par des schèmes de la globalité et la germination, l'écriture du « pôle écrire » s'impose progressivement aux structures narratives de l'ensemble des romans. L'auteur semble avoir voulu construire un récit qui se déroule à partir de la spontanéité première de l'écriture. Les textes orientés par ce pôle de l'écriture de Louis Guilloux créent la fiction d'un temps et d'un espace unifiés dans lesquels le passé et le présent aussi bien que l'ici et l'ailleurs se mêlent. En effet l'évolution générale de l'œuvre est d'échapper toujours davantage à l'emprisonnement de la linéarité temporelle et de l'unité spatiale, en fractionnant le récit en de nombreuses strates temporelles et en multipliant les lieux de l'action. A partir du *Sang noir*, tous les romans reposent sur des structures brisées ou éclatées car cette atomisation permet de mettre en œuvre une analogie généralisée qui seule peut surmonter l'inexorable fuite du temps. La disparition progressive d'une structure causale et chronologique, d'une unité apparente, est le résultat de l'interaction des forces de l'imaginaire qui sont à l'œuvre dans son écriture. Cette recherche conduit à une plus grande complexité des constructions narratives dans lesquelles le récit véhicule des récits d'actions parallèles et simultanées ainsi que de très nombreux récits rétrospectifs ou enchâssés.

La complexité croissante des constructions romanesques va de pair avec des repères temporels et spatiaux nettement repérables qui favorisent la compréhension du récit. L'action du *Sang noir* et de *La Confrontation* se situent dans un temps très limité : une journée pour l'un et une nuit de conversation pour l'autre. La scansion des heures, évoquée de manière variée (cloches, rythmes et bruits de la ville), ponctue la durée du récit-cadre dans lequel viennent s'enchâsser tous les récits adjacents. De même, les lieux où s'écrit ou se dit le récit initial, constituent ce que l'on peut considérer comme des lieux sources du récit. Ainsi, bien que le récit ne soit plus ni linéaire ni chronologique, il n'en est pas moins structuré par rapport à un cadre spatio-temporel net

que le lecteur peut facilement appréhender et qui lui sert de point d'entrée pour se projeter en tant que narrataire³⁴².

Ainsi, dès *Le Sang noir*, publié en 1935, l'œuvre montre un troisième pôle de l'imaginaire resté en sourdine avant ce roman. Cette nouvelle dimension de la création romanesque s'élabore d'abord par la prise en compte, de manière conscience et délibérée, de l'existence nettement différenciée de ces deux pôles d'écriture qui s'étaient sans doute imposés d'eux-mêmes jusque là. Ensuite, elle se manifeste essentiellement par la nécessité de confronter ces deux pôles dans le processus de création romanesque.

Le Pain des rêves, paru quelques années plus tard, en 1942, pourrait paraître en retrait dans cette évolution globale car ce récit pseudo-autobiographique semble suivre le déroulement de l'enfance : le lecteur a l'impression de lire une chronique. « Chaque jour répétait la veille » (*Le Pain des rêves*, 36). Autre exemple, parmi tant d'autres :

« Cela se passait comme dans le songe. Il y avait tant d'années qu'il répétait tous les jours les mêmes gestes – tant d'années, toute une vie – qu'il était devenu, à l'égard de bien des choses, comme un somnambule. »

Le Pain des rêves, 43.

Mais cette autobiographie fictive, fondée sur la mémoire d'un narrateur se souvenant de son enfance pauvre, se construit autour d'anecdotes ou de thèmes (l'école, le premier amour, le cirque, le théâtre, un concert de musique, etc.) sans que leur succession chronologique ne soit évoquée ni soulignée. On retrouve ici la même technique de montage en collage qui prévalait dès les premiers romans. Rappelons que ce roman se compose de deux parties: « le grand-père », « la cousine Zabelle ». Ces deux personnages éclairent deux périodes de la jeunesse du narrateur : l'enfance à laquelle succède, au moment même de la mort du grand-père, l'adolescence. Mais ces deux personnages, qui occupent chacun un des deux versants du roman, symbolisent aussi parfaitement les deux pôles de l'écriture présents jusque là dans l'œuvre : ainsi la première partie du roman est entièrement animée par une écriture du silence et du refuge, tandis que la verve de la cousine donne la clé de la seconde

³⁴² Nous tenons à cette distinction entre lecteur et narrataire car s'il est vrai qu'on ne peut absolument pas identifier le narrateur à l'auteur, il faut absolument distinguer cette sorte de personnage en creux qui est inclus dans la narration et qui prévoit la place de la projection mentale d'un lecteur. Chacun sait que le lecteur, défini en tant que personne, dont l'imaginaire vogue sur l'imaginaire proposé par le roman, n'est absolument pas réductible à cet acte de lecture qui fait jouer des dimensions de son propre imaginaire dans les romans. Les derniers romans de Louis Guilloux créent manifestement toujours plus d'espace pour ce lecteur virtuel logé à l'intérieur du texte.

partie placée sous le signe d'une écriture de la parole. Le changement de régime d'écriture est radical, et le texte ne manque pas de le souligner tant par les mots, les images, le rythme et les sonorités que par le mode de composition ainsi que par les thèmes évoqués, mais aussi par la conception de l'espace ainsi que de celle du temps.

La charnière de l'ensemble de l'œuvre semble donc pouvoir être située dans les publications successives du *Sang noir*, du *Pain des rêves*, de *Labyrinthe* et du *Jeu de patience*. Le fait que *Labyrinthe* n'a paru qu'en revue, et qu'il ne soit pas aisément accessible jusque dans une période récente, a sans doute occulté le processus de transformation de l'écriture de Louis Guilloux dans cette période. La nouveauté même de cette écriture est de ne plus présenter le thème du temps sous un angle conflictuel qui conduit les personnages à le craindre ou le fuir ou bien, au contraire, à le nier. Transcendant les deux autres pôles d'écriture, ce troisième pôle peut jouer à volonté de la tension qui se crée toujours. Peu à peu, les modes narratifs tout autant que l'écriture, au lieu d'opposer les forces du silence et celles de la parole, ont appris à les utiliser, à en jouer, comme autant de déclencheurs de textes. Cette écriture devient ainsi réflexive et se libère toujours davantage des obsessions profondes de l'auteur pour n'obéir qu'aux inflexions de son imaginaire. La figure du labyrinthe synthétise tous les schèmes que cette nouvelle force déclenche dans l'écriture.

Découverte de la boucle narrative dans *Le Sang noir*

Lorsqu'un texte désigne au lecteur, dès son ouverture, sa propre fin, ce qui importe alors est moins un effet de suspens que la recherche et la découverte des causalités de cette fin annoncée. Le roman annonçant une fin inéluctable a pour ambition de raconter un ensemble de causalités antérieures au temps initial de la narration et d'en écrire l'intensité des scènes qui justifieront la scène finale et y culmineront. Ainsi *Le Sang noir*, roman tragique, s'évertue dès les premières pages à présenter Cripure comme un personnage en sursis :

« Il ne bougeait pas, s'appliquait à jouer le sommeil. Mais cette bouche crispée comme de la colère, cette poitrine qui se soulevait malgré soi, ces mains ouvertes sur la peau de bique, pareilles à celles d'un mort, tout cela n'était pas d'un dormeur, mais d'un homme lucide étouffé par son chagrin. »

Le Sang noir, 16.

Le texte s'installe définitivement dans un temps arrêté, celui de la mort :

« La présence de cette montre avait fini par lui devenir intolérable, symbole romanesque, mauvaise fleur de rhétorique, « comme si le destin de l'homme ne

s'exprimait pas aussi par des symboles romanesques et de mauvaises fleurs de rhétorique ! » Quoi qu'il en soit, il n'y avait pas à dire, ni à vouloir le contraire, la montre était là, blanche et noire parmi la dentelle, avec son cadran figé, scellé comme une dalle, le cadran de ces fameuses montres qui se sont arrêtées pour toujours à l'heure de l'accident et de la mort. » *Le Sang noir*, 21.

Le texte tisse peu à peu un réseau d'images liées à Cripure qui vont inscrire d'emblée ce personnage dans le tragique. Sa fin est programmée. Dès lors, c'est le cheminement même vers sa fin qui importe. La narration s'efforce de justifier cette fin annoncée et d'en fournir les causes lointaines dans un passé antérieur à l'action. C'est la grande figure narrative³⁴³ qui va désormais structurer chaque roman de l'œuvre, avec toutefois une complexité variable en fonction des différents enchâssements des récits. Nous pouvons la définir ainsi : une finalité est posée (enquête, mission, secret à découvrir, etc.) et la narration par un jeu d'enquête sur les causes, les sources et les raisons des actions, remonte dans le temps à un point antérieur au point de départ temporel du texte, pour s'écouler enfin jusqu'à son point d'arrivée, prévu dès le départ et naturellement postérieur à ce même point de départ. Il s'agit en quelque sorte d'une grande boucle qui, apercevant son objectif dans le futur, s'efforce au retour en arrière pour remonter le temps de plus loin afin de mieux atteindre ce point d'arrivée. On ne peut que songer à la structure archétypale que constitue *L'Odyssée*.

Dans le cas du *Sang noir*, c'est bien évidemment le souvenir traumatisant de son mariage avec Toinette qui constitue une des grandes causes du malaise du personnage. L'évocation de ce souvenir permet cet effet de rétroaction :

« C'était revenu d'un coup comme toujours, comme revient un mal incurable qu'on est las de surveiller, et dont le retour vous saisit presque en plein bonheur, quand on espérait que la trêve serait longue encore. Ca ne finirait donc jamais ![...] Est-ce que le chagrin qui avait désolé sa vie ne prendrait pas un jour congé de lui, afin qu'avant de mourir il ait le temps et la chance d'un regard calme sur lui-même et sur le monde, espérance dont la réalisation, pensait-il lui ferait accepter la mort qui, autrement, ne serait plus qu'un vol, une escroquerie honteuse ? »

L'effet immédiat de cette construction narrative en « boucle rétroactive » est de balayer le temps depuis une origine jusqu'à une fin, à partir d'un présent, point de départ du

³⁴³ Selon Genette, *Figures III*, il s'agit d'analepses : les romans vont tous se fonder sur des analepses variées, qu'elles soient internes (elles rejoignent le point de départ narratif) ou externes (elles constituent un récit séparé dans le temps du récit premier) avec des amplitudes et des portées variées. De même, certaines seront suivies et pleines tandis que d'autres seront lacunaires.

texte. C'est un moyen d'orienter les personnages, et donc de nourrir leurs "voix" d'images, vers les schèmes d'un temps réconcilié qui s'expriment à travers une figure symbolique qui réunit la boucle et le vecteur. La boucle permet d'exprimer une perception du temps circulaire, replié sur lui-même, c'est le temps du refuge et du silence, du retour à l'origine. Le vecteur oriente le temps vers le futur et l'action, vers la finalité. C'est le temps de l'Histoire et de la parole des conquérants.

Changement de mode d'écriture dans *Le Pain des rêves*

Le Pain des rêves de facture plus traditionnelle que *Le Sang noir*, ne constitue donc pas une anomalie dans l'évolution générale de l'œuvre. Le fait que les deux pôles de l'écriture soient si nettement répartis entre les deux versants du roman prouve assez la singularité de leurs moyens. Il y a derrière l'organisation binaire de ce roman, une nouvelle dimension subsumant les deux pôles d'écriture qui s'affirmaient jusque là de manière spontanée, sans que la composition ne marque cette confrontation. En effet, la seconde partie du roman fondée sur une écriture de la parole ne peut se construire que par la fin de l'écriture du silence qui domine la première partie. Ainsi, pour la première fois dans le déroulement chronologique de l'œuvre, l'écriture de ce roman manifeste de manière explicite la coexistence de deux pôles d'écriture. Peut-être pouvons-nous formuler l'hypothèse que l'auteur en a pris conscience. A travers son travail de composition, il aurait perçu la force de levier que possédait dans son écriture cet affrontement du silence et de la parole.

Le statut de récit entièrement rétrospectif fait que *Le Pain des rêves* échappe à la construction en boucle rétrospective à peine ébauchée dans *Le Sang noir*. En effet les souvenirs sont tous plongés dans un « hors-temps » en dehors de toute chronologie précise. « Cela se passait comme dans le songe » (*Le Pain des rêves*, 43). La dernière page du roman réoriente cependant ce passé lointain et idéalisé, malgré la misère, vers un présent, tout en rendant hommage au grand-père qui a incarné ce passé de misérable :

« Comme le spectacle a duré ! Rentrons chez nous : il est temps. O Dieu, que s'est-il donc passé ? Rien ne se ressemble plus. Comme elle riait ! Courons. Rentrons. Mais je voudrais que ce fût non vers notre place aux Ours, mais vers la rue du Tonneau. Je suis un homme, grand-père ! O grand-père, un homme comme toi... Il fait nuit chez nous. Fait-il plus clair chez toi ? Ô mon vieux paria ! Tout à l'heure nous rallumerons la lampe... »

Le Pain des rêves, 495-496.

Dans cette courte et brusque fin de roman, le texte semble vouloir créer du lien entre le passé et le présent, mais aussi avec le devenir du narrateur. Le lecteur apprend avec surprise que ce dernier va entrer au lycée alors que l'écriture et les contraintes de l'autobiographie auraient plutôt fait supposer un narrateur plus âgé. Mais tout n'est que fiction. Cette distorsion entre l'effet global du texte sur le lecteur et la dernière page adressée au narrataire manifeste nettement le nouveau rapport au temps que l'œuvre entend exprimer. L'ensemble du texte plonge le lecteur dans les affres et les joies d'un temps passé, fait pour une part de refuges et de silences et pour une autre part de la violence et de la cacophonie des paroles. Cependant la dernière page crée un lien fragile entre ce passé dramatique, un présent apaisé et la perspective d'un futur. En somme, en une page, le texte tente de construire un autre mode d'appréhension du temps. C'est la fonction, en tous points de vue, de ce roman charnière dans l'œuvre de Louis Guilloux : passer d'un texte qui associe et combine les deux écritures pratiquées jusque là, à une troisième, celle du jeu de ces écritures qui seule permet de dépasser les conceptions du temps qui prévalaient auparavant.

Ainsi la dernière page du roman, qui ne comprend que deux paragraphes constituent le pivot exact de la bascule de l'œuvre vers une nouvelle écriture dominante. Le premier de ces paragraphes tourne le dos au monde des paroles :

« C'est fini. Ici s'achève ce livre. Qu'importe ce que fut la suite de ce confondant spectacle, et que la cousine Zabelle, oubliant brusquement son rôle, se soit tapé sur la cuisse au beau milieu d'une des plus grandes scènes, en s'écriant : « Ah, merde, alors ! » *Le Pain des rêves*, 495.

Nous voulons interpréter les termes de ce discours au second degré : le personnage de Zabelle oublie son rôle. Il sort de sa fonction narrative qui est de porter de la parole. Le spectacle de théâtre en est le meilleur symbole. D'ailleurs, le dernier paragraphe du roman insiste sur cette fin de parole :

« Que les voiles de l'oubli tombent sur ces misères comme le rideau, enfin, tomba vers les sept heures du soir, la dernière chanson chantée... » *Le Pain des rêves*, 495.

L'intervention du narrateur, en fin de roman, intervention qui se situe en rupture, d'un point de vue chronologique, avec l'ensemble du roman, fait suite à une série de rejets : par trois fois le narrateur emploie le mot « laissons... ». Et tout à coup, c'est vers le futur qu'il se tourne : « Désormais, je suis homme ! Bientôt, j'entrerai au lycée,

n'oublie pas cela, ami lecteur, Ai-je gagné ton amitié ? Retournons vers notre place aux Ours à travers nos ténèbres. Il est tard. »

Changement de temps, changement de mode d'écriture : la construction de la phrase, par reprises et prolifération interne, le montre immédiatement. Mais il faut remarquer aussi l'affirmation parallèle d'un narrateur qui raconte au présent et le surgissement d'un narrataire, « ami lecteur ». Cette apostrophe du lecteur pourrait bien être un clin d'œil au Prologue de Gargantua « illustres buveurs » ou au début des *Essais* de Montaigne. En tous cas, ce paragraphe apparaît bien comme un passage où l'intertextualité joue à plein, mêlée aux autres figures de cette nouvelle écriture, du jeu avec les écritures. La recherche de l'amitié du lecteur est la manifestation la plus nette de cette nouvelle écriture qui élabore toutes sortes de modes d'écriture afin de créer cette intimité désirée de parole entre le narrateur et le narrataire.

Le Jeu de patience : le temps du deuil

Il ne paraît pas aisé de retrouver dans le « fatras » des notes du *Jeu de patience* cette construction narrative en forme de « boucle rétroactive », attirée vers une finalité énoncée mais qui va chercher dans le passé l'énergie de son développement et de son avancée vers le but fixé. Il convient d'abord de déterminer la « finalité » du roman : le premier chapitre apporte toutes les informations nécessaires en termes de date et d'événements. La date de départ de l'écriture apparaît au bout de quelques pages : « Laissons cela : hier 9 janvier, on a enterré Pablo. » (*Le Jeu de patience*, 24).

Et nous portant au dernier chapitre du roman (le chapitre 36) nous trouvons :

« 9 janvier. [...] Je ne fermerai pas ce carnet sans une pensée particulière pour Pablo : voilà aujourd'hui un an que par un premier jour de neige nous l'avons conduit en terre – Pablo ! Et ton Espagne n'est toujours pas libre : on y fusille encore des hommes comme toi...

Quels sont ces pédants qui se permettent ainsi de *trancher* ?

J'arrête ici ces notes. Je vais joindre ces pages à mes paperasses et lier le tout, comme je l'ai dit, en un paquet que je déposerai dans le fond de mon armoire. Ensuite, j'irai faire un tour en ville. » *Le Jeu de patience*, 810-811.

La visée du roman est donc clairement de faire le deuil de Pablo et de tout ce que ce personnage a représenté : un univers de refus, d'exil, mais aussi de combat. Pablo est le personnage qui incarne les deux écritures précédentes. En faire le deuil, c'est achever de traquer dans le passé un espace de fuite et de refuge face à la déferlante des paroles présentes.

La boucle rétrospective aurait donc comme but d'insérer la vie de Pablo dans la trame de la vie de la cité évoquée à travers diverses périodes : depuis ses origines légendaires, puis dans les prémices du siècle et aussi dans les combats sociaux et politiques de l'avant dernière guerre, et enfin bien entendu dans la période de l'Occupation et de l'immédiat après-guerre. Ce grand détour, à vrai dire labyrinthique, ne doit pas faire perdre de vue le schéma narratif général qui est celui de réintégrer dans la fiction de l'année qui s'écoule, une année marquée par le deuil, le jeu des différents temps de la ville et de cheminer ainsi jusqu'à la fin du deuil. *Le Jeu de patience* est donc un roman du deuil du personnage du repli et du silence, du refus définitif des paroles, et de la nécessité de trouver une voie nouvelle à l'écriture, une voie où les temps réconciliés apporteront l'apaisement. On ne peut que constater l'insistance du texte sur la nécessité de « lier » les paperasses qui ne sont que la traduction métaphorique des strates du temps, ainsi que sur le fait de les remiser dans une armoire, un lieu protecteur. Les images de boîte, de secret, reviennent sans cesse dans cette nouvelle écriture. Le temps reconquis doit être protégé et ne plus faire l'objet d'interrogation :

« Il ne me reste plus désormais avant de ficeler mes paperasses et de les déposer dans le fond de mon armoire (en attendant Dieu sait quelle exhumation) qu'à joindre certaines pièces, et deux ou trois mots derniers pour contribuer à l'intelligence des choses. J'avais, certes, d'autres projets et, peut être, une autre ambition, mais il paraît qu'il ne faut rien vouloir hors de notre portée (N'était-ce pas Meunier qui s'exprimait ainsi autrefois ?) Toutes réflexions faites il me faut laisser ces dossiers tels qu'ils sont. »

Le Jeu de patience, 793.

La quête de l'intimité dans *La Confrontation*

La Confrontation est le roman dans lequel l'effet de boucle rétroactive est le plus net. Il s'agit en effet du récit d'une enquête qui constitue « la mission » confiée au narrateur par un interlocuteur singulier, puisqu'il n'est autre que le personnage sur lequel il a lui-même demandé l'enquête. Le roman annonce dès l'entrée le succès de cette mission :

« ...Donc, monsieur, la mission dont je m'étais chargé pour vous est terminée. En un sens c'est un grand réconfort. Elle n'était pas des plus faciles vous en conviendrez vous-même, mais bref, voilà qui est fait : mission accomplie. Il ne me reste plus qu'à vous rendre tout le compte que je vous dois. »

La Confrontation, 9.

L'ensemble du texte se présente donc comme le récit rétrospectif de cette enquête dont le point d'aboutissement est justement ce premier paragraphe du roman, point de départ

de l'écriture qui se mue en conversation dans laquelle seul le personnage enquêteur a le droit de prendre la parole : le commanditaire de l'enquête est relégué au rôle d'auditeur :

« Puis-je vous prier de ne pas m'interrompre, du moins pas encore, de ne pas me demander si j'ai oui ou non retrouvé la personne en question ? Laissez-moi vous conter les choses sans omettre aucun détail. Vous serez instruit de tout au fur et à mesure. D'accord ? Parfait. Allons-y ! » *La Confrontation*, 11.

On retrouve ici une des visées essentielles de cette écriture, qui est de déployer une parole intime confiée à un narrataire. En effet, ce personnage de Gérard Ollivier, alias Germain Forestier, qui écoute le récit du déroulement de l'enquête, et qui découvre peu à peu comment les autres le perçoivent et l'ont perçu, devient l'intime du narrateur, au fil d'une progression savante :

« La seule évidence était votre âge, à peu près le même que le mien. D'où je pouvais conclure que tout comme moi, vous aviez vu les guerres et les révolutions qui font l'intérêt et, n'est-ce pas, la grandeur du siècle. »
La Confrontation, 19-20.

Après une courte période où le narrateur enquêteur a pensé refuser la mission, il se découvre assez rapidement une proximité avec son interlocuteur :

« Nous en arrivions bien vite à une espèce... d'intimité, ne trouvez-vous pas ? Après vous avoir voué au diable, j'avais presque du plaisir à vous écouter. »
La Confrontation, 29.

« C'est vrai que je ne vous avais rien promis. Et non moins vrai que vous aviez bien compris que j'étais d'accord. Par quelle complicité, voulez-vous me le dire ? » *La Confrontation*, 38.

Le point culminant de ce rapprochement entre les deux personnages apparaît quelques lignes avant la fin du roman, lorsque brusquement le narrateur passe au tutoiement et à l'interpellation par le prénom. Peu à peu, le récit de l'enquête se transforme en récit intime, en confession. Un autre passage suit, dont le thème est celui de l'éveil dans cet immeuble, un éveil perçu par les bruits. Ce texte est typique de cette écriture dans laquelle germination et totalité sont des schèmes qui sous-tendent le développement :

« Ecoute ! Et bouche-toi les oreilles ! Ecoute au fond de la nuit comme l'annonce d'une rumeur qui ne veut plus cesser d'enfler jusqu'à deux heures du matin la nuit prochaine. La mer s'est retirée, elle reflue. Tout va recommencer comme hier et comme tout recommencera demain. Prends garde ! Saute, si tu peux, avant que la roue ne t'écrase ! Sauve-toi ! Mais que veut dire sauver si l'on n'a rien à sauver ? » *La Confrontation*, 201.

Ici la parole murmurée dans l'échange intime souligne l'éternel recommencement du temps, la tentation qui en découle d'y échapper, et finalement son acceptation. L'écriture elle-même, nourrie du schème de la germination, du progrès mais aussi de la totalité, trouve spontanément l'image de la rumeur qui enfle, de la mer montante et de la roue qui tourne. Les sonorités nasales dominent, ainsi que les constrictives, ce qui donne un effet d'allongement qui vient en appui de ces images, les phrases progressent par reprise de termes et par symétries de segments. Ce sont là les caractéristiques habituelles de cette écriture.

L'écriture réflexive dans *La Confrontation*

La Confrontation ajoute à cette quête d'intimité entre deux personnages des dimensions nouvelles : la recherche d'une intimité, cette fois-ci entre l'auteur et le lecteur, qui se double d'une réflexion, par le jeu de l'écriture elle-même, sur la création romanesque. En effet, nous pensons que cette fiction d'une enquête sur un personnage, enquête demandée par un autre personnage et confiée à un inspecteur, n'est en fait qu'un habillage pour une réflexion sur la possibilité de créer un personnage : on peut lire ce roman en imaginant que cette enquête résulte de l'interrogation de l'auteur par un lecteur sur sa conception du personnage romanesque. Autrement dit, il apparaît que l'ensemble du récit n'est que la confidence faite par Louis Guilloux sur ce qu'est un personnage, confidence adressée à ses lecteurs, eux-mêmes projetés dans le texte par le personnage de l'interlocuteur, élevé au rang de narrataire.

La question du livre et de l'écriture est inséparable du troisième mode de l'écriture, qui s'impose progressivement dans cette œuvre. En réalité, pas un roman n'échappe vraiment à cette thématization de l'acte d'écrire. A partir du *Sang noir*, on ne compte plus les figures de personnages lecteurs et même écrivains. Les articles de bureau, les papiers, les brouillons, bref tout ce qui fait le quotidien d'un écrivain sont très souvent mis en scène. On trouve par exemple dans *La Confrontation* des archives que l'on brûle (papier, fatras, archives) :

« Vous avez commencé par me dire qu'il est toujours dommage de brûler, qu'on devrait toujours y regarder à deux fois avant de détruire les pièces qui constituent la source des *Mémoires* qu'on voudra écrire un jour. »

La Confrontation, 14.

« A la rigueur j'aurais pu vous prendre pour un petit commerçant, un libraire, mettons. » *La Confrontation*, 17.

Avant même que de commencer, cette enquête, prend la forme d'un discours de la méthode sur la manière d'élaborer un personnage, si l'on entend que « les gens » signifient « les personnages » :

« Les gens ne demandent pas mieux que de parler pour rien, mais si on leur glisse la pièce... » *La Confrontation*, 24.

De plus, il s'agit désormais pour le personnage enquêteur, transformé en personnage créateur, d'imiter l'écrivain dans son souci de rapporter de la parole :

« Je devais faire parler les amis, anciens et nouveaux, les domestiques, les concierges, les frères et les sœurs, etc. Vous vouliez tout savoir de ladite personne, ses faits et gestes, ses passions, ses pensées, ses turpitudes, en un mot ses « antécédents ».

Vous vouliez un « rapport ». » *La Confrontation*, 24.

Le narrateur semble esquisser avec son interlocuteur une réflexion générale sur la création des personnages qui hantent les premiers romans de Louis Guilloux : des artisans pauvres du début du siècle dans des villes de province :

« Vous faisiez de l'ensemble la peinture la plus gracieuse, parlant de plus en plus comme un livre, sans le vouloir peut être et peut être sans vous en douter. Votre voix n'était pas tout à fait la même. »

Ce passage, qui se trouve au cœur du récit du baptême du fameux Gérard Ollivier de *La Confrontation* évoque une scène de baptême située dans le roman *Angéline*. Ainsi l'interlocuteur, qui vient interroger le narrateur sur la manière de composer un personnage, obtient comme réponse une conception des personnages qui correspond à une étape dépassée de la démarche créative dans l'œuvre de Louis Guilloux. En effet, dans *Angéline*, les personnages dépendaient de données sociologiques, dans la lignée des personnages des écoles réalistes et naturalistes, et frôlaient le « type », leur caractérisation restant assez schématique. On sait combien l'auteur a cherché à sortir son œuvre de l'ornière du « populisme » dans laquelle on l'avait classée un peu rapidement. C'est pourquoi, parvenu à ce stade d'évolution de sa création romanesque l'auteur semble avoir trouvé d'autres voies d'écriture qu'il désire mettre en perspective par l'intermédiaire de cette fiction d'enquête.

Créer un lien avec l'interlocuteur-narrataire

Désormais, toutes les modalités de l'écriture semblent apparaître comme des moyens au service d'une visée et d'une poussée nouvelle de cet imaginaire : créer du

lien entre toutes choses, souvent par des analogies entre deux termes d'une polarisation, mais surtout entre un narrateur et un lecteur potentiel.

C'est bien ce projet d'écriture qui préside au roman *La Confrontation* : rapprocher tout ce qui est duel, exprimer du lien entre des espaces et entre des temps. Les systèmes d'oppositions binaires proposés par le texte ne sont pas aisés à recenser tant ils sont nombreux. Les lieux (Paris / Brest, Laval / Châteauroux, les chambres sous les toits/ le reste de l'immeuble, l'immeuble de Paris / la maison de Gérard Ollivier), les objets (les cigarettes /la pipe, le scotch / le porto, le guide bleu / un roman : *La Chartreuse de Parme*), aussi bien que les époques (le début du siècle / maintenant) créent à l'infini des dédoublements. Mais c'est dans le schéma des personnages et dans leur jeu que l'on peut observer cette prolifération des dédoublements (le locuteur-narrateur / son interlocuteur-auditeur-narrataire), les « je » et le « vous » qui rythment le texte, et qui se transforment vers la fin du roman en « tu » et « ils ». Le narrateur se voit double grâce au jeu de miroir :

« J'apercevais ma propre image dans la glace. A cause de la buée, la glace était ternie et l'image confuse. C'était quand même la mienne, pour vous celle de l'inspecteur Favien. » *La Confrontation*, 46.

De plus, ces oppositions se dédoublent sans fin. L'interlocuteur s'est inventé un double afin qu'on enquête sur lui même : Germain Ollivier/ Gérard Forestier. L'enquêteur se dédouble aussi : l'inspecteur Favien/Jean Louis Boutier. Et même se dédouble à nouveau avec son « vrai nom » Marcel Lagrive. De même le récit qui se constitue en système d'opposition binaire se développe sur trois espaces : Paris-Laval, Laval-Châteauroux, Châteauroux-Paris. Le texte s'emploie à la fois à créer ces oppositions et à les nier, à opérer des rapprochements jusqu'au point où l'expression d'une opposition se révèle n'être qu'un double, un semblable. Châteauroux se met à ressembler terriblement à Laval...

Cette perspective de fusion de l'altérité est une constante de l'ensemble de l'œuvre, on en trouve déjà des traces dans les romans précédents. C'est pourquoi la scène d'un personnage situé dans un café et qui se voit dans un miroir en est l'emblème. On songe naturellement à la scène de *Sang noir*, où Cripure au café, abusant du vin d'Anjou, parle à son double aperçu dans le miroir. *La Confrontation* en comporte un exemple caractéristique :

« Une gorgée de porto – je ne bois jamais autre chose au café -, une pipe qu'on rallume : tout se déplace, l'image dans la glace comme le reflet d'un nuage dans une flaque d'eau s'efface. On va pour ainsi dire se remettre à espérer, à croire que tout va revenir et qu'on va se souvenir pourquoi on a voulu brûler certains vieux papiers – comme si on ne le savait pas – et quelle est cette résolution qu'on devait prendre – comme si on en était capable !
On va enfin savoir ce que l'on veut ?...
Où on en est ? » *La Confrontation*, 49.

En fin de roman, au terme du périple initiatique et au prix d'un lent cheminement, l'inspecteur-narrateur parvient au cœur du labyrinthe textuel, ce qui lui permet de découvrir le secret. Il en sort afin de le révéler à l'interlocuteur-narrataire. Le texte propose ainsi une double réunification : celle des deux personnages qui structurent le récit, par leur quête et leur enquête, et celle du narrateur et du narrataire :

« Ecoute : tu m'as contraint à faire ce que je ne voulais pas faire, à re-parcourir tous mes chemins perdus, à retrouver au fond de moi-même tout ce que je croyais y avoir enseveli comme on ensevelit les morts. Tu nous as provoqué l'un et l'autre à une fausse résurrection d'où pour ma part j'ai conçu un nouvel effroi. Reprends ce trésor, que voilà là sur la table, Gérard ! Celui dont tu parlais n'est qu'en toi-même. Taisons-nous désormais. Ne mettons pas trop les points sur les *i*. » *La Confrontation*, 202.

Sur le plan romanesque, il s'agit là du message d'un personnage adressé à un autre : l'enquêteur renonce à poursuivre ses investigations de peur d'aller trop loin. La fiction de l'enquête sur un personnage se révèle être une quête de vérité intérieure, pouvant devenir source d'angoisse au point de ne plus vouloir la regarder et de s'en détourner sciemment. Par ailleurs, sur le plan de l'acte créatif, cette écriture, qui prend conscience d'elle-même, en vient naturellement à définir sa propre fonction. On peut ainsi proposer l'hypothèse de lecture suivante : ce passage met en scène l'intrusion de l'auteur qui avoue qu'écrire le contraint à retourner dans son passé afin de le vivre à nouveau, bien que cette démarche lui apparaisse comme illusoire. Parler semble vain, seul le silence convient. L'auteur-enquêteur, en créant ses personnages, traque sa vérité intérieure qu'il adresse à son lecteur potentiel, espérant ainsi se rapprocher de lui, par l'expérience partagée des mêmes forces obscures, qui, si elles sont exprimées par l'auteur, se révèlent *in fine* être commune à l'auteur et au lecteur. Ainsi l'écriture engage une relation avec un lecteur potentiel, relation fondée sur l'exploration et le partage de forces intérieures, partagées, mais obscures jusque-là.

Un voyage dans le labyrinthe intérieur

L'écriture se définit donc elle-même comme un voyage au centre du labyrinthe de l'imaginaire, voyage vécu comme une descente, peut-être même une descente aux enfers. En effet, il apporte la lucidité qui met fin aux illusions et aux leurres de la vie et de la création artistique. En revanche il permet de découvrir de nouvelles vérités. Le texte le dit très clairement dès l'ouverture du roman :

« Vous m'avez tiré d'un songe qui m'occupait depuis longtemps et qui ne cesserait pas de m'occuper quoi qu'il pût arriver, que j'allasse ou non à Laval. Vous m'aviez troublé. Malgré moi je continuais à penser à vous. »
La Confrontation, 38.

En revanche, pour l'interlocuteur, il s'agit d'une montée : « Mais encore un mot avant d'entrer en matière, pour vous avoir obligé à gravir les cent vingt-quatre marches qui conduisent ici, c'est à dire de vous avoir fait passer par l'escalier de service et franchir un bien affreux couloir. » Ascension pour l'un, descente pour l'autre, le *Labyrinthe* de l'écriture n'est pas plat dans cette œuvre où l'imaginaire explore sans doute des souffrances intérieures.

Les dernières lignes du roman apportent des indications précieuses sur la visée ultime de cette écriture et sur la force qui l'anime : atteindre une intimité d'échange avec l'autre, dans une communion extatique, obtenue par la grâce de l'écriture, et qui se tourne vers la beauté et l'éternité du monde. Les images et les symboles que sont les pigeons. Les pigeons, depuis *Parpagnacco ou la conjuration*, constituent dans cette œuvre une image de l'envol et de la beauté esthétique. La main, le balcon et le soleil levant concentrent à eux-seuls les schèmes que cette force active :

« Tout va entrer dans l'ordre, et tu entendras les pattes des pigeons. Viens par ici. Viens, donne-moi la main. Dresse-toi sur ce petit balcon et regarde par-là peut être aurons-nous la chance de voir se lever le soleil. »
La Confrontation, 203.

Le roman débute par une insistance sur la position assise : « Asseyez-vous donc je vous en prie. Installez-vous confortablement dans ce fauteuil et versez-vous vous-même à boire. » (p.10) « Finalement je débarrassai une chaise et vous l'offris. » (p.23). Il s'achève par une incitation à se lever, à partager, à activer ses sens face à un nouveau départ qui ne doit rien au temps historique des hommes, mais esquisse une temporalité faite de la rencontre entre la richesse intérieure d'un homme et la perception de l'éternité de la nature.

Ce roman se fonde sur l'effacement progressif des dualités, effacement qui s'effectue au moyen d'un rapprochement étroit entre narrateur et narrataire. Ce personnage de narrataire, absent par définition, dont le lecteur attentif traque les traces plus ou moins ténues, reste difficile à cerner car il s'agit d'un personnage désincarné. La théorie littéraire contemporaine n'a pas encore décrit son mode d'existence avec suffisamment de précision, et n'a donc pas encore pu en proposer différents types, comme cela a été le cas lorsqu'il s'agit de définir avec précision le concept de narrateur. Nous soulignons cependant que Louis Guilloux a su en faire un personnage original, au statut narratif difficile à définir, en la personne de l'interlocuteur, nommé Gérard Ollivier. C'est qu'il est rare qu'un roman s'appuie sur la fiction d'une conversation entre un personnage qui dit « je », qui parle sans cesse, et qui s'adresse à un interlocuteur, tellement effacé qu'il ne prononce aucune parole, tout ce qu'il a pu dire étant rapporté par son interlocuteur. On pense naturellement à *La Chute* de Camus.

Cet artifice de construction favorise une identification du lecteur à ce personnage d'auditeur muet, qui devient en quelque sorte un composé d'interlocuteur et de lecteur. Ce personnage, devenu simple auditeur d'une voix, dont les interventions non rapportées sont prises en compte par le narrateur-locuteur, intervient indirectement dans la fiction, ce qui ne serait pas le cas d'un « pur » narrataire.

Cette écriture se joue de la parole en l'attribuant totalement à un locuteur bavard, tandis que le silence caractérise l'interlocuteur. Mais ce jeu, qui pourrait rester une simple manifestation de virtuosité narrative, est entraîné ici par la nécessité où se trouve cette écriture de générer l'image de son lecteur afin que l'auteur puisse fraterniser avec lui. C'est ainsi que le roman, peu à peu, construit ce narrataire en plusieurs étapes, qui créent une véritable scansion dans le récit.

Le premier chapitre voit l'apparition d'un personnage à peine identifiable, simplement construit à partir de l'attitude du narrateur à son égard. Nous pouvons citer ici ces interpellations toutes situées entre les pages 9 et 11 : « Donc, monsieur [...] », « Bravo », « Que dites-vous du tableau grandiose que nous découvrons ici sur Paris tout entier à l'heure du soleil qui se couche ? » « Asseyez-vous donc je vous en prie. Installez-vous confortablement dans ce fauteuil et versez-vous vous-même à boire. », « Que voulez-vous ! », « Buvons, monsieur ! Vous n'êtes pas je l'espère ennemi du whisky, le seul alcool qui ne fasse pas de mal ? », « dans la boîte que voici vous trouverez des cigarettes. Moi, c'est la pipe si vous le permettez. » Ce personnage que

l'on traite avec une extrême bienveillance, une politesse charmeuse, reste étrangement discret dans les premières pages du roman, qui sont censées se passer au présent.

A partir du moment où le récit s'engage dans la boucle rétrospective, avec le chapitre deux, ce locuteur muet est davantage caractérisé : il l'est par son insolence souriante et par la certitude de connaître la vérité sur l'identité de son interlocuteur :

« Vous n'avez rien voulu entendre. » « Vous aviez en m'écoutant un sourire qui m'agaçait. » « Votre insistance à la vouloir vivant malgré mes affirmations était folle. [...] Je vous l'ai répété sur tous les tons. Vous avez insisté. Oh, que vous étiez exaspérant ! » *La Confrontation*, 13.

« J'ai sursauté, j'ai protesté. Vous avez souri. Vous avez continué à parler. »
La Confrontation, 14.

Finalement, cet entêtement engendre une curiosité : l'écriture s'est découvert un secret à découvrir :

« Qui étiez-vous ? Que vouliez-vous ? Que veniez-vous chercher auprès de l'inspecteur Favien ? Étiez-vous un vieil amant jaloux qui veut faire surveiller sa jeune maîtresse ? [...] *La Confrontation*, 17.

Les hypothèses se succèdent, car l'écriture se prend au jeu et balaie successivement toutes les possibilités narratives. Ce travail ironique de déconstruction des possibles romanesques a déjà été pratiqué dans *Parpagnacco ou la conjuration*, il n'est donc pas besoin d'y revenir. *La Confrontation* n'échappe pas à ce traitement ironique : « comme roman-feuilleton, on pouvait difficilement faire mieux. »(120).

Ces hypothèses développées sur plusieurs pages sont écartées : « Cela ne conduisait pas bien loin » (*La Confrontation*, 20). Cet auditeur muet, personnage énigmatique, fixe les modalités d'une enquête sur un personnage : les méthodes à employer, le résultat à obtenir et le moyen de le transmettre, ainsi que la rémunération et l'indemnisation de l'enquêteur. A ce stade, le narrateur-locuteur hésite entre colère et curiosité :

« Savez-vous ce qui me ramena ? Je vais vous le dire : la curiosité, le désir que j'avais de découvrir votre arrière pensée. » *La Confrontation*, 26.

L'échange et le rapprochement vont finalement se créer :

« Nous en arrivions bien vite à une espèce... d'intimité, ne trouvez-vous pas ? Après vous avoir voué au diable, j'avais presque du plaisir à vous écouter. »
La Confrontation, 29.

Et déjà cité, (40) le feu générateur qui semble être un des éléments privilégiés de cette écriture (*Le Pain des rêves* : le feu qu'on allume dans la nouvelle maison, *Le Jeu de patience* : brûler le fatras, *Labyrinthe* : les chaussures que l'on brûle, soleil sur neige, *Coco perdu, essai de voix* : "du feu ?").

Le demandeur devient le premier témoin de l'enquête :

« Vous étiez le premier témoin que j'entendais. Un peu plus tard, l'avez-vous remarqué, j'ai commencé à prendre des notes. »
La Confrontation, 31/32.

L'interlocuteur-narrataire devient la première source d'une sorte de roman « populiste » dans la première manière de Louis Guilloux, ce qui n'est pas sans déclencher l'ironie du narrateur :

« Autant dire que le petit Gérard venait comme tout le monde en droite ligne d'Adam, notre père à tous. » *La Confrontation*, 35.

Après une dernière colère intérieure du narrateur envers son interlocuteur, et après quelques renseignements supplémentaires, ce dernier s'en va, laissant le narrateur perplexe face aux étincelles de la cheminée :

« J'aurais dû courir après vous. Eh bien non. Je suis resté assis devant ma cheminée. J'ai repris le pique-feu pour remuer les cendres, et il en est encore jailli une petite fusée d'étincelles. » *La Confrontation*, 37.

Cette demande et cette enquête vont imposer au narrateur un grand retour sur soi, sur son passé, sa ville natale, ses relations aux autres : enquêter sur les autres, c'est à dire créer des personnages, ne peut ramener qu'à soi :

« J'ai encore brûlé quelque papiers sans y jeter le moindre regard. Comme ça ! Au feu ! J'ai éteint les flammes en ramenant les cendres. J'ai enfermé dans le coffre l'argent laissé par vous sur la table, rangé dans mon portefeuille votre deuxième petit billet portant l'adresse de la brasserie et à mon tour je suis parti pour aller comme tous les soirs, avant de me rendre au restaurant, passer une petite heure au café.
Où voulez-vous que j'aïlle, moi ? » *La Confrontation*, 40.

La cheminée qui brûle les « archives » illustre de manière symbolique qu'il faut renoncer aux souvenirs. Celles-ci sont liées à une culpabilité : le feu tente d'y échapper. S'en échappent des étincelles : promesses de créativité à partir d'un passé maîtrisé et transcendé par la grâce des rapprochements. Si les archives semblent liées à une forme de culpabilité du narrateur, c'est qu'elles représentent une écriture sur le passé, une exploitation du passé, une complaisance à son égard faite d'idéalisme et de naïveté.

Mais aussi parce que ce passé contient une faute inavouable que l'enquête, demandée par celui qui devient progressivement l'alter ego et l'ami lecteur, force le narrateur-auteur à plonger en lui-même.

Mais sur le plan de la réflexion sur l'art romanesque, ces archives rappellent étrangement les contenus et les thèmes des premiers romans relevant principalement du silence et de la parole, et dont l'auteur semble désormais avoir besoin de se débarrasser s'il veut pouvoir s'exprimer. Les souvenirs sont devenus un obstacle à la création. On le voit, le roman *La Confrontation* trouve sa source et sa visée dans une réflexion de l'auteur sur la possibilité d'écrire un roman, réflexion confiée au lecteur par le truchement d'un narrateur et d'un narrataire :

« Rien ne flambait plus dans la cheminée. Je ne sais pas si vous vous en êtes aperçu car vous étiez mis à parler le dos tourné au feu. Moi, je voyais les papiers calcinés se recroqueviller en craquant et jeter parfois de petites poignées d'étincelles.

Cela me faisait rêver, monsieur, et perdre un peu le fil de votre discours. De quoi donc me parliez-vous ? Ah ! D'un trésor... » *La Confrontation*, 20.

Quand les archives se sont consumées, ce sont « les étincelles » qui font démarrer la rêverie vers l'imaginaire. Nous sommes tentés d'attribuer à ces étincelles une valeur métaphorique : elles représentent sans aucun doute les jeux de l'écriture qui, provoquant à son gré le frottement d'une écriture du silence sur une écriture de la parole, permettent son expansion.

L'élément le plus visible de l'écriture de ce roman est l'adoption définitive du narrateur de première personne³⁴⁴. Mais l'enjeu le plus frappant en est surtout constitué

³⁴⁴ A l'exception des *Batailles perdues* qui constitue une anomalie et peut-être un échec dans ce processus de développement de synthèse des forces de l'imaginaire. L'écriture semble s'être écartée de ce qui nourrit son développement : la quête d'une narration qui recherche la complicité, de l'intimité, entre narrateur et narrataire. En revanche le jeu parodique sur les genres littéraires semble en être le moteur créatif. En effet, *Batailles perdues* est une sorte d'anti-écriture du *Jeu de Patience* : le contre-pied est presque systématique : la temporalité est resserrée (deux ans) les lieux multipliés autour de 2 pôles : Paris/Bretagne, la linéarité temporelle s'impose, l'absence de narrateur « je ». En revanche, soulignons que la figure de l'écrivain envahit le livre au point d'en devenir caricaturale. Ce roman ressemble à une somme de tentatives pour tourner le dos au *Jeu de patience*, pour trouver de nouvelles solutions d'écriture qui, toutes, semblent avoir échouées. Cet échec est la thèse de Yann Martin qui affirme : « Le roman oscille entre le feuilleton historique librement consenti, ayant pour but, pour vocation de distraire le lecteur (et l'écrivain) et la peinture désabusée des années du Front Populaire. L'illusion romanesque ne se remet pas de l'esprit de dérision critique qui souffle dans le roman. L'auteur ne parvient à assumer pleinement aucune des deux exigences. Il échoue à les marier. Roman bancal, *Les Batailles perdues* hésite sans cesse entre plusieurs veines, entre

par l'affirmation définitive de la suprématie de l'écriture réflexive qui est capable de générer ses propres possibilités de germination, débouchant sur une écriture pleine, ainsi que de se nourrir d'une réflexion sur la possibilité et sur les moyens d'écriture qui s'est affirmée peu à peu³⁴⁵.

Il faut désormais souligner qu'à partir du moment où cette écriture réflexive s'est mise en œuvre, les romans sont devenus, plus qu'auparavant, des développements exploratoires de leurs propres moyens d'écriture. Tout se passe comme si, sous la pression de forces de l'imaginaire et sous la nécessité d'écrire pour ne pas leur succomber, l'auteur avait laissé émerger dans son œuvre un processus de développement de ces forces qui parvient à les réconcilier dans la conscience réflexive de la création. Chaque roman va aborder, avec netteté, un aspect de cette capacité à concilier les trois forces en jeu.

plusieurs aspirations. » *La conception de l'histoire et ses incidences narratives dans trois romans de Louis Guilloux ...*, p.290.

³⁴⁵ Jusqu'au *Sang Noir* l'œuvre était dominée par l'écriture du silence, avec *Le Pain des rêves* et sa construction en deux parties, l'équilibre parfait entre une écriture du silence et une écriture de la parole est trouvé. Cependant il l'est de manière quelque peu artificielle car les deux écritures ne se mêlent pas : au contraire elles se font face en une disposition en diptyque³⁴⁵ qui traverse l'ensemble du roman. *Le Jeu de patience*, outre son affirmation forte de la voix d'un narrateur, voit l'expansion de l'écriture de la parole, parallèle à celle de l'écriture réflexive. Enfin *Labyrinthe* voit l'affirmation de cette nouvelle écriture réflexive qui dans son mouvement de réconciliation avec le temps vise à la globalité et la germination.

L'intimité retrouvée : Coco perdu

Coco perdu. Essai de voix. Essai de voix est le dernier roman écrit et publié par Louis Guilloux. Il peut aussi être considéré comme le point d'aboutissement de cette œuvre qui s'est déployée en trois scansion majeures dont chacune correspond à un des pôles de l'univers intérieur de l'auteur : d'abord l'univers du silence et du refuge, puis celui de la parole contraignante et enfin celui du jeu de l'écriture. L'exploration que l'auteur a entreprise des différents domaines de son imaginaire a fait évoluer l'ensemble de l'œuvre, de roman en roman, vers l'émergence toujours plus affirmée d'une instance narrative subjective, notamment à partir de la troisième période, constituée de cinq romans³⁴⁶. Leur point commun est de développer une écriture à la fois pleine et intime grâce à la création toujours plus complexe d'un personnage de narrateur. En effet, dans ce dernier pôle de l'imaginaire où la place accordée au jeu de l'écriture sous-tend en profondeur le texte, le narrateur, personnage plus ou moins proche de l'auteur, joue un rôle déterminant car il remplit la fonction énonciative qui consiste à activer la confrontation de la parole et du silence. De cette maîtrise acquise par l'écrivain sur son obsession majeure est née peu à peu sa capacité à faire vivre une authentique voix.

Un narrateur témoin

Le récit se développe autour d'une durée vécue à travers le soliloque d'un narrateur-voix qui, au cours de son errance, est le témoin de « choses vécues »³⁴⁷ auxquelles il réagit en exprimant un point de vue, une émotion ou un sentiment, qui presque toujours privilégient le désenchantement. Ces scènes³⁴⁸ ne sont qu'esquissées : elles laissent

³⁴⁶ *Le Jeu de patience, Parpagnacco ou la conjuration, Labyrinthe, La Confrontation et Coco perdu. Essai de voix.* De son côté, *Les Batailles perdues* doit être considéré comme un roman relevant d'une recherche antérieure fondée pour une part sur le montage de paroles et sur l'ironie narrative par la parodie de romans feuilletons. Yann Martin a particulièrement étudié cet aspect du roman dans *La conception de l'histoire et ses incidences narratives dans trois romans de Louis Guilloux...*

³⁴⁷ Louis Guilloux a toujours porté beaucoup d'intérêt à de courtes scènes, sans doute captées directement dans la réalité. Les nombreux « contes » ou nouvelles qu'il a publiés trouvent leur source dans ces micro-récits. Ils constituent également un matériau de base favori de la plupart de ses romans, en particulier du *Jeu de Patience*.

³⁴⁸ Les « scènes vécues » ou micro-récits sont nombreux et de longueur variable (d'une demi-page à plusieurs pages) : l'idiot volé, le beau mariage, Pisquatte, le voyageur de commerce au Parisien (repas de midi), Charlot, le documentaire sur le Tsar, l'évangéliste, le repas au Parisien (soir), les jeunes gens au café puis au restaurant, Pradel au café du commerce, Repas au Fin Gourmet, les sénateurs.

paraître des silhouettes de personnages. L'œuvre de Louis Guilloux s'est constamment élaborée à partir de « portraits », de personnes réelles, généralement hautes en couleur, et qu'il a définitivement transformées en personnage de romans et à partir desquels, jusque là, se développait une construction romanesque fondée sur des personnages caractérisés et insérés dans une trame narrative cohérente. Leur nombre est élevé mais ils n'apparaissent que comme des pièces séparées qui ne constitueront jamais un puzzle. Point de vue le plus souvent, mais aussi point d'audition comme c'est le cas pour la conversation entre Pisquatte et La Rousette, ou encore entre M. Pradel et Antoine. C'était le mode de construction narrative que Louis Guilloux a privilégié dans ses fresques romanesques telles que *Le Jeu de patience* ou *Les Batailles perdues*.

En effet, aucun ciment narratif ne se fait jour, qui permettrait de mettre en résonance ces différentes scènes. Il semble que Louis Guilloux ne trouve plus le moyen de procéder aux assemblages et collages narratifs qui constituaient un des traits caractéristiques de son œuvre. Cependant, tous ces micro-récits découlent de la perception du narrateur : c'est uniquement à travers son soliloque que le lecteur découvre ces différentes figures. Coco perdu peut être impliqué de deux manières différentes dans ces récits. Il peut faire partie de la scène, et la vivre de l'intérieur, ou bien en être seulement un témoin plus ou moins détaché³⁴⁹. Les deux statuts narratifs conduisent à des registres d'écriture différents.

En effet, lorsque Coco perdu, se définit comme un narrateur extérieur à la scène, ses réactions sont faites d'analyses critiques et sociales utilisant l'ironie. Il s'agit d'un registre d'écriture habituellement employé dans l'œuvre quand la narration se fait à travers un récit en focalisation externe (le narrateur décrit une scène à partir de ce qu'il voit, et plus largement de ce qu'il perçoit). C'est le cas du petit paragraphe consacré à la « ribambelle de jeunes » (46) dont le vacarme vient couvrir la conversation que Coco perdu écoutait de loin, sans y participer, et qui portait sur la révolution tandis que les

³⁴⁹ Selon la terminologie de Genette, ces deux catégories correspondent au narrateur homodiégétique (un prisonnier encadré de gendarmes, un copain ancien combattant, les serveuses du Parisien, un voyageur de commerce, Charlot le facteur, l'évangéliste, le patron du Parisien, un grand type anonyme qui l'appelle « frère ») et au narrateur extradiégétique (un arabe « bourré », un pauvre type idiot, la vieille qui vend les billets de loterie et son patron qui est un moine défroqué, Pisquatte et la Rousette qui parle de sa fille, les « types » du bistrot, une « ribambelle de jeunes », le jeune couple du Parisien Monsieur Morice, le jeune marin, M. Pradel et Antoine, la patronne et les serveuses du Fin Gourmet, les deux jeunes gens qui jouent un sketch, les « sénateurs » du jardin public).

jeunes bruyants crient en l'honneur d'une victoire sportive : saisissant contraste ironique d'où se dégage la conséquence matérielle et la leçon symbolique, « j'ai plus rien entendu ». Autrement dit, Coco perdu sous-entend pour lui-même, que les conversations politiques, même délirantes et utopiques, sont recouvertes par les cris de joie d'une victoire sportive dont l'intérêt est éphémère : « du pain et des jeux », tel semble être le point de vue ironique de Coco perdu. Cette manière de mettre à distance la parole est une ressource constante de l'écriture de cette œuvre. On la retrouve ici portée par la voix de Coco perdu, que l'on peut totalement assimiler à un narrateur tel que celui du *Jeu de patience* : un témoin critique et un régisseur du récit.

Dans d'autres cas, les plus courants, l'insertion de ces micro-récits dans la voix du narrateur ne se fait pas au travers de choses vues, mais par des paroles entendues. Il faut toutefois noter que toutes les scènes rapportées, quels que soit leur nature et les personnages qu'elles mettent en œuvre, ont un rapport avec la parole et donc la « voix ». Là aussi l'écriture rappelle celle du *Jeu de patience* ou du *Sang noir* lorsqu'un narrateur extérieur à la scène, entendue plus que vue, la rapporte en style polyphonique. La conversation entre Pisquatte et La Roussette illustre au mieux cette manière (21 à 25). Le lecteur entend de manière très entremêlée différentes voix : celle du narrateur qui s'intègre mentalement à la conversation, des bribes de monologue de Pisquatte, les paroles de Pisquatte et de la Roussette, celles de la fille à la Roussette rapportées à Pisquatte par la Roussette elle-même. Ce pêle-mêle vocal entraîne le lecteur-auditeur dans une sorte de tourbillon de paroles qui peu à peu dessine les contours d'une mise à distance. En effet, l'écriture se joue des personnages peu doués pour la parole :

Roussette : « Et encore des combinaisons qui v'naient comment vous appelez ça d'la Belgique et ses piloveur. V'là ses piloveur foutu le camp avec la cousine » (p.24).

De plus, cette transcription de « choses entendues » déclenche dans la pensée de Coco perdu, et donc dans sa transposition « en voix », des commentaires ironiques :

« C'est ça. C'est comme ça. Tu parles ! Il l'a tellement tabassée le mec qu'elle est allée à l'hôpital. Quel salaud. Et lui faucher la valise en plus. »

Coco perdu refuse de croire au récit de La Roussette, contrairement sans doute à Pisquatte. Il refuse la naïveté et imagine immédiatement la présence d'un « salaud » comme véritable explication au vol de la valise. C'est d'ailleurs vers ce type de

réflexions distanciées, caustiques, que conduisent inévitablement ces micro-récits de choses vues, rapportées par Coco perdu placé en situation de témoin extérieur.

Les scènes auxquelles Coco perdu participe, en tant que personnage plus ou moins impliqué, diffèrent par leur registre d'écriture. Ici le sous-titre « essai de voix » prend un sens nouveau. Il ne s'agit plus de rapporter des voix de personnages, des voix de scènes « entendues », mais de transcrire sa voix intérieure qui se fait jour lors de ces scènes vécues. Les répercussions de ces scènes banales dans la conscience du personnage de narrateur tiennent une place prépondérante dans le récit et constituent véritablement la « voix » annoncée par le sous-titre. C'est dans l'écriture de cette voix que réside l'ultime nouveauté de l'œuvre de Louis Guilloux.

Si une certaine mise à distance de ses interlocuteurs exerce sa verve à travers un registre ironique et distancié. Comme, par exemple, à l'égard du voyageur de commerce qui est son commensal au déjeuner du Parisien. Mais cette posture énonciative est depuis *Le Sang Noir* une constante de l'écriture de Louis Guilloux. Une autre écriture se fait jour, consacrée à la réaction principale de Coco perdu face à toutes les scènes auxquelles il prend part : celle d'un retour sur soi où se manifestent des interrogations et un malaise, que le départ de Fafa a engendré dans sa conscience : Coco, dès lors, mérite sa dénomination de « perdu ».

Cette hésitation, ou ce balancement, de la narration entre deux traitements énonciatifs (la mise à distance ou le malaise intérieur) entraîne pour le lecteur un certain embarras : en effet, face à ce traitement narratif ambivalent, il doit renoncer à concevoir le personnage du narrateur comme un personnage cohérent. Au contraire, il est conduit à ne voir en lui qu'une « voix », comme le titre incite à le faire, c'est à dire un support de discours dont la cohérence doit être cherchée ailleurs que dans des catégories relevant de la définition du personnage et donc de la personne. Coco perdu n'est pas vraiment un personnage mais simplement la possibilité d'une écriture.

Les figures déceptives : les « perdus » et les « salauds »

La cohérence de ce pêle-mêle de silhouettes et de scènes esquissées doit être recherchée dans les possibilités d'écriture qu'elles proposent à travers la voix de Coco perdu. En effet toutes autorisent d'une manière ou d'une autre l'expression d'un imaginaire de la chute et du vide : ces personnages esquissés sont des victimes, humainement dégradées, et des emblèmes de l'échec social et personnel. A travers eux

se construit peu à peu un réseau d'images de marginaux perdus, qui ont toujours fasciné Louis Guilloux : Pisquatte fait penser à « la bande du soleil » du *Pain des rêves*.^b Face à un réseau de « salauds » qui connotent l'assurance et l'excès : ils entrent en contraste³⁵⁰. Il apparaît clairement que ce double réseau de personnages de victimes et de « salauds » est une reprise de deux anciens modes d'écriture : celui du refuge et celui de la parole dominatrice. Ces deux modes, opposés mais liés, ne permettent plus à l'œuvre de s'élaborer et n'engendrent plus de texte. En effet ils n'activent plus les schèmes qui leur étaient propres et qui, eux aussi, semblent s'effacer, se diluer dans le flux narratif et ne s'affichent que pour se dégrader et disparaître. Cet univers de conflit entre un silence subi et une parole dominatrice impose désormais des schèmes de négation du temps, déjà mis en œuvre à partir de *Labyrinthe*, mais toujours poussés plus avant.

Quelques passages dont le thème est le mariage³⁵¹ illustrent cette impossibilité d'écrire à partir des deux pôles antérieurs de l'imaginaire. Dès les premières pages, Coco perdu entend sonner les cloches de la cathédrale : « le cortège arrivait à l'église ou il en sortait, enfin je sais pas, en tout cas ça devait être un grand mariage vu le carillon. » (12) Toute notation est une occasion d'hypothèse de la part de Coco perdu. Mais cette notation crée une reprise déceptive. Plus tard, en voyant passer le cortège de voiture, il se dit : « Bon ! Qu'ils s'arrangent ! Ça nous regarde pas non plus... » (20) Le contraste est saisissant avec sa propre situation : le texte s'enchaîne tout en mettant en évidence cette opposition par la reprise du mot « bon » :

« Bon. Je savais que Fafa m'avait laissé dans le frigidaire de quoi manger, j'aurais qu'à faire réchauffer, mais j'avais pas du tout envie. Manger sur un coin de table dans une maison vide – ça non, plus que non. » (20)

Le thème du mariage, naturellement porteur d'échange et de plénitude, se trouve renversé et conduit au vide et à l'absence de communication, au silence pesant. Cette

³⁵⁰ On l'a vu, cette notation d'un contraste entre des personnages, des lieux, des perceptions, est le déclencheur de l'écriture que l'on retrouve constamment dans l'œuvre quand s'impose le pôle du silence. Ici les lieux tout comme les personnages entrent en contraste. (La villa *la Coquette* d'avant le départ de Fafa et la vision qu'en a Coco Perdu après son départ, ou bien encore le restaurant *Le Parisien* à midi et le soir).

³⁵¹ C'est un thème central dans l'œuvre, particulièrement dans la première partie de l'œuvre avec en particulier *Hyménée*, mais aussi le couple des parents dans *La maison du peuple* ainsi que dans *Angéline*.

spirale négative est reprise lors du repas du soir, au restaurant Le Parisien, où se trouve un jeune couple de mariés.

« [...] c'est quand je suis entré au Parisien que je suis resté baba : c'était vide. Y'avait tout juste un jeune couple qui finissait de manger. »³⁵² (54)

L'évocation du jeune couple permet au schème de l'échec de se développer :

« le jeune couple était muet. Ils avaient l'air de s'emmerder. Ils en étaient à la fin du repas sans se dire un mot. » (56)

« Toujours le nez dans l'assiette et pas un mot de l'un à l'autre. » (61)

« nous autres on était aussi muets que Madame et Monsieur les jeunes mariés. » (64)

« les muets ont fait signe. [...] Ils ont payé, ils se sont levés et sont allés mettre leurs manteaux. Ils sont partis comme ça, sans un mot. » (66)

Ainsi dans *Coco perdu. Essai de voix* la dynamique de l'écriture n'est liée ni au silence ni à la parole, mais à la négation du temps par la construction d'une voix qui transcrit toute parole dans son univers déceptif. Les figures esquissées ne sont pas développées pour elles-mêmes mais seulement comme étant des possibilités d'activer ce schème de la spirale négative. Le début du roman installe fortement cette possibilité de faire émerger dans l'écriture des notations de descente, de chute ou d'échec.

La notation du lieu, la gare, est la première occasion de cette variation activée par un schème négatif. Sur le plan des personnages, c'est « l'Arabe » qui apparaît en premier. Le texte note : « Il disait », mais « les rares bonnes gens » le laissent « gueuler » de plus comme « il était bourré et qu'il gueulait de plus en plus fort ». « [...] les gens s'écartaient. Ils avaient la trouille forcément ! les Sidi ça joue facilement du couteau surtout une fois bourrés. » (7) Cette première figure est l'occasion immédiate d'une surenchère négative qui entraîne un retour sur soi du narrateur : « moi, question politique, c'est fini, fini depuis longtemps, oh, là là ! » (8) Ainsi, une observation extérieure au personnage permet un effet de dégradation et fait l'objet d'une interprétation, elle aussi marquée par l'idée de « fin ».

³⁵² Curieusement le texte rapproche mariage et repas, ce que la reprise du verbe « manger » souligne bien. Le schème de la fin du couple semble entraîner une problématique du repas partagé ou non (un schème de la faim !). Le voyageur de commerce qui en est à son troisième mariage (et donc à deux divorces) ne sait pas vraiment « manger ».

Deuxième figure qui apparaît dans le texte : le « type enchaîné » qui entre en contraste avec les gendarmes qui l'encadrent :

« Enfin y avait encore un quatrième couillon, un vrai plouk, une grosse tête de lard toute ronde et rouge comme un ballon de gosse, tandis que le type enchaîné, lui était plutôt maigre et pâlot, la gueule en lame de couteau. »
Coco perdu. Essai de voix, 8-9.

Le contraste entre le prisonnier et le gendarme se développe, le texte revient plusieurs fois sur eux³⁵³ : d'un côté « le gros lourd » de l'autre le « petit maigriot » (11). Par ailleurs, inséré dans ces notations, un micro-récit développe le sort d'un pauvre paysan qui est victime d'un vol. Le gendarme se montre méprisant à son égard en le qualifiant d' « idiot ». C'est l'occasion aussi pour le gendarme de placer sa vision³⁵⁴ de la société : « je vous dis qu'il y trop de salauds sur la terre » (15).

Cet ensemble confus de personnages, apparaissant brièvement dans de micro-récits entremêlés les uns dans les autres, n'apporte en réalité que des esquisses de personnages tous perçus négativement par *Coco perdu* : le type enchaîné « comme on en voyait dans le temps des gitans balader un ours ou un singe » (8), l'idiot volé, les gendarmes méprisants, guère humains, mais qui considèrent les autres « comme de salauds », le soi-disant commandant qui n'est qu'un simple soldat, son propriétaire « son probloque qui veut le foutre à la porte ». Tous témoignent, aux yeux de *Coco perdu*, de la dégradation de valeurs sociales et humaines. L'ensemble de la société lui apparaît comme une succession de figures de « pauvres types ». Le jeu de contraste et d'abaissement progressif (il y a toujours une figure plus misérable et aussi toujours une autre figure plus dégradée) conduit à une ultime plaisanterie du Commandant : « te v'là veuf! »³⁵⁵. Cette idée de la séparation, exprimée par la métaphore implicite de la mort de Fafa, est le point d'aboutissement de ce premier segment de texte. Ainsi la valeur fondamentale qui oriente l'écriture de la voix de *Coco perdu* est bien celle de la déchéance.

³⁵³ « Le type enchaîné était assis sur son banc dans un coin du hall, son gendarme à côté. »

³⁵⁴ Déjà exprimée dans les mêmes termes, *Coco perdu. Essai de voix*, p. 12.

³⁵⁵ Ce thème du veuf reparait plusieurs fois dans le texte : « [...] j'ai compris que c'était rien qu'une plaisanterie. C'est pas la première fois. », p. 64-65.

Une voix se crée

Le personnage de narrateur ne nous apparaît plus que comme une fiction de personnage de narrateur au service d'une voix orientée par des schèmes qui activent des valeurs, des images et des scènes. En tant que personnage, ce narrateur qui dit « je » est paradoxal : à la fois intime et inconnu. En effet, nous ne le connaissons qu'à travers sa vie intérieure, si bien que les caractéristiques « objectives » de sa vie restent largement inconnues (son nom ? son ancien métier ? etc.).

Cette fiction de locuteur ne peut véritablement s'incarner que si le personnage parle, se parle et parle à un lecteur potentiel, le narrataire, qu'il tente d'impliquer dans son discours, sans toutefois le définir ou le caractériser nettement. Il l'associe à ses réflexions, le prend à parti, tente de le convaincre, explique, démontre, prouve. Il lui exprime ses doutes, ses craintes, ses refus, mais aussi ses pensées, ses émotions, ses souvenirs, bref, l'ensemble de sa vie intérieure.

Le lecteur devient le confident et le complice de cette intimité. Cependant, l'énonciation du récit, exclusivement en focalisation interne, ne donne à ce lecteur-narrataire aucun surplomb extérieur au personnage de Coco perdu, ce qui lui permettrait de le situer dans un contexte socio-culturel : cette instance narrative est donc réduite à une omniscience interne. Cette présence effective dans le texte d'un interlocuteur indéterminé crée en fait la possibilité d'adresser une voix, par le moyen de l'illusion d'une relation personnelle entre Coco perdu et ce personnage de narrataire. Ainsi, cet interlocuteur virtuel n'est qu'une possibilité de prise à parti, de simple adresse. Il n'est là que pour souligner le caractère verbal du soliloque de Coco perdu. Le texte apparaît donc comme un récit intermédiaire entre un soliloque et un récit adressé à quelqu'un, un dialogue univoque.

Le statut de l'énonciation dans *Coco perdu. Essai de voix* est donc particulier et relativement nouveau dans l'œuvre. Cette écriture se calque au plus près d'une vie intérieure sans que l'on puisse dire s'il s'agit de celle de l'auteur ou de celle d'un personnage-narrateur-locuteur. Cependant, s'il met en place une situation de communication entre deux interlocuteurs, ce récit procède parallèlement aussi au double effacement de ces instances narratives de sorte qu'elles ne construisent ni de véritables personnages, ni d'instances nettement définies. En effet, en tant que personnage caractérisé, ce narrateur s'efface : il n'est plus pour le lecteur qu'une voix intérieure,

véritable présence au monde, mais toutefois une présence variable dans ses registres. Tantôt cette voix se veut fraternelle, tantôt elle met à distance, tantôt elle apparaît sûre d'elle, et tantôt elle semble plonger dans un malaise existentiel.

La voix de *Coco perdu* n'est pas créée et maîtrisée par une instance transcendante qui lui assignerait une fonction de régie narrative. Nous sommes loin ici des romans du début de l'œuvre de l'auteur où un narrateur omniscient structurait le roman ou bien encore des romans qui ont suivi *Le Jeu de patience* où un narrateur personnage, par ses travaux d'écriture ou ses souvenirs, construisait le roman. Jusque là, de vastes plongées rétrospectives nourrissaient la progression romanesque.

L'auteur ne crée plus ses personnages (y compris le personnage de narrateur) à partir de son expérience, de ses observations, de ses souvenirs et connaissances. Les données informatives qui viennent nourrir le texte sont convoquées par l'écriture elle-même qui est en prise directe avec l'imaginaire de l'auteur. Le personnage narrateur ne s'interpose plus entre cet imaginaire et l'écriture. En effet, le texte semble aller où la voix le mène : cette voix se crée de son propre mouvement d'écriture, s'appuyant simultanément sur la ligne de force de l'imaginaire qu'elle explore et sur le matériau linguistique que son propre mouvement génère. C'est la donnée nouvelle et ultime de cette œuvre : renoncer définitivement à créer un personnage « central », fût-il un narrateur. Il s'agit au contraire de laisser se créer une voix.

Cette voix se nourrit de deux lignes de force de l'imaginaire de l'auteur. L'une se développe à partir d'une écriture de la mise à distance ironique et critique. Cette écriture est habituelle chez Louis Guilloux et relève du pôle de la parole. Elle correspond aux forces de l'imaginaire explorées depuis toujours, et redéployées sans cesse. Le narrateur, qui reprend dans ces passages une position ironique et distanciée, porte un regard critique, voire féroce, sur les « choses vues ». Cette écriture de la parole reste une préparation nécessaire à l'apparition de cette écriture de la « voix ». L'autre force se déploie dans l'écriture de cette voix. C'est dans *Coco perdu. Essai de voix*, que se manifeste, pour la première et unique fois, cette écriture de la voix intime où narrateur et auteur s'effacent en tant que conscience centrale, analytique et structurante. Au contraire l'écriture se laisse guider par le processus créateur qui semble ainsi échapper à un déterminisme créatif : l'écriture capte en profondeur une force de l'imaginaire de l'auteur, présente dans la dernière partie de l'œuvre, mais qui n'avait jamais trouvé jusque là, un moyen d'expression suffisant.

Lorsque les constructions narratives qui permettent une écriture s'effondrent et que le cadre rassurant et illusoire d'une intrigue causale disparaît, nous pensons que cette écriture entre en résonance plus directement avec les lignes profondes de l'imaginaire de l'auteur. Les deux forces déjà explorées dans l'œuvre, celle du silence et celle de la parole, nécessitaient et supportaient un encadrement narratif fort. Mais la force de l'imaginaire que l'écriture a besoin d'explorer, dans un ultime dépassement créatif, trouve peut-être sa source dans l'obsession fondamentale de la progression vers le vide, vers l'épuisement du processus de création. Pour Louis Guilloux, qui a successivement déployé son écriture dans les champs de son imaginaire polarisés par le silence et la parole, il s'agit de parvenir enfin à conquérir définitivement le pôle de l'écriture, qui permet justement de se jouer du silence et de la parole.

L'expression de cette force est dynamique : le narrateur, qui n'est plus qu'un élément de cette écriture, va permettre l'expression de schèmes relatifs à la déception sociale, personnelle et intime, à l'effacement des possibilités créatrices, à l'acceptation du cours du temps vécu comme une chute inéluctable, car il est constitué à la fois d'un passé qui ne donne plus de sens au présent, d'un présent sans intérêt et d'un futur vide. La voix du narrateur, polarisée par des schèmes de l'épuisement, agglutine des scènes, des esquisses de personnages, des perceptions, qui toutes se répercutent dans la vie intérieure de Coco perdu sous la forme d'un soliloque déceptif.

L'errance

Comme rien dans cette écriture ne peut constituer un élément sûr et stable, cet « essai de voix » prend la forme d'une errance dans une ville fantomatique qui permet à la vie intérieure de Coco perdu de réagir à des « scènes vécues » qui toutes (à l'exception d'une ou deux) se déroulent dans des lieux perçus négativement et qui ne sont que des traces décevantes d'un passé déjà éloigné.

La gare

C'est le premier lieu évoqué, de manière obsessionnelle, dès les premières lignes. Lieu du départ, mais aussi lieu qui convoque trois nappes temporelles : gare d'autrefois des « chemins de fer départementaux », gare routière contemporaine d'où part le commandant, gare de la vie à venir, celle d'où est partie Fafa. Trois gares et trois espaces symboliques négatifs qui renvoient à des temps différents. Peut-être même aux trois grands axes de l'écriture de l'œuvre : la vieille gare du « tortillard » renvoie à

l'écriture archaïque dans l'œuvre qui est celle des premiers romans. Le hall de la gare routière, associée au commandant est celle de la partie médiane de l'œuvre, celle de la parole. Enfin la gare des grandes lignes est celle de l'ultime exploration de l'œuvre : celle où l'auteur a pris conscience de son mode de production d'écriture et qu'il en joue.

L'évocation de cette triple gare est chargée d'expressions négatives : « je veux pas dire », « je vous parle pas du hall ». A l'ouverture du roman, la gare, espace sans doute le plus symbolique et représentatif de toute l'œuvre, est dite sur un mode déceptif : elle n'est pas, elle n'est plus, elle est vide. Ce fut une gare d'arrivée, c'est le lieu des départs (celui de Fafa et celui du commandant), c'est aussi le lieu de la tromperie et du vol (le paysan qui s'est fait voler sa paie), le lieu de la misère humaine (le prisonnier enchaîné et le « Sidi » ivre), de la violence et du mépris (les gendarmes et les gens), de l'ennui et de la lassitude. Quant à l'évocation du groupe de gendarmes, elle est l'occasion d'une description régressive, c'est à dire d'une description qui qualifie de manière toujours plus négative : « un gros jeune bouffi de gendarme tout neuf » « un autre gendarme mais celui-là un chef qui regardait à la porte si la pluie allait pas bientôt finir », « enfin y'avait encore un quatrième couillon, un vrai plouk, une grosse tête de lard toute ronde et rouge, comme un ballon de gosse ». (8).

La gare constitue la plaque tournante du texte, qui semble s'enrouler autour de la menace de vide et de l'ultime possibilité de contact qu'elle représente. Le narrateur y revient plusieurs fois. « J'aime pas la gare et j'y viens tout le temps » (8) Il semble obsédé par la perception négative qu'il a eue le matin :

¹ « Marrant ce qui se passe dans les gares, quand même. Moi je fais pas exprès, ça se trouve comme ça. J'y peux rien. »¹⁸ « Je suis passé sans faire attention et je suis arrivé dans la cour de la gare. A cette heure-là on n'attend plus de train de Paris. C'est un moment creux, presque mort, j'ai pensé que tout serait fermé, mais non, j'ai eu de la veine. » (76).

En effet la gare installe le schème d'un vide qui se creuse et se répand : la force de cette obsession nourrit le texte. Ainsi la progression inéluctable de Coco perdu vers la solitude passe plusieurs fois par la gare où il refuse finalement de se rendre :

« [...] il me faudrait dans ce cas-là remonter une fois de plus jusqu'à la gare et j'en avais finalement ma claque » (77) « quand même ! Non, je monterai pas à la gare. Ca non ! J'en ai plus qu'assez de la gare. Bon je vais aller au Fin Gourmet. » (97)

La maison vide

Elle constitue le pôle négatif qui génère l'errance du narrateur. C'est à la « coquette » que le vide se répand ; la villa étant symboliquement le lieu où se crée ce vide. Son évocation permet l'expression de l'échec qui conduit à la mort et au vide. Elle est d'abord le moyen de l'expression d'un contraste entre le passé positif et la perception actuelle :

« J'aime pas les maisons vides » 18 « manger sur un coin de table dans une maison vide – ça non, plus que non. » 20 « Et puis je me suis demandé quo ? C'était bien vide. J'ai pas voulu monter en haut. Pour quoi faire ? Franchement j'avais comme une espèce de trouille, je suis resté en bas, au salon »
Coco perdu. Essai de voix, 35

« Ce qu'on a pu rigoler dans les premiers temps quand on se demandait comment on allait l'appeler la villa » (18) « c'était le beau temps, comme on dit... » *Coco perdu. Essai de voix, 35.*

L'espace semble se réduire, le vide gagner en place et volume. Peu à peu la maison se réduit à un fauteuil, devant la fenêtre :

« Je me suis assis devant la fenêtre, mais il passe personne dans la rue. Et puis quand même. Le fauteuil, c'est pas un fauteuil, c'est une bergère. [...] Et ici, c'est trop vide quand même. » *Coco perdu. Essai de voix, 35.*

La maison sera le lieu du vide final « Le lundi matin, ici c'est aussi mort que l'dimanche. Tout est fermé partout jusqu'à midi. »
Coco perdu. Essai de voix, 115.

Le téléphone est aussi l'occasion de développer ce schème de la désillusion à partir de l'usage des lieux et des objets « le téléphone a jamais servi que pour passer une commande chez le boucher [...] » (37). L'évocation de la maison ne se fait qu'en notations et termes négatifs ou restrictifs. C'est un lieu où la déception et la désillusion se sont cristallisées. Elle est éloignée de tout :

« Mon quartier, la nuit, n'est pas trop éclairé, mais c'est mieux comme ça. [...] C'est vrai que j'aime marcher dans la nuit et que aussi, je voulais voir des lumières. Mais il faut marcher longtemps quand on vient de la Coquette avant de trouver les lumières [...] » *Coco perdu. Essai de voix, 53.*

« Le boulevard mal éclairé était comme une route déserte. »
Coco perdu. Essai de voix, 75.

Charlot, le facteur, incarne à lui seul le schème de la désillusion : Coco perdu et Fafa sont rejetés alors qu'ils croyaient se créer de nouvelles connaissances et se faire des amis :

« Une fois, il m'a dit en partant :
- on veut pas d'vous !
Je sais bien. »
Coco perdu. Essai de voix, 39

C'est le facteur, qui comme le texte l'anticipe « zéro la barre ! Ceinture, quoi ! » (38) annoncera de manière spectaculaire et insultante l'absence de lettre : c'est un Charlot qui apporte le vide.

Les restaurants

L'errance de Coco perdu le conduit trois fois au restaurant pendant les 48 heures du week-end. Outre des évocations négatives de chacun d'eux, l'enchaînement des trois lieux souligne la progression du récit vers le vide.

Le Parisien

Le restaurant est rempli de clients et le premier repas au Parisien, sous certains aspects, peut sembler relever d'un registre positif. :

« Un bon restaurant moyen, où je connais le patron, les serveuses – et puis, quelle belle salle ! » *Coco perdu. Essai de voix, 25.*

Cependant, ces notations permettent de mettre en œuvre un effet de dégradation lors de la deuxième visite de Coco perdu au Parisien, le soir même : « c'est quand je suis entré au Parisien que je suis resté baba : c'était vide » (p.54). Cette reprise du même lieu, mais présenté de manière dégradée, illustre la progression du récit vers une évocation de plus en plus négative des lieux, et conduit pour finir la réduction de ses espaces à des espaces véritablement vides. Tous les personnages et les actions qui se trouvent dans ces lieux sont marqués par cette dégradation progressive. Lors du premier repas, le récit se focalise sur la relation du narrateur avec son commensal qui se caractérise par un manque de respect des règles de restauration : il mange des huîtres sans boire de vin blanc ! Le texte se développe autour de l'affrontement entre l'authentique pratique du narrateur et sa variation dégradée incarnée par le voyageur de commerce. Ce dernier va d'ailleurs, peu à peu, aux yeux du narrateur, perdre en qualité. Dans la même lignée, le vendeur de billets de loterie est un ancien moine. Bref, le premier repas au Parisien est l'occasion pour Coco Perdu d'exprimer, malgré les apparences positives, une perception personnelle de décadence de valeurs.

Le second repas au Parisien a lieu le samedi soir : là tout est vide. Le récit amène les thèmes de l'ennui, de la fermeture, du vide et de la mort. A la foule de midi a succédé l'isolement d'un couple de jeunes mariés :

« Le jeune couple était muet. Ils avaient l'air de s'emmerder. Ils en étaient vers la fin de leur repas sans se dire un mot. Vu le silence et le vide de l'endroit avec ses piliers idiots et des chromos, ça faisait drôle. »

Coco perdu. Essai de voix, 56.

Nous pouvons rapprocher, par opposition ironique, de :

« - et puis quelle belle salle ! Moderne, haute de plafonds, blanche avec des piliers ronds, ocres, et partout sur les murs des chromos. Vraiment épatant, rénové ! Ca a du coûté bonbon. On voit qu'il n'y a pas longtemps qu'on a tout remis à neuf. » *Coco perdu. Essai de voix, 25.*

Absence d'échanges à l'intérieur d'un jeune couple, serveuses gênées qui taisent une vérité, ambiance dérisoire et pour finir découverte de la nouvelle : à la place du narrateur, un client qu'il connaissait est mort, le jour même, juste après son départ Il s'agit de « monsieur Morice. Cuir et peaux ».

« Il est venu s'asseoir là, là où vous êtes. Il avait déplié sa serviette que le v'là qui s'écroule comme un sac vide. On va pour le relever, il était mort. Merde ! Tout noir qu'il était devenu – d'un coup. » *Coco perdu. Essai de voix, 69.*

Les notations les plus anodines s'inscrivent dans le dynamisme de la ligne de force qui est celle d'un enfoncement vers le rien, l'insignifiant et pour finir le vide.

La séquence du soir au Parisien qui marque la progression du récit vers sa propre fin connaît un épilogue qui permet l'expression de schèmes de rejet et d'abandon : l'arrivée d'un jeune marin, ami des serveuses :

« Moi, naturellement, j'existais plus. Mais j'avais envie d'un café et j'osais pas le demander. J'aurais aussi voulu payer ma note et foutre le camp. »

L'errance apporte au locuteur des scènes de vie et s'achemine peu à peu vers une déception toujours plus grande.

La ville

Anti-roman picaresque, le récit suit l'errance de Coco perdu entre la gare, la maison et le restaurant. Tout en ressassant les lieux, les paroles et les pensées, il chemine en pente descendante. La tension narrative initiale, créée par l'attente de l'hypothétique lettre de Fafa, oriente constamment le texte vers des notations qui soulignent de plus en plus la dégradation réelle derrière des apparences trompeuses.

Cette ville de province est par elle même une déception par rapport à Paris. L'opposition déceptive entre Paris et cette ville de province est constamment soulignée :

« ici [...] quoi, c'est pas pareil. » *Coco perdu. Essai de voix*, 17.

« Je me plais pas ici. C'est mort. Faut pas oublier que j'ai habité Paris pendant vingt-cinq ans. C'est Fafa qui a voulu qu'on revienne ici quand j'ai pris ma retraite. [...] Alors on acheté la villa ça va faire huit ans, mais je ne m'y plais pas. » *Coco perdu. Essai de voix*, 17.

La ville semble se vider peu à peu durant le week-end : « Pour finir je suis redescendu vers le marché. Y'avait pour ainsi dire plus personne. » (19), « y'avait plus grand monde » (20), « tout est mort jusqu'à demain matin excepté deux ou trois bistrots où les jeunes vont aller se droguer et jouer au juke-box » (51), « Le boulevard mal éclairé était comme une île déserte. » (75).

Les cafés constituent des lieux intermédiaires : ceux où *Coco perdu* est acteur d'une scène (la gare, le Parisien, et dans une moindre mesure le Fin Gourmet) et ceux où il est simple témoin de scènes qui constituent toujours pour lui des « choses vues » soumises à interprétation ou, au moins, à des réflexions. *Coco perdu* se souvient de conversations de bistrot qui donnent naissance à des réflexions personnelles qui, toutes, le conduisent vers un malaise intérieur :

« quelque chose à faire que pour mon compte je ne faisais pas, quelque chose à faire tous les jours que j'avais pas fait, justement. »
Coco perdu. Essai de voix, 43.

Les conversations prises sur le vif qu'il se remémore sont négatives :

« J'en ai pas beaucoup dire qu'ils étaient contents. Rigoler, oui, se marrer, bon. Mais dire qu'on est content, heureux quoi, y'en a pas gras. »
Coco perdu. Essai de voix, 44.

Avant le repas du dimanche, il se rend au café du Commerce pour « prendre l'apéro ». Le texte souligne la perméabilité de la conscience de *Coco perdu* :

« Une fois posé là bien tranquille devant un pastis, il vous revient toutes sortes de trucs qu'on croyait pas, tout un cinéma, on se laisse aller, on n'se sent plus responsable de soi. On regarde, on pense à tout et à rien. On perd le fil, on le rattrape, celui-là ou un autre, on se rappelle des moments quand on était gosse, ou la guerre, n'importe. » *Coco perdu. Essai de voix*, 83.

Ce passage, qui décrit une forme d'infra-conscience propre au soliloque, définit exactement le mode d'écriture de *Coco perdu. Essai de voix*. Cette liaison étroite entre la voix de *Coco perdu* et l'imaginaire de l'auteur découle d'un effacement de la volonté

de maîtrise : *Coco perdu*, en tant que personnage-voix, semble échapper à l'écrivain qui s'efforce sans doute de pratiquer un effacement de tous les repères qui fondent l'illusion romanesque.

Le Fin Gourmet

La séquence du *Fin Gourmet* achève la série des restaurants et des cafés. Ce dernier restaurant, un des derniers lieux évoqués dans le récit, est placé d'emblée sous le signe de la mort et de l'enfermement.

« Tout était vide. A cette heure-là les gens sont à table, les jeunes comme les vieux [...]. Tout va rester vide comme ça jusque vers trois heures. On entend rien, mais rien. »

Il fait contraste avec *Le Parisien* car il est plus chic. Les oppositions entrent dans un système de contrastes qui est toujours orienté vers l'expression de la déception. D'ailleurs l'expression « C'est le coup de fusil », que l'on peut prendre au premier degré, ouvre pour le lecteur de manière ironique une perspective négative. Après tout ce repas familial s'achève sur l'évocation d'Hitler.

Dans un premier temps, comme au *Parisien*, au repas de midi, la salle fait bonne impression. Mais très vite la désillusion arrive.

« J'aime pas le bœuf mode. Fafa m'en faisait jamais. Elle savait bien. Je me suis mis à manger quand même. Autour de moi ça commençait à s'animer, non à bourdonner. J'aimais pas non plus l'espèce de pénombre dans laquelle la salle était plongée. » *Coco perdu. Essai de voix*, 104.

Le repas s'achève dans une scène surprenante : deux jeunes gens, remarqués par le narrateur au café, donnent spontanément un spectacle de musical hall et de sketch de satire politique où défilent Laurel et Hardy, Popov et finalement Hitler, interpellé par un paysan français. Le nom du restaurant et le plat proposé « bœuf mode » prennent dès lors une connotation : ce restaurant évoque de manière ironique la société française telle qu'elle est devenue après la seconde guerre mondiale. Elle se veut fine et cultivée mais elle n'est que commerce :

« Bon, comme tu voudras ! T'as fait Auschwitz, ça bien sûr ! Mais nous on t'a répondu, mon p'tit vieux, on a fait les drugstores, on a les multinationales, la société libérale avancée, quoi ! »

Ainsi le mode déceptif s'impose partout : d'une impression favorable initiale, on passe à un sentiment d'enfermement et de rejet. Ou bien encore d'une valeur négative

on passe à une autre valeur, d'apparence meilleure, mais qui va se révéler finalement tout aussi négative.

Les boîtes

Les lieux sont donc bien porteurs de négativité. Ces lieux, emplis de promesse de vie autrefois, se transforment peu à peu en coques vides. L'image cardinale de ce schème qui active si nettement l'écriture de l'imaginaire de l'auteur est celle de la boîte vide :

« En passant devant la poste je me suis encore demandé pourquoi Fafa avait pas voulu que je mette sa lettre à la boîte ? Oh, et puis qu'ça peut m'fout ! Elle est bien libre ! » (p.19) « Si j'ai rien au courrier de cinq heures faudra attendre demain matin. Y'a pas de courrier le samedi après-midi, et c'est demain dimanche. Faudra attendre lundi. » (36).

« [...] en attendant demain lundi le passage du facteur parce que je pensais quand même que j'aurais peut-être une lettre de Fafa au premier courrier... » (80).

« Demain matin lundi j'aurai ma lettre. Parce que, y a pas à tortiller, je suis bien sûr que cette sacrée lettre qu'elle voulait à tout prix aller porter elle même jusqu'à la boîte avant de partir est pour moi. Bien sûr qu'elle est pour moi. C'qu'elle a à me dire elle aura pas osé elle aura mieux voulu écrire. » (95).

« Demain, j'aurai ma lettre. Ca j'en sûr. Parce que voilà : la lettre qu'elle voulait pas que j'aïlle tout seul porter à la boîte, parce qu'il fallait pas que j'voie l'adresse, je la connais ma Fafa, c'est une farceuse ! [...] Mais la lettre, elle est pour moi. Y a rien de plus certain. [...] J'étais sûr que cette lettre était pour moi [...] » (113).

« Je lui répondrai que j'avais eu sa lettre, ça la fera rigoler, surtout en pensant que je voulais la lui prendre pour la mettre moi même à la boîte. » (p.114).

« ...Ca, quand même, j'aurais pas cru. J'étais tellement sûr d'avoir ma lettre ce matin ! C'est pas possible ! » (117).

L'esquisse d'intrigue générée par la lettre écrite par Fafa est l'unique tension temporelle romanesque qui oriente le récit. Elle manifeste bien une volonté de Fafa : le verbe « vouloir » apparaît quatre fois en dix lignes (9-10). Déposée dans la boîte le samedi matin, jour de son départ, cette lettre préoccupe Coco perdu. Elle crée donc une attente qui sera déçue : « [...] elle voulait passer à la poste ayant une lettre à y mettre qu'elle voulait jeter elle même à la boîte (10) ». De plus une autre boîte, va prendre le relais de cette première image : « Du coup, je suis pas allé voir la boîte, mais il m'est venu une

autre idée et je suis monté là-haut (36) » Le texte souligne l'analogie entre deux boîtes : de la boîte aux lettres aux boîtes où Coco perdu cache son magot :

« Mon petit magot personnel. [...] Le cœur me bat toujours un peu quand je sors la boîte de son trou et que je l'ouvre. » *Coco perdu. Essai de voix*, p.36.

L'image de la boîte s'impose partout dans le texte : Coco perdu passe à une autre boîte, l'horloge³⁵⁶: « Derrière la bergère, il y a une boîte d'horloge que j'ai transformée en bibliothèque » (37). Le texte semble indiquer une liaison métaphorique entre la boîte cachée et le livre (la bibliothèque). Les visiteurs de la maison de Louis Guilloux ont observé que, dans son bureau, sous les toits, il avait ménagé des sortes de caches où sans doute il rangeait « ses paperasses ». Le thème de la cachette est récurrent dans l'œuvre.

Fafa possède aussi une boîte dans laquelle elle cache elle aussi « son magot » : « son magot à elle est enfermé dans une boîte en fer – je sais où – le mien dans une boîte en bois. » (98). Cette boîte fait l'objet d'un curieux développement qui va l'associer à des petits bouts de papier « des confettis » qui porteront des marques de crayons. (98). Ainsi l'image de la boîte s'associe à celle des livres et de l'écriture, comme si le vide de l'une pouvait être remplacée par le plein d'une autre. Ce « magot » sera finalement associé à la lettre et au départ de Fafa :

« Tout en marchant pour me rendre au Fin gourmet, je me suis dit qu'en rentrant à la coquette, il faudrait que j'aie vu si le magot de Fafa est toujours là. Plus je me disais que c'était la seule chose à faire. Parce que – je me disais – si elle l'a emporté, alors là... » *Coco perdu. Essai de voix*, 99.

Coco perdu ainsi pressent et redoute un double vide : le départ définitif de Fafa confirmé par la lettre et la disparition du magot. Or il constate un vide supplémentaire : l'absence de lettre :

« [...] pour foncer direct jusqu'au trou où elle cache son magot. Y'avait plus rien dans le trou. C'était vide. [...] Et tout d'un coup, sur la table, qu'est-ce qu'il y avait ? La boîte, oui, la boîte où elle enfermait son magot. C'était bien

³⁵⁶ Cette image de l'horloge du grand-père qui occupe une place centrale dans la première partie du *Pain des rêves* et que nous avons longuement commentée. Dans cette horloge le grand-père cache son magot. Ici cette image est clairement associée aux livres. La vieille horloge va apparaître comme la seule présence qui reste à Coco Perdu dans la maison vide : « Quand je me suis réveillé, un peu après j'ai entendu la vieille horloge qui sonnait huit heures. Ça m'a fait drôle, je sais pas pourquoi. Il m'a semblé qu'elle sonnait encore plus fort qu'avant, parce que tout était vide dans la maison. Il y avait plus que la vieille horloge et moi. » (p.79).

la boîte. La petite boîte enfer où elle enfermait son magot. Bien en évidence.»
Coco perdu. Essai de voix, 118-119.

Le facteur a aussi une boîte :

« il s'arrête d'écrire et se met à fouiller dans sa boîte, mais c'est selon, il fait pas cela pour tout le monde. » (117).

Le thème de la boîte et le réseau de notations qu'il engendre découle de ce schème très actif de l'expansion du vide. En effet le texte multiplie les notations et analogies qui renvoient à cette notion. Non seulement le vide se répand, mais il se ramifie et donc s'amplifie. Les dernières lignes du roman se centrent sur cette boîte vide et légère. Elle constitue le point d'aboutissement du texte qui a construit peu à peu une attente de plénitude (magot, lettre) et qui, finalement, livre la surprise du vide total. On ne peut s'empêcher de voir dans ce dernier paragraphe le point final de l'œuvre, qui rappellent évidemment les dernières lignes du *Jeu de Patience*. La boîte de l'imaginaire ayant été enfin vidée, et rendue légère, elle peut être refermée définitivement. L'écriture est allée au bout de son exploration, il n'y a plus rien à écrire.

Une écriture saturée

En réalité, *Coco perdu. Essai de voix* est un récit constitué par le soliloque d'un personnage-narrateur qui déambule dans l'espace restreint de sa petite ville de province et le temps limité d'un week-end. Seule la nécessité d'attendre une lettre et de tuer le temps justifie ses actions. Ce soliloque de *Coco perdu*, guidé par des scènes vues ou vécues, tourne inlassablement autour de la hantise du vide, et d'une perception déceptive de tout ce qu'il perçoit et commente. Cette voix se fait jour à travers deux types d'écriture : l'évaluation critique et le retour sur soi. Le premier type prend le plus souvent la forme de l'ironie, en raison du désaccord de *Coco perdu* avec les paroles entendues. Il s'agit d'une écriture maîtrisée à forte valeur idéologique. C'est l'écriture privilégié des grands romans de Louis Guilloux : *Le Sang noir*, *Le Jeu de patience*, *Les Batailles perdues*.

Cette voix se trame de manière plus intérieure à partir de schèmes d'épuisement et de dégradation qui engendrent une écriture qui s'impose dans de nombreux passages. Ces passages succèdent le plus souvent à d'autres passages dominés par une écriture ironique qui caractérise, dans l'œuvre de Louis Guilloux le pôle de l'imaginaire orienté par la parole. Sa caractéristique est de ne découler que d'elle-même : non assujettie

directement à la description de scènes extérieures, consacrée à la captation d'une vie intérieure, elle semble s'auto-engendrer dans un mouvement de retour sur elle-même qui se fonde sur le ressassement, la boucle et la reprise de fragments narratifs ainsi que de structures syntaxiques, lexicales et phoniques. La voix de *Coco perdu* se dissout dans ce double jeu de l'écriture : jeu de la critique ironique et jeu réflexif du langage sur lui-même. Ces deux types d'écriture renvoient à l'obsession fondamentale qui irrigue le texte et qui en constitue la force créatrice : se jouer du vide en le disant pleinement.

Si certains passages semblent plutôt dominés par l'écriture d'une vision ironique, d'autres le sont par l'expression d'une vie intérieure, et nombreux sont ceux qui cumulent ces deux registres à tel point que le texte semble souvent saturé d'effets essentiellement fondés sur des jeux de reprises touchant à tous les aspects de l'écriture romanesque.

La reprise

Cette figure de construction domine le texte. D'un point de vue structurel, on peut dire que le texte piétine et s'enlise à force de réitération de scènes semblables : scènes de repas, de déambulation dans les rues vides, de passage à la gare, de sommeil et d'ennui à la ville. De plus, des scènes racontées une première fois sont ultérieurement rapprochées d'autres scènes. C'est le cas lorsque *Coco perdu*, revenu à la villa se remémore la scène du matin à la gare où il a vu le prisonnier, l'idiot et le commandant (45).

L'excès de répétition conduit le texte au ressassement obsessionnel. Au restaurant, le représentant de commerce est en face de *Coco perdu* : « Le type s'était fait apporter des huîtres, mais il buvait de l'eau (26) ». Quelques lignes plus loin le texte reprend : « Il continuait à gober ses huîtres. Mais il buvait de l'eau (26). » Un peu plus loin encore le texte reprend à l'envie le verbe « gober » : « je m'apprêtais à gober ma première huître » « gober sa dernière » (p.27), « gobant des huîtres » (p.28).

Cet effet est renforcé par la construction en boucle de nombreux passages : Le récit de la Roussette s'ouvre sur « moman que me dit ma petite fille, faut que j'm'en va à Paris » (p.22) et se clôt sur « elle ira pas à paris qu'elle dit » (p.25). Autre exemple, toujours autour de la dégustation d'huîtres : « une petite goutte de vin ? » et quelques lignes plus bas, en conclusion de cette petite scène : « une petite goutte de vin ne pouvait pas lui faire de mal » (p.28), « enlever mon pardingue » revient trois fois en

deux pages (p.54-55). En se clôturant comme ils ont commencé, ces passages donnent une impression de piétinement. De plus ils forment ainsi des entités textuelles nettement repérables, justement parce qu'ils se referment sur eux-mêmes, ils apparaissent comme des fragments obsessionnels.

La figure de la boucle est thématifiée par l'intermédiaire d'un personnage dont le nom est à lui seul une indication sur l'effet de boucle. M. Moulin en effet développe sa conception de la vie (et de la mort) à travers la métaphore d'un trottoir roulant. C'est l'occasion de faire affleurer dans le texte un de ses propres procédés :

« On n'entendait même pas le ronron du moteur qui entraînait le trottoir. Tous muets. Sur la bande lumineuse, comme les bandes publicitaires en haut de certains immeubles annoncent les dernières nouvelles. Un défilé sans fin. Ils n'avaient plus rien à dire ayant vidé leur sac »
Coco perdu. Essai de voix, 111.

Cette expression « vider le fond de leur sac » est une métaphore cardinale du texte : elle est nourrie par le dynamisme du schème de l'épuisement. (53 et 111). A quelques pages de la fin du roman, cette mise en abyme d'un procédé d'écriture est saisissante : la maîtrise de l'écriture par l'auteur qui dans ce passage à propos des « sénateurs », c'est à dire des vieux, laisse libre cours à son ironie, s'associe à ce mouvement d'auto-engendrement de l'écriture appuyé sur une analogie généralisée des structures linguistiques.

Les premières lignes du texte concentrent de nombreux procédés qui contribuent à créer cet effet de saturation de l'écriture. Reprise lexicale tout d'abord : le mot « gare » est repris sans cesse, ce que la narration s'empresse de justifier par cette réflexion de *Coco perdu* : « j'aime pas les gares et j'y reviens tout le temps ». Cette répétition s'enrichit d'une variation sur la famille de mot : gare centrale, gare routière, gare des grandes lignes, hall de la gare, petits chemins de fer départementaux, tortillard. Une structure grammaticale et lexicale s'impose dans les premières phrases qui se construisent sur des segments symétriques « je veux pas dire », « je vous parle pas » « que je veux dire » « il disait » « vous voyez ce que je veux dire ? ». Ce ressassement verbal, dû essentiellement à des reprises lexicales, est aussi amplifié par un ressassement phonétique. En effet la voyelle /a/ revient presque toutes les trois syllabes. Les deux premières lignes donnent le ton : « Dans la salle d'attente, je veux pas dire dans la hall de la gare centrale je vous parle pas du hall de la gare routière, [...] (7) » Un système d'oppositions sonores se met en place : les voyelles fermées /é/ et /i/ vont

apparaître : « un arabe est entré bourré » qui sera repris un peu plus bas, en effet de boucle par « les Sidi ça joue facilement du couteau, surtout une fois bourrés ». Les jeux de mots affleurent : l'arabe qui « gueule » est désigné par Sidi qui sonne comme « s'il dit »...

La fin du paragraphe reprend cette opposition entre voyelle ouverte et voyelle fermée : « [...] question politique c'est fini fini depuis longtemps, oh, là là ! » (8)

Un rythme segmenté se met en place appuyé sur les assonances et la syntaxe :

« Les rares bonnes gens
qui se trouvaient là /
s'en foutaient
on pense bien, /
ils y pouvaient rien, /
y'avait qu'à le laisser gueuler, /
mais comme il était bourré /
et qu'il gueulait
de plus en plus fort /
et qu'il gesticulait, /
vous voyez ce que je veux dire ? /
les gens s'écartaient » *Coco perdu. Essai de voix, 7.*

Les moyens de cette écriture sont variés et peuvent difficilement être isolés les uns des autres tant ils sont enchevêtrés. Elle devient un véritable pêle-mêle de figures de rhétoriques touchant à la chaîne syntaxique (parataxes, hypotaxes, reprise parallèles, juxtapositions, effets de liste) à l'organisation du texte (clôture, effets de tresse, effet de trame, effet de boucle) et à la chaîne sémantique (paronyme, développement en réseaux de familles de mot et de champs lexicaux). L'intensité de certaines chaînes sémantiques ne peut s'expliquer que par la force dynamique d'un schème profond qui dynamise l'imaginaire de l'auteur.

La prolifération devient la règle : une expression en génère une autre, un mot déclenche une chaîne sémantique. La chaîne phonique semble par moments prendre le pas sur la narration elle-même : reprise du même mot, reprise du même son, reprise d'une combinaison de sons, de syllabes, d'allitérations, d'assonances, variation sur une combinaison de sons. Ainsi, cette écriture saturée d'analogies fondées sur le signifiant des signes semble se développer à partir de son propre mouvement comme si le signifié découlait de la dynamique de la forme signifiante. Placé dans une situation narrative, fondée sur l'attente et la perception obsessionnelle du vide, le personnage de *Coco perdu*, narrateur réduit à une voix, n'est plus que le support d'une écriture saturée de

redondances du signifiant. Paradoxalement, cette écriture saturée, véritable « écriture pleine », est activée par des schèmes du renoncement.

Prémices de la voix

Le premier chapitre met en place cette écriture de la voix, écriture pleine, dont le second chapitre constitue une manifestation exemplaire. Le narrateur revient intérieurement sur l'événement récent qu'il vient de vivre, le départ de Fafa. Il installe la situation énonciative particulière qui caractérise le texte qui réside en un vaste soliloque adressé : « Qu'est ce que je veux, moi, hein ? Voulez-vous me le dire ? (p.41) » Il s'agit donc bien d'une voix qui tente de communiquer : interlocuteur supposé, insistance sur le caractère oral du texte, structures syntaxiques propres à la communication orale, intonation traduite par les signes de ponctuation. L'enchaînement des propos se fait par appui sur des structures, ou des mots, en un jeu permanent de reprises. Ici le deuxième paragraphe se lie au premier par la reprise d'un mot : « Oh, merde ! / Oui, merde. » (41). C'est un procédé auquel le texte a recours de nombreuses fois dans le roman : « question patriotismes » (16), « bon » (20), « dise » / « dire » (37), « Paris » / « le Parisien » (25), etc.

La thématique fondamentale du passage est celle du temps marquée par des marques incessantes : « Voilà des années... », « Qu'est ce que j'attends » :

« ça n'avance pas » « j'oublierai tout » « encore une semaine ou deux et ça va être le printemps » « Oui, il se passe bien des choses, je me dis, mais au fond il ne se passe rien. Et s'il ne s'était jamais rien passé ? Et s'il ne devait jamais rien se passer ? On n'arrive jamais nulle part. Il s'agit de rien, ou bien tout se passe, ou plutôt se déplace au fur et à mesure que le temps s'en va, et, en même temps rien ne bouge. » (p.42). Le temps n'est plus porteur de sens, car l'illusion s'en va qui fait croire que la vie donne du sens au temps. Dès lors, il ne reste que la perception du temps comme une durée qu'il faut occuper, qu'il faut tromper, sans se tromper soi-même. C'est le sens de l'enthousiasme de Coco perdu pour le printemps :

« Là mes enfants on va pouvoir s'en payer une tranche ! On va pouvoir s'balader à la campagne. Heureusement que j'ai encore mes jambes ! Y'aura des primevères partout, des violettes, les premières feuilles vertes dans les arbres. Et les jours vont allonger comme ça jusqu'au mois de septembre. Qu'est ce qu'il me faut de plus ? Faut pas se désoler. Faut pas faire exprès. Faut pas trop savoir. Je sais pas bien où j'en suis. »
Coco perdu. Essai de voix, 42.

Ces expressions renvoient au « faut pas y penser » (34). L'écriture se boucle sur elle-même : elle revient à son point de départ, comme si elle appliquait dans son

développement le principe qu'elle décrit au sujet du temps : rien ne passe, même si tout se déplace. Ainsi dans ce chapitre, l'expression « j'irai me fourrer dans les étoiles(41) » c'est à dire littéralement me coucher, est-elle reprise à la fin de ce court chapitre « me fourrer dans les étoiles (43) » puis légèrement déplacée « mais aussitôt allongé dans mes toiles ».

Des mots et des sons s'imposent et s'infiltrèrent partout où ils peuvent, en l'espace de quelques lignes : « j'oublierai tout », « toute ma nuit. » (41/42) Il en est de même des structures syntaxiques : « au fond, je me suis dit que si c'était comme ça, ça nous regardait pas. Oui, si c'était comme ça. Oui, mais alors, je me suis dit, [...] (42) » L'écriture semble s'enliser, condamnée à se répéter, apportant seulement quelques variations syntaxiques ou sémantiques. Des démonstratifs, caractéristiques de l'oralité apparaissent sans cesse « cà », « c'est ».

Paradoxalement, cette écriture nécessite de se relancer en permanence, car elle s'enlise aussi sans cesse. C'est pourquoi, un rythme syntaxique croissant est nettement repérable en ouverture d'une courte séquence d'écriture pleine, d'environ une dizaine de lignes : « Oui, merde. Une bonne fois pour toutes ». Le rythme prend appui sur un monosyllabe fort, se développe sur un autre mot ou une expression de deux ou trois syllabes, puis vient régulièrement un segment un peu plus long de cinq à huit syllabes. Certes, le compte des syllabes n'est ni exact ni rigoureux, mais il s'agit néanmoins d'un effet de cadence proressive nettement identifiable : cette écriture s'est écrite par une perception orale de son mouvement, en liaison directe avec la vie intérieure de l'auteur, sans que celui-ci ne la freine ni ne l'oriente à travers une construction narrative présumée. La mise en place d'une « voix » permet l'effacement des relais entre l'auteur et le texte et l'abaissement du moi conscient dans l'abandon partiel aux jeux de l'auto-engendrement de l'écriture. « Quoi ? Mais alors, je me suis dit [...] » (43) Le chapitre s'achève sur cette phrase, apparemment inattendue d'un point de vue thématique, mais préparée par l'ensemble de l'écriture du chapitre : « C'est vrai, faut que j'l'avoue, j'ai pas beaucoup d'instruction (43) ». Rythme, signes d'oralité, thème de la parole et de l'aveu, sons dominant du texte /ou/, perception négative : cette phrase ne surprend pas et apporte la clé du passage et peut-être de cette écriture : l'aveu d'un vide intérieur.

Conclusion sur le pôle « écriture »

Dans l'œuvre de Louis Guilloux, après *Le Sang Noir*, *Le Pain des rêves* a amorcé une recherche de dépassement d'un imaginaire marqué par l'exacerbation de la parole et du silence dans un temps perçu comme tyrannique : temps du refuge, temps de la conquête. *Le Jeu de patience* tente par sa construction kaléidoscopique, liée à la présence d'un narrateur-écrivain et régisseur de récits, de surmonter la fragmentation temporelle et narrative. Ce travail d'agencement semble avoir ouvert deux voies possibles dans le travail de création de Louis Guilloux, orienté vers l'expression d'une nouvelle perception du temps : construire un roman en s'appuyant toujours davantage sur la fragmentation, mais en resserrant la temporalité, les espaces et les personnages. Ce projet a conduit aux *Batailles perdues* qui, selon nous, a ramené l'écriture vers les pôles antérieurs. Si ce roman apparaît ainsi comme une régression par rapport à l'avancée de l'œuvre qui cherche à exprimer une nouvelle conception du temps, c'est que les structures narratives, reprenant essentiellement celles du *Sang Noir*, n'ont pas permis le déploiement d'une écriture nouvelle.

Passé un peu inaperçu en raison de sa publication en revues, considéré comme un projet de roman avorté, ce que nous lisons désormais sous le titre de *Labyrinthe* a ouvert la voie à cette nouvelle écriture. En effet, ce roman au titre si significatif peut être considéré comme le prototype des futurs romans : présence d'un narrateur doté d'une forte vie intérieure, structure textuelle dont nous avons montré qu'elle pouvait, à juste titre, être qualifiée de « labyrinthique ». Le corollaire de ces modalités narratives est la possibilité pour l'écriture de guider toujours davantage la création littéraire, au point que l'on a parfois l'impression que le texte s'engendre de son propre mouvement. L'écriture, entre maîtrise de l'auteur et spontanéité de son imaginaire, semble désormais se jouer des obsessions qui l'orientaient autrefois : elle sait désormais se déployer à partir de sa matière même : sons, mots, segments syntaxiques, tous les éléments contribuent à une « écriture pleine », dont le jeu avec sa propre création tente de nier la fuite du temps.

En effet, cette « écriture saturée » ne se manifeste pleinement que lorsque la thématique du temps ressurgit. Elle se développe par la redondance et l'analogie qui se traduisent par des reprises syntaxiques, des parallélismes rythmiques, des allitérations. Les romans *Labyrinthe*, *Parpagnacco ou la conjuration*, *La Confrontation*, proposent

des structures narratives labyrinthiques où règne cette écriture pleine. De plus en plus, s'affirme la présence de la subjectivité d'un narrateur au point que le roman se fait interrogation sur la possibilité de créer à partir d'un personnage, fût-il un narrateur. Cette instance, Louis Guilloux a tenté de la dépasser, en lançant son écriture vers la captation d'une voix.

En subordonnant l'écriture à la fiction d'une subjectivité orale, le dernier texte fondé sur un « effet de voix » implique l'effacement de toute forme de personnage, y compris celui, pourtant essentiel, du narrateur. Dès lors, l'écriture se déroule, non sans spirales et volutes, et semble jouer avec les rythmes, les sons et les mots. Mais ce jeu d'analogies généralisées ne se fait qu'à partir d'une force profonde qui la dynamise et l'oriente, qui est cette perception du temps, vécu comme un cycle inéluctable avec lequel il faut ruser. Ainsi cette écriture est le point d'aboutissement du troisième pôle de l'imaginaire de Louis Guilloux qui tente de nier le mouvement du temps et dont la perception engendre le vide intérieur par la ruse suprême de l'écrivain, celle de l'écriture pleine.

En de nombreux passages, *Coco perdu. Essai de voix* apparaît comme le testament littéraire et humain de l'auteur. En ce texte se sont rejoints deux lignes de force : celle de l'expression profonde de l'imaginaire de l'auteur et celle du travail d'écriture. Véritable confession, à peine voilée par la fiction de la « voix », *Coco perdu* semble bien faire entendre la voix de l'auteur, à condition d'admettre que ce personnage incarne l'auteur en tant que créateur de fiction, et Fafa, le personnage de sa femme, sa capacité à créer des fictions. :

« Voilà des années que je vais, que je viens, qu'est ce que je cherche, qu'est ce que j'attends ? Mais faire ci ou ça, c'est toujours du pareil au même et ça compte pas, ça n'avance pas » *Coco perdu. Essai de voix*, 41.

On entend ici la voix d'un auteur fictif, au bout de son parcours d'écrivain qui constate l'épuisement de son effort créatif. Et ce constat est le moyen même de dépasser l'impasse créatrice dans laquelle il se trouve en acceptant de renoncer à la maîtrise fictionnelle. Faire l'aveu, à travers la fiction d'une parole, du vide intérieur face à la roue du temps : telle est l'ultime dynamique de l'œuvre.

Gardons nous de voir dans *Coco perdu* un personnage autobiographique : il s'agit plutôt dans ce roman de l'autobiographie de l'écrivain Louis Guilloux, et non de Louis Guilloux lui-même. Fafa ne renvoie pas davantage à la vie personnelle de

l'auteur, mais à sa compagne d'écriture, la fiction. La dernière lettre de Fafa ne parvient pas à Coco perdu, elle ne lui est pas adressée : la possibilité de fiction a déserté l'écriture de Louis Guilloux, il ne lui reste plus qu'à refermer la boîte vide :

« Vide, parbleu, la boîte... Vide ! Légère ! J'ai quand même rabattu le couvercle avant de la reposer sur la table, et j'ai tourné la clé. »
Coco perdu. Essai de voix, 119 .

CONCLUSION

La littérature ne peut être pour Louis Guilloux qu'expérimentale, au sens où chaque roman s'est fait exploratoire de nouvelles modalités d'écriture. Son écriture a su manifester les lignes de force de son imaginaire, qui tente de s'accommoder de la fuite du temps par l'obsession du repli dans le silence, par le défi de la parole conquérante et par l'effroi qu'elle suscite, et enfin par la quête de cette fraternité fondée sur le rapport de complicité et même d'intimité entre les hommes. Louis Guilloux s'est lancé à corps perdu dans l'écriture : ou plutôt l'écriture s'est imposée à lui.

Le silence est à l'origine de la création romanesque de l'ensemble de l'œuvre et caractérise le premier cycle de romans, de *La Maison du Peuple* au *Sang noir*. Rien ne semble pouvoir être écrit dans cette œuvre sans une amorce par une notation de contrastes entre silence et un bruit, ou bien encore entre silence et paroles. Cette amorce de l'écriture constitue dans cette œuvre un passage obligé pour initier la tension nécessaire : elle est le ferment de tout texte, même lorsqu'il est davantage orienté par la parole ou par les possibilités de jeu avec l'écriture. Cette tension est donc fondamentale en ce qu'elle a permis à l'écriture de se découvrir, et pour ainsi dire de se lancer d'elle-même.

Dans l'œuvre de Louis Guilloux, un contraste est toujours à la source d'un texte : entre un malheur d'avant et un bonheur de maintenant, entre des lumières au loin et la nuit d'ici, entre un silence et un bruit soudain, entre un être seul et des successions de visite, etc. Toujours une irruption déchire une durée, un espace, une perception. Dans *Le Pain des rêves*, le refuge de l'écurie de la rue du Tonneau ne serait rien sans la menace des beaux quartiers, la misère affective ne serait rien non plus sans la vitrine éclairée du magasin de la mère de Gisèle. De ces contrastes naissent des courts-circuits,

des débats, des dialogues, des attaques et des replis, des silences subis et des paroles oppressantes. Du silence corrompu par le bruit au silence interrompu par la parole, la frontière est ténue. Le bruit, en s'opposant au silence, ouvre le texte à l'apparition de la parole. Silence et bruits, bruits et paroles : un jeu d'amorce de l'écriture se met en place dans tout début de roman ainsi que dans tout fragment narratif. Le contraste sonore, ce sésame de l'écriture de Louis Guilloux, est ainsi à la source de l'interaction entre le silence et la parole qui constituent les deux pôles principaux de son imaginaire. Leurs lignes de force respectives, et donc leurs modes d'expression, sont sous-tendus par deux conceptions opposées du temps : l'une qui voit en lui une finitude angoissante, et l'autre qui, en le défiant, le combat et tente de le nier.

Loin d'être un supplétif de la parole, le silence est le premier pôle de l'imaginaire de l'auteur qu'il a exploré et exprimé. Il nourrit un grand nombre de schèmes fondés sur le retrait et le refus et constitue donc la première force capable d'attirer l'écriture dans ses propres modalités. Il s'impose dans tous les romans jusqu'au *Sang noir*.

Mais parce qu'il implique le bruit et la parole pour exister, le pôle du silence a laissé s'organiser un deuxième pôle de l'imaginaire de l'auteur, pôle négatif, mais tout aussi porteur d'écriture. La parole conquérante, mise à distance par la narration, s'impose peu à peu comme le revers de ce silence subi. Elle le défie, le menace et le harcèle jusqu'au point où les tensions deviennent extrêmes : c'est le sang noir de l'œuvre qui engendre des textes faits de vie et de mort, de silence et de parole.

Le Sang noir constitue le paroxysme de ce combat entre des forces antagonistes d'un silence contraint et d'une parole imposée. Cependant, l'écriture, au fil des années de pratique, se transforme et s'enrichit de ses conquêtes. Un troisième pôle de l'imaginaire de l'auteur va se développer. Grâce à l'apparition d'un personnage de narrateur expérimenté, lucide et écrivain, *Le Jeu de patience*, enclenche, quasi à volonté, selon les mystères de la mémoire ou des liasses retrouvées, le récit des affrontements entre des silences subis et des paroles contraignantes, affrontements parfois subsumés par la description de rares moments de bonheur et de plénitude. En effet, à partir du *Jeu de patience*, l'auteur a pris conscience de la capacité de son écriture à créer ces moments d'accord, ces moments d'épiphanies nés de brèves suspensions du combat entre le silence et l'oppression de la parole, moments où un personnage entre en fusion avec une nature aérienne et aquatique, avec lui-même, ou avec d'autres

personnages devenus des frères. Ainsi le contraste, véritable déclencheur de l'écriture de Louis Guilloux, devenu outil de création à part entière, c'est à dire quasi conscient et maîtrisé, s'exerce désormais à créer à partir de rien, sans être prisonnier de témoignages extérieurs, qu'ils soient réels, personnels, collectifs ou historiques. L'écriture a conquis sa liberté par rapport à la nécessité de raconter, mais aussi en particulier par rapport à la mémoire et au temps.

Ce temps, dont *Le Jeu de patience* a tenté de dépasser l'angoisse fondamentale, se trouve donc bien au centre de la poétique de cette œuvre. L'enjeu de la création romanesque pour Louis Guilloux n'est certainement pas de raconter telle ou telle histoire, de créer tel ou tel personnage, de témoigner en faveur d'une classe populaire tout à la fois opprimée et idéalisée. La poussée de l'écriture l'emporte sur le récit d'événements ou l'apport de témoignage. La véritable quête de cette œuvre est de faire jaillir cette écriture libre à partir de l'affrontement entre les paroles et le silence. De cette confrontation incessante naît la possibilité d'un épuisement de la parole oppressive ainsi que du silence subi. Le vrai silence est à ce prix : seule la rupture avec les paroles prévisibles, éculées, idéologiques lui permettra de s'écrire. Pour Louis Guilloux, briser les discours, rompre les tirades, déchirer le tissu des paroles sont les impulsions qui donnent l'élan à ses romans. La narration va là où des personnages peuvent se déchirer, entre eux, ou en eux-mêmes. Il n'est pas seulement un romancier de « la condition humaine » ou de la douleur, il est aussi un romancier pour qui importe, avant tout, le conflit de la parole et du silence, car toute forme de culpabilité et d'angoisse s'épuise à son expression. Il est celui qui a trouvé dans la thématique de la rencontre de l'homme avec son destin et avec l'Histoire, qu'elle soit grande ou quotidienne, le meilleur point d'observation de ce combat incessant entre le vacarme des paroles, accompagné de son flot d'images, de rythmes, de sons, et le repli dans le silence, véritable retraite subie ou désirée.

Si *Le Sang noir* est le point d'aboutissement de cette confrontation du silence et de la parole, il contient aussi en lui les prémices de cette nouvelle écriture orientée vers l'apaisement du rapport au temps, qui se fonde sur les connections entre toutes choses et l'analogie généralisée. En 1942, *Le Pain des rêves* tente une dernière fois de faire cohabiter les deux premiers pôles de l'imaginaire de l'auteur en juxtaposant les personnages du Grand-père, personnage du silence, et celui si volubile de Zabelle. Mais *Le Jeu de patience*, quelques années plus tard, réintroduit dans son récit des éléments du

Pain des rêves et son auteur fictif, et l'éclaire d'une toute autre perspective, ce qui fait qu'au bout du compte, la représentation que se faisait le lecteur du roman de l'enfance est complètement brouillée : à un roman « autobiographique nostalgique » il est obligé de substituer désormais une vaine fiction qui a conduit à la perte de son personnage. Il apparaît donc symboliquement qu'il était nécessaire de détruire la fascination mythique que représente ce récit d'une enfance pauvre, pour la remplacer par une vision plus réaliste, voire sordide. Ainsi se trouve manifesté que l'idéalisation de l'enfance pauvre et le refuge dans un temps révolu constituent des impasses à la création romanesque.

Le Jeu de patience opère la mise en place d'un jeu de l'écriture fondé sur un système de collage de courts récits situés dans des espaces et des temporalités différentes. En inscrivant fortement dans le texte un personnage de narrateur-écrivain qui est aussi un narrateur-conteur, apparaît en parallèle la figure d'un personnage-auditeur, qui reçoit la parole du narrateur. En effet nous pensons que l'obsession de l'auteur, que son œuvre éclaire pleinement, semble trouver avec *Le Jeu de patience* un début de réponse, qui est de créer un lien de complicité, voire d'intimité entre narrateur et lecteur, de rapprocher toujours davantage la voix du texte de celle de ce lecteur-narrataire, de les mêler dans une complicité fondée sur le partage du même imaginaire.

Pour le lecteur qui observe l'ensemble de l'œuvre, surtout dans la continuité de ses quelques quinze romans, *Le Jeu de patience* marque nettement une nouvelle étape : il est le fruit d'une avancée constante de l'œuvre vers une assimilation de la voix narrative au moi profond de l'auteur. Que ce soit dans des récits brefs et distanciés de la première partie de l'œuvre, à la première personne qui constituent (*La Maison du Peuple*, *Dossier confidentiel*, *Le Pain des rêves*) ou à la troisième personne dans lesquels se fait sentir une subjectivité de la voix narrative (*Compagnons*, *Hyménée*, *Angéline*), ou bien encore dans les sommes romanesques du milieu de l'œuvre, (*Le Sang noir*, *Le Jeu de patience*, *Les Batailles perdues*) toujours la pulsion créatrice est orientée par la nécessité de faire émerger une subjectivité. Cette quête de soi, fondée sur les tendances profondes de l'auteur s'articule toujours autour du conflit entre la parole et le silence.

Le Jeu de patience a permis d'aller au bout du temps des horloges, de la chronologie, de l'histoire, du temps dans lequel les hommes sont persécutés, broyés et inversement au bout du temps des exécuteurs et envahisseurs. Avec cette somme romanesque, l'écriture de Louis Guilloux a franchi un pas décisif : elle s'est inventé un personnage de narrateur, doté d'une vie intérieure fictive et de la capacité à écrire au

moyen de collage de séquences temporelles. Ce narrateur est un navigateur du temps : temps lointain et devenu mythique, passé récent et tragique, présent de l'écriture. L'écriture sait désormais jouer avec la dynamique du temps en modelant la narration afin qu'elle l'exprime sans cesse. Dans la suite de l'œuvre, la complexité croissante des compositions narratives s'impose en dehors même de l'ampleur des volumes. Il s'agit peu à peu de mêler plusieurs modalités de l'écriture, puis de les réconcilier, et en quelque sorte de les fusionner. (*Labyrinthe, La Confrontation, Parpagnacco ou La Conjuración, Coco perdu. Essai de voix*). Le temps n'est plus subi, il est soumis à l'écriture.

Ainsi la courbe générale de l'œuvre passe de la juxtaposition, qui implique une esthétique de la coupure et du fragment que l'on trouve comme modèle archétypal dans *La Maison du Peuple* à la synthèse qui nécessite la liaison et donc la fusion de toute instance narrative dans *Coco perdu. Essai de voix*. Ce mouvement, véritable vecteur de l'œuvre, correspond en profondeur à la réconciliation des forces contradictoires de l'imaginaire qui obsèdent l'auteur. En pratiquant une écriture qui se joue du silence et de la parole, cet imaginaire se lance vers son idéal qui est de pratiquer à volonté une parole silencieuse ou un silence murmuré : l'abandon de tout discours social et familial au profit d'un discours de l'intimité dans lequel l'auteur et le lecteur pourraient se rejoindre par-dessus l'épaule du narrateur et celle du narrataire.

La création romanesque mise en œuvre cherche en effet à créer toujours davantage de proximité entre le narrateur et le lecteur devenu acteur à part entière de l'œuvre. Les romans vont donc à la fois « subjectiviser » la voix du narrateur et inclure des figures du lecteur qui sont autant de places réservées afin que ce dernier, en s'inscrivant dans le roman, devienne un interlocuteur favori du narrateur. Cette recherche de l'intimité s'est poursuivie jusqu'au point où narrateur et narrataire ne feront plus qu'un dans le dernier roman *Coco perdu. Essai de voix*, authentique invention de ce que l'on pourrait qualifier de « littérature du murmure ».

Ainsi, après *Le Sang noir*, par la création littéraire, l'auteur a exprimé, de manière progressivement plus consciente, les forces profondes qui le hantaient. Cette quête d'une expression intime a trouvé peu à peu les moyens de son existence : apparition et effacement progressif d'un personnage de narrateur, recherche de complicité avec un lecteur potentiel, devenant successivement de roman en roman, confident, témoin, double, ou autre soi-même, comme dans *Coco perdu. Essai de voix*.

En voulant partager avec l'autre, l'auteur semble s'être approché du cœur de ce qui le hantait : un sentiment d'échec et de vide, que seule la posture de l'écrivain et l'effort d'écriture ont pu masquer.

ANNEXES

ANNEXE A : Structure narrative du *Sang noir*

Dominique Rabaté a magnifiquement analysé la construction narrative dans *Le Sang noir*³⁵⁷. Il souligne notamment le jeu de tensions mais aussi de dilatations qui structure en profondeur ce roman. Il repère aussi des « effets de parallélismes qui donnent une réelle profondeur au récit, qui amènent le lecteur à relier entre eux des chapitres proches et distants. » Nous voudrions simplement ici montrer à quel point ces parallélismes, ces analogies, ces oppositions sont générés fondamentalement par une structure narrative complexe, qui ne peut être perçue à la première lecture. Le lecteur ressent simplement la densité et la profondeur de chaque scène.

Cripure est sans conteste le centre de la narration ainsi que du système narratif de ce roman aux dimensions importantes. Si la durée est ramassée, puisque l'action proprement dite se déroule en vingt-quatre heures, l'œuvre donne une impression de profusion d'éléments. Cependant, la progression chronologique est respectée, l'enchaînement des actions suit le déroulement du temps, sans que le lecteur ne ressente d'apparentes distorsions dans son traitement. L'impression de richesse provient surtout de l'insertion dans ce récit somme toute linéaire de petits récits adjacents, (la vie de Turnier ou celui la vie de Louise), qui s'insèrent naturellement dans la narration, ainsi que de l'omniprésence de la vie intérieure du personnage qui apporte son lot de souvenirs et de rêveries.

Mais pour être linéaire, ce récit n'en est pas pour autant continu. La présence réelle de Cripure dans la trame narrative organise six séquences, qui se regroupent en trois parties. Elles sont nettement délimitées par le moment de la journée et par les retours à la maison de ce personnage errant.

Séquence 1 : le matin	chapitres 1, 2, 3 et chapitres 9, 10
Séquence 2 : l'après-midi	chapitres 15, 16, 17 et chapitres 19 à 25
Séquence 3 : le soir et la nuit	chapitres 29 à 34 et chapitres 40 à 44

³⁵⁷ Dominique Rabaté, *La construction narrative et dramatique dans Le Sang Noir*, dans *Louis Guilloux écrivain*.

Nous distinguons donc six séquences. En outre, chacune d'entre elles est organisée en deux parties, ce qui fait donc trois séries qui correspondent à trois déambulations du personnage, séparées par un retour à la maison et un repas, toutes trois s'achèvent par un voyage en troïka : (les numéros indiquent les numéros des chapitres)

Série 1 : Maison (1, 2, 3), la banque (9), la cour du lycée (10), en cours puis dans la voiture de Faurel (13).

Série 2 : Le café Machin (15), retour en troïka (16). Maison (17), accompagnement d'Amédée, rencontre avec Babinot (19), la cérémonie au lycée (20,21), la voiture du chauffeur de Kaminsky (23), dans le bureau du proviseur (24), à la gare, à travers la ville et chez Moka, chez Kaminsky (25), retour en troïka (29).

Série 3 : Chez lui, va-et-vient entre bureau et cuisine (30 à 34), visite de Moka promenade à l'aube, suicide, transport en troïka (40 à 44).

Toutefois nous devons déplacer le début de la séquence deux [Le café Machin (15), retour en troïka (16)] de la première partie vers la seconde, car, en profondeur, ces parties sont composées d'une dualité : vie personnelle/vie sociale. Or le café Machin relève de la parole intérieure et ouvre la deuxième partie.

On peut en effet observer que chaque partie est composée de deux séquences. La première propose des scènes où Cripure est en proie à sa vie intérieure ou strictement personnelle, comme par exemple sa liaison avec Maïa, alors que la seconde montre sa confrontation à la vie sociale (le lycée, la banque, les rues, le duel, etc.).

Tableau d'organisation des séquences narratives

Série 1		Série 2		Série 3	
parole privée	parole publique	parole privée	parole publique	parole privée	parole publique
1	9	15	20,21	29	40
2	10	16	22	30	41
3		17	23	31	42
			24	32	43
			25	33	44
				34	

La mise en évidence de cette structure présente plusieurs intérêts :

- Elle montre la structure tripartite du roman. Chaque partie correspond à un des trois temps du schème qui préside au fonctionnement de l'écriture de Cripure : porosité au réel, rupture avec ce réel, recherche de fusion par une vie intérieure.
- Elle met en évidence un jeu d'échos et de reprises de scènes. Les séries de séquences de paroles privées et publiques se complètent. Ainsi le chapitre 1 prépare le chapitre 17 et le chapitre 29. En principe, la première scène d'une série annonce la première de la série correspondante suivante ; cependant, la série 15, 16, 17 pour établir des correspondances avec la série 1,2,3 doit être inversée. En effet, notre découpage ne respecte pas ici le retour à la maison. De même, le chapitre 13 annonce le chapitre 25 qui débouche à son tour sur le chapitre 40.
- Elle souligne, à chaque étape, l'évolution de Cripure par rapport à la parole et son impossibilité croissante à communiquer avec les autres : soit les deux versants de son échec.

- Elle manifeste clairement le goût de Louis Guilloux pour une composition reposant fortement sur les contrastes et les oppositions de scène, qu'il double parallèlement d'enchaînements et d'analogie.

Ainsi, par cette structure complexe, chaque chapitre se trouve pris dans un faisceau de correspondances reposant sur des analogies et des oppositions. Cette situation a pour effet de donner à chaque passage, outre la puissance narrative qui lui est propre, une profondeur liée au jeu d'échos entre les différents chapitres. Chaque passage acquiert ainsi une signification particulièrement dense parce qu'il est inscrit dans une progression narrative et une régression du personnage principal. C'est en fait à juste titre que l'on a qualifié ce roman de tragédie car, outre la référence permanente à la mort et l'unité de temps, il en possède la structure serrée où chaque acte, chaque parole, s'inscrit dans un mécanisme dramatique qui s'achemine inéluctablement vers la mort.

Nous voudrions simplement souligner ici que ce que Dominique Rabaté nomme la « dynamique des revirement » est aussi une manière de faire se relier des épisodes, soit par effet de contraste, soit par effet d'analogie.

Deux exemples de rapprochements par contrastes et par analogies :

Cripure se contredit (analogie par effet de contraste) :

- Au chapitre 3 : il refuse de recevoir Etienne Couturier puis il opère un revirement qui surprend Maïa.
- Au chapitre 13 : Cripure s'emporte contre les élèves qu'il traite de bourgeois. Quelques pages plus loin il converse sur un ton relativement mondain avec Faurel, un des bourgeois de la ville.

Cripure entre en connivence avec son entourage (analogie par effet d'analogie) :

- Au chapitre 17 : Cripure découvre la mort de Toinette, il pleure. Retournant dans la cuisine, il devine qu'Amédée peine à cacher ses larmes d'angoisse face à son départ vers la guerre.
- On pourrait mettre en évidence de très nombreuses contradictions ou complémentarités dans l'enchaînement des scènes, tant le schème qui habite

cette écriture repose sur ces rapprochements et ces oppositions. Mais le fait que la structure tripartite soit aussi binaire à l'intérieur de chaque partie favorise les échos entre parole privée et parole publique.

En voici quelques exemples :

- Chapitres 1 et 17 : ces deux scènes se passent dans le bureau. Cripure est plongé dans un demi-sommeil (le réveil et la sieste). Il pense à Toinette.

« Le sourire de Toinette semblait ignorer la présence de cette montre, mais comme on ignore la présence de la mort en train de fondre sur vous, sur vous seul qui ne savez pas, devant tous les autres qui assistent, qui voient et ne peuvent rien. Tout était joué. Et quel nom donnerait-on au Hasard après le Hasard ? » *Le Sang noir* 22

« Sur son divan, il était muet, lourd comme une pierre et, lentement, il enfonçait ses ongles dans la peau de bique. Toute pensée en lui s'était fondue en un noyau de lumière éblouissante, étouffante, sans compensation. Peu importait maintenant le pourquoi. Et même pouvait-on comprendre d'où un pareil moment était né? Qu'il eût quelque part sa réponse compensatrice, comment pouvait-on l'espérer ? Non. Rien. La mort, dont il ne voulait pas... » *Le Sang noir* 263

Ces deux chapitres montrent Cripure en proie au désespoir mais tout de même obligé à un aller retour entre sa vie intérieure et la vie avec son entourage. Cependant le chapitre 17, qui ouvre la deuxième partie, est plus avancé dans la perte de la capacité de Cripure à communiquer.

- Chapitres 2 et 15 :

Ils présentent tous deux des conversations de Cripure (elles sont rares !). Dans la première, il s'entretient péniblement avec Etienne Couturier et dans la seconde il connaît l'ivresse de l'échange, c'est le moins que l'on puisse dire, avec son double, dans le café Machin.

Dans le domaine de la parole publique, il est également aisé de trouver des échos.

- Chapitres 9, 19, 25 :

Cripure est dans la rue.

9 : en direction de la banque, Cripure est heurté par les conscrits.

19 : Vers la gare, Avec Amédée puis avec Babinot et les permissionnaires dans le chapitre 9.

25 : Avec Marchandau, en direction de la gare, puis à la gare pendant l'émeute des soldats. Ensuite avec Nabucet (la gifle) puis retour.

- Chapitres 10 et 20-21

Au lycée, dans la cour pendant la récréation et dans la bibliothèque pendant la réception.

- Chapitres 13, 23

Cripure renversé par une voiture sur le chemin du retour vers sa maison

- Chapitres 25 et 40

La provocation qui déclenche le duel et le rêve où Cripure se bat en duel.

Le Cloporte et la bossue.

Il serait fastidieux d'aller au delà de ces quelques exemples. Une lecture attentive, qui s'affranchit de la linéarité du texte, prend bien vite conscience de ces jeux d'échos qui nouent tout épisode à de nombreux autres, tissant ainsi sur le texte une toile d'analogies et de contrastes, qui selon Dominique Rabaté place *Le Sang noir* dans une « esthétique grotesque, du mélange et du heurt des genres ».

ANNEXE B : Tableau de présentation des types de paroles

Personnage	Parole	Valeur	Référence	Situation	Temps	Espace
Nabucet	virtuose	paraître	les signes	vie mondaine	une journée de cérémonie	les décors
Maïa	pratique	faire	les objets	vie quotidienne	une journée normale	la cuisine et la baraque
Lucien Bourcier	négatrice silencieuse	agir	la morale	la révolution	un départ	lieux intermédiaires
Cripure	problématique	créer écrire	la pensée	la crise intérieure	une vie une œuvre	bureau ville Angers/ Paris

ANNEXE C : Tableau des conversations de Babinot dans *Le Sang noir*

(Nous introduisons la numérotation des chapitres.)

Situation	Chapitre	interlocuteurs	« Position hiérarchique de Babinot »	Propos de Babinot
au lycée, pendant la pause	10	ses collègues puis le proviseur	égal puis inférieur	supportés puis interrompus
dans la cour du lycée	10	les répétiteurs	supérieur	manipulés mais Babinot croit dominer
en cours, au lycée	13	ses élèves	supérieur	manipulateur
dans la rue	19	Cripure	supérieur	supportés mais méprisés
dans la rue	19	les permissionnaires	supérieur	rejetés
à la cérémonie	20 - 21	la Bonne Société	égal	Écoutés mais manipulés
à la cérémonie, à l'écart	20 - 21	Cripure	supérieur	écoutés mais méprisés
chez Babinot	26	Nabucet	inférieur	écoutés mais méprisés
au café Machin puis chez Faurel	37 - 39	Faurel, le Capitaine Plaire le lieutenant Lucien Bourcier Moka	inférieur	influencés et refusés
dans la voiture	39	Capitaine Plaire le lieutenant Lucien Bourcier Moka	inférieur	rejetés. Babinot s'endort

ANNEXE D : Tableau des lieux de paroles de Nabucet

Lieu	chapitre	Type de paroles	Situation
sa maison	chap. 4	séductrice	avec son camarade Plaire
dans la rue	idem	séductrice puis bloquée	traversée guidée de la ville
dans la loge	chap. 5	manipulatrice puis rejetée	avec la famille du concierge et la femme du proviseur
dans la bibliothèque	chap.6 et 8	dominatrice et manipulatrice mais effacée	les derniers préparatifs : Nabucet donne des ordres
dans la bibliothèque	chap. 20	séductrice mais effacée	lors de la réception
à la gare	chap. 25	provocatrice et dominée	la gifle de Cripure
chez Babinot	chap. 26	Séductrice et manipulatrice mais dominée	Nabucet cherche un témoin
devant sa maison	chap. 39	dominée et achevée	Plaire provoque Nabucet

BIBLIOGRAPHIE

Il existe une bibliographie assez complète (jusqu'en 2003) de l'ensemble du corpus concernant l'œuvre de Louis Guilloux : *Les Cahiers Louis Guilloux* n°I, mai 2004, édition Folle Avoine.

Notre bibliographie ne vise pas à l'exhaustivité. Seuls sont mentionnés les ouvrages ayant été utiles de près ou de loin à ce travail de recherche.

Œuvre romanesque de Louis Guilloux

La Maison du peuple (1927) suivi de *Compagnons* (1931), coll. des Cahiers rouges n°5, Grasset, 1983.

Dossier confidentiel (1930), coll. des Cahiers rouges n°76, Grasset, 1987.

Hyménée (1932), coll. des Cahiers rouges n°264, Grasset, 1998.

Angéline (1934), coll. des Cahiers rouges n°134, Grasset, 1991.

Le Sang noir (1935), coll. Folio, n°1226, Gallimard, 1980.

Le Pain des rêves (1942), coll. Folio n°909, Gallimard, 1977.

Le Jeu de patience (1949), coll. Blanche en un volume, Gallimard.

Parpagnacco ou la conjuration (1954), coll. Blanche, Gallimard.

Les Batailles perdues (1960), coll. Blanche, Gallimard.

La Confrontation (1968), coll. L'Imaginaire n°63, Gallimard, 1980.

Salido, suivi de *O.K. Joe !* (1976), coll. Folio n°2423, Gallimard, 1992.

Coco perdu. Essai de voix (1978), coll. Folio n° 2147, Gallimard, 1990.

Labyrinthe (1999), coll. L'Imaginaire n°397, Gallimard (paru en revue *La Table ronde*, du n°58 au n°61, (d'octobre 1952 à janvier 1953).

Vingt ans, ma belle âge (1999), coll. Blanche, Gallimard.

Autres œuvres de Louis Guilloux

Souvenirs sur Georges Palante (1931), Calligrammes, Quimper, 1980.

Histoires de brigands (1936), Le Passeur, Nantes, 2002.

Absent de Paris (1952), coll. Blanche, Gallimard.

Ma Bretagne (1973), Folle Avoine, Bédée, 1998.

Carnets 1921-1944 (1978), coll. Blanche, Gallimard.

Carnets 1944-1974 (1982), coll. Blanche, Gallimard.

L'Herbe d'oubli (1984), coll. Blanche, Gallimard.

Etudes critiques consacrées à Louis Guilloux:

Ambroise Jean-Charles, *Une lecture politique de Louis Guilloux*, mémoire de DEA d'études politiques, Université de Rennes I, 1987.

Ambroise Jean-Charles, *Une trajectoire politique*, dans *Louis Guilloux écrivain*, colloque Rennes, coll. Interférences, PUR, Rennes, 1999.

Bougeard Christian, *Les parcours et les engagements des Louis Guilloux*, dans *Louis Guilloux écrivain*, colloque, coll. Interférences, PUR Rennes, 1999

Bourlès Jean-Claude, *Louis Guilloux, les maisons d'encre*, Christian Pirot, 1997.

Camus Albert, préface à *La Maison du peuple, Le romancier de la douleur*, janvier 1948.

Cavalli Christian, *L'idéologie de la revanche et de la reconquête ; De la parole au silence*, dans *Le Mal absolu, Louis Guilloux et la guerre*, colloque Saint Brieuc, 1994.

Cavalli, Christian, *Parpagnacco ou la Conjuración : voyage en écrit pur*, dans *Louis Guilloux et le voyage*, colloque 2005, Société des Amis de Louis Guilloux, Saint-Brieuc, 2006.

Denis Benoît, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, collection Points, Seuil, Paris, 2000.

Godard Henri, *Louis Guilloux, romancier de la condition humaine*, Gallimard, Paris, 1999.

Godard Henri, *Une grande génération*, Gallimard, Paris, 2003.

Jacob Jean-Louis, *Louis Guilloux, romancier du peuple*, éditions du Noroît, 1983.

- Jaigu Yves, *Lumière de Louis Guilloux*, Revue Europe, mars 1999.
- James Arnold « *Les nouvelles (1927 -1934) et Louis Guilloux* », Colloque *Louis Guilloux* Cerisy, 1986.
- Le Dantec Jean-Pierre dans *Louis Guilloux, homme de parole*, Ville de Saint Brieuc, 1999.
- Le Dima Nicole, *Langue régionale et stratégies littéraires, effets de métissage chez Féval, Chateaubriand, Guilloux*, Edizioni Scintifiche italiane.
- Loisel Yves, *Louis Guilloux, 1899-1980, Biographie*, Coop Breizh, Spézet, 1998.
- Malraux André, *En marge d'Hyménée*, Europe, juin 1932, et *Le sens de la mort*, *Marianne*, 20 novembre 1935, repris dans *Plein Chant*, n°11-12.
- Pages Yves, *Une Guerre dite pour l'autre dans Voyage au bout de la nuit de L.F. Céline et Le Sang noir de Louis Guilloux*, dans *Le Mal absolu, Louis Guilloux et la guerre*, colloque Saint Brieuc, 1994.
- Pelletier Yannick, *Des ténèbres à l'Espoir, Essai sur l'œuvre de Louis Guilloux*, An Here, Mars 1999.
- Pelletier, Yannick, *Le voyage intérieur*, dans *Louis Guilloux écrivain*, colloque Rennes, coll. Interférences, PUR, Rennes, 1999.
- Prigent Edouard, *Louis Guilloux*, Presses Universitaires de Bretagne, 1970.
- Rabaté, Dominique, *Construction narrative et dramatique dans Le Sang noir*, dans *Louis Guilloux écrivain*, colloque Rennes, 1999.
- Rieuneau, Maurice, « *Le Narrateur dans Le Jeu de patience* », dans *Louis Guilloux écrivain*, colloque Rennes, coll. Interférences, PUR, Rennes, 1999.
- Roche, Anne, *Parpagnacco : le sourire du chat*, dans *Louis Guilloux écrivain*, colloque Rennes, coll. Interférences, PUR, Rennes, 1999.
- Rouayenc, Catherine, « *Coco perdu* », dans *Louis Guilloux écrivain*, colloque Rennes, coll. Interférences, PUR, Rennes, 1999.
- Touret Michèle, *Louis Guilloux et Jean Paulhan : un débat esthétique* dans *Louis Guilloux écrivain*, colloque Rennes, coll. Interférences, PUR, Rennes, 1999.
- Vigneau-Rouayenc Catherine *Le langage populaire, figure de l'échec chez Louis Guilloux* dans *Louis Guilloux*, colloque de Cerisy, 1986.

Etudes collectives sur Louis Guilloux

Actualité de Louis Guilloux, Nouveau théâtre national de Marseille, coll. approches répertoires n°0, Jacques Laffitte, Marseille, 1978.

Plein Chant n°11-12, Pelletier Yannick (éd.), Louis Guilloux, dossier rassemblé et présenté par Yannick Pelletier, Bassac, 1982

Louis Guilloux, Europe n°839, mars 1999.

Louis Guilloux homme de parole, Catalogue de l'exposition, Ville de Saint-Brieuc, 1999.

Confrontations, Bulletin de la Société des Amis de Louis Guilloux, Saint-Brieuc.

Actes de colloques consacrés à Louis Guilloux

Louis Guilloux, colloque de Cerisy, Jacob Jean-Louis (dir.), 12-22 juillet 1984, éditions Calligrammes, Quimper, 1986.

Le Mal absolu, Louis Guilloux et la guerre, Pelletier Yannick (dir.), colloque 4-6 novembre 1994, Ville de Saint-Brieuc, 1995.

Louis Guilloux écrivain Dugast-Portes Francine et Gontard Marc (dir.), colloque 7-9 octobre 1999, coll. Interférences, Rennes, P.U.R., 1999.

Louis Guilloux et le voyage, colloque 1-2 octobre 2005, Société des Amis de Louis Guilloux, Saint-Brieuc, 2006.

Thèses sur Louis Guilloux

Balembois Stéphanie, *Ecrire en vain ? Le questionnement éthique dans le Jeu de patience, « archi-roman » de Louis Guilloux*, Thèse, Université de Paris-est, 2008

Donadille Christian, *Louis Guilloux : une écriture de l'ambiguïté*, Thèse, Université de Lille III, 1994.

Golvet Sylvie, *Louis Guilloux, l'ambition d'un romancier, De La Maison du peuple au Sang noir*, Thèse, Rennes, 2008

Kerloc'h, Pierre-Yves, *Louis Guilloux, romancier de la douleur*, Thèse, Université de Bretagne Occidentale, Brest, 2001.

Martin Yann, *La conception de l'histoire et ses incidences narratives dans trois romans de Louis Guilloux : Le Sang noir, Le Jeu de patience et Les Batailles perdues*,
Thèse, Université Aix-Marseille I- Université de Provence, 2007.

Pelletier Yannick, *Thèmes et symboles dans l'œuvre romanesque de Louis Guilloux*,
Thèse, Université de Bretagne, Rennes II, 1975.

Zareh-Motekhassess Mojgan, *Mauvaise fleur de rhétorique, la part de la femme dans les romans antérieurs à 1950 de Louis Guilloux*,
Thèse, Université Diderot (Paris 7), 2009.

Ouvrages de théorie littéraire

Alferi Pierre, *Chercher une phrase*, coll. Détroits, Christian Bourgeois, Paris, 1991.

Bachelard Gaston, *L'eau et les rêves*, Corti, Paris, 1979.

Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, coll. Tel, Gallimard, Paris, 1978.

Baroni Raphaël, *L'œuvre du temps*, coll. Poétique, Seuil, Paris, 2009.

Baroni Raphaël, *La tension narrative*, coll. Poétique, Seuil, Paris, 2007

Bourassa Lucie, *Henri Meschonnic*, coll. Références, Bertrand-Lacoste, 1997.

Brunel Pierre, *Butor, L'emploi du temps, le texte et le Labyrinthe*, coll. Ecrivains,
PUF, Paris, 1995

Burgos Jean, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Seuil, 1982.

Cohn Dorrit, *La transparence intérieure*, Seuil, coll. Poétique, 1981.

Dällenbach Lucien, *Le récit spéculaire*, Seuil, coll. Poétique, 1977.

De Gaulejac Vincent, *La névrose de classe*, Hommes et groupes, Paris, 1987.

Durand Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, coll. études, Bordas,
1973.

Genette Gérard, *Figure III*, Seuil, 1972.

Godard Henri, *Poétique de Céline*, bibliothèque des Idées, NRF, Gallimard, Paris,
1985.

Goetschel Pascale et Loyer Emmanuelle *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XX^e siècle*, coll. Cursus, Armand Colin, 2002

- Hamon Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in *Poétique du récit*, coll. Points Seuil, 1977.
- Hamon Philippe, *Texte et idéologie*, Seuil, coll. Quadrige, Paris, 1997.
- Hoggart Richard, *La culture du pauvre*, Ed. de Minuit, Paris, 1970.
- Jouve Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF écriture, Paris, 1992.
- Jouve Vincent, *La poétique du roman*, SEDES, Paris, 1997.
- Jouve Vincent, *Poétique des valeurs*, PUF, Paris, 2001.
- Laforge René, *l'échec de Baudelaire*, Denoël Et Steele, Paris, 1931.
- Maillard Michel, *Le langage en procès, structures et symboles dans la chute de Camus*, PUG, Grenoble, 1977.
- Meizoz Jérôme, *L'âge du roman parlant (1919 – 1939)*, Droz, 2001
- Meschonnic Henri, *Pour la poétique III. Une parole écrite*, Gallimard, Paris, 1973.
- Michel Jacqueline, *Une mise en récit du silence, Le Clézio -Bosco- Gracq*, Corti, Paris, 1986
- Onfray Michel, *Physiologie de Georges Palante*, éd. Grasset, Paris, 2002.
- Piégay-Gros Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996.
- Rabaté Dominique, *Poétiques de la voix*, Les Essais, José Corti, Paris, 1999.
- Rabaté Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Les Essais, José Corti, Paris, 2004.
- Raimond Michel, *Le roman depuis la Révolution*, Armand Colin, 1967.
- Ricardou Jean, *Le Nouveau roman*, coll. Ecrivains de toujours, Paris, Seuil.
- Rieuneau Maurice, *Guerre et révolution dans le roman français (1919-1939)*, Klincksieck, 1974.
- Robbe-Grillet Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Editions de Minuit, 1963.
- Serres Michel, *Hermès III, La Traduction*, Ed. de Minuit, Paris, 1974.

Siganos André, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, PUF, 1993.

Siganos André, *Mythe et écriture, la nostalgie de l'archaïque*, Paris, 1990.

Todorov Tzvetan, *Bakhtine et le principe dialogique*, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1981.

Védrine Hélène, *Les grandes conceptions de l'imaginaire*, biblio essais, Librairie Générale Française, 1990.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
Le piège de l'idéologie	5
Les malentendus de la critique.....	13
Une critique de sympathie.....	13
« Romancier du peuple ».....	16
« Conteur breton » et « nouveau romancier ? ».....	23
« Romancier de la condition humaine ».....	27
Des personnages de paroles	33
Le véritable enjeu de l'œuvre	37
La tension entre la parole et le silence	40
La trahison originelle.....	43
La poétique de l'imaginaire de Louis Guilloux	53
Les notions de « pôles » et de « schèmes »	53
Le schéma fondateur : « se taire, parler, écrire ».....	55
Une affirmation en trois étapes	60
Le silence subi	64
La parole mensongère et libératrice.....	66
Le silence retrouvé de l'écriture.....	69
Un imaginaire en expansion.....	71
PARTIE I : LE SILENCE.....	75
Le silence d'accord.....	81
Poétique de l'accord : le rôle de l'analogie.....	82
Les conditions nécessaires	82
Le silence est indispensable.....	82
La subjectivité des personnages.....	88
Les moyens d'accès à l'accord.....	90
L'utopie et l'écriture	90
L'écriture.....	94
L'abolition du temps.....	95
Un lieu mythique	98
Les déplacements.....	100
La vibration de la nature.....	103

Cripure, un personnage en quête d'accord.....	113
Le rire de Cripure : une approche de l'accord	115
La recherche de l'apesanteur corporelle	116
La troïka, un transport favorable à l'accord.....	117
L'accord avec soi	119
L'accord avec l'autre : le dialogue d'échange.....	121
L'accord avec les autres.....	124
Le partage silencieux d'une atmosphère.....	124
La fraternité.....	126
La quête de l'accord, Graal de l'écriture de l'œuvre.....	129
Evolution des formes romanesques et moments d'accord	132
Personnages et vie intérieure	133
Récit et subjectivité des personnages.....	136
Conclusion sur les moments d'accord.....	140
Le silence de refus	143
La Genèse du roman : le silence perturbé.....	144
La menace du bruit.....	144
La tension nécessaire aux ouvertures de roman.....	150
La montée de la subjectivité à partir du <i>Sang noir</i>	154
Le schème du silence, ferment de l'écriture	164
Emergence de la parole comme seule instance narrative	170
La rêverie dans <i>Labyrinthe</i> ou le silence en expansion	173
La construction du personnage : une écriture du retrait.....	175
Espace et silence dans <i>La Maison du peuple</i>	176
Les personnages du refus : silence et espace resserrés.....	182
Le mode narratif du silence	191
<i>La Maison du peuple</i> , roman archétypal de la rupture.....	191
Le piège d'une réception thématique.....	192
Du fragment à la durée.....	194
Alternance entre vie sociale et vie familiale.....	195
Une composition par juxtaposition.....	196
Les prémisses de l'art du collage.....	197
Des scènes itératives.....	198
Le schéma fondateur de l'imaginaire <i>La Maison du peuple</i>	199
L'expression du silence dans les cinq premiers romans.....	202
<i>Le Sang noir</i> , entre silence et parole.....	208
L'énonciation dans <i>Le Sang noir</i>	208
Cripure, un personnage entre silence et parole	215
Un personnage bigarré.....	218
Le corps et la parole.....	221

Une parole de défense, de rejet et de décalage	224
Un espace menaçant.....	226
Le corps : langage du refus.....	231
L'ataraxie ou la parole intérieure.....	237
Vêtements et animalité, langage des objets.....	240
Une élocution bloquée et tendue	245
Conclusion sur le personnage de Cripure	248
PARTIE II : LA PAROLE.....	251
Les formes du dialogue dans le premier roman	255
Le refus du dialogue.....	260
Le dialogue d'information	260
Le dialogue de conversation.....	261
L'esquive	261
L'accord.....	262
Le passage du pôle "se taire" au pôle "parler"	265
L'orientation du texte vers la parole : <i>Les Batailles perdues</i>	266
L'hésitation entre silence et parole dans <i>Le Sang noir</i>	269
Axiologie de la parole dans <i>Le Sang noir</i>	271
Cripure refuse tous les types de parole.....	272
Rupture avec Nabucet : rejet de la parole sociale.....	272
Rupture avec Maïa : rejet de la vie familiale.....	274
Rupture avec Lucien Bourcier : refus de la parole collective.....	276
La valeur de la parole de Cripure.....	277
Le système des valeurs dans <i>Le Sang noir</i>	279
Le système d'évaluation des paroles	281
<i>Le Sang noir</i> , roman de l'échec de la parole.....	283
Babinot, la parole de propagande	287
Un personnage caractérisé par sa parole.....	287
Valeurs onomastiques	292
L'obsession de la parole guerrière	293
Un pantin.....	294
Un mode d'énonciation distancié.....	296
L'écriture de la parole idéologique.....	299
Une parole prévisible et tragique	299
L'effacement progressif de la parole	301
Babinot dans le <i>Jeu de patience</i>	301

Nabucet, la parole manipulatrice.....	305
Le portrait de Nabucet	305
Onomastique.....	305
Un physique tout en souplesse	307
Les lieux : écrins et écrans	309
Objets et êtres réifiés	313
Elocution.....	314
Le silence, le cri et le rire.....	315
Blocages.....	316
Le système énonciatif.....	317
Nabucet dans <i>Le Jeu de patience</i>	317
Position critique du narrateur	318
Un narrateur féroce	318
Les oppositions narratives	320
Le regard des autres sur Nabucet	321
Nabucet et le petit monde.....	322
Les personnages « importants »	323
Les ressorts de la parole de Nabucet	324
Les différents types de discours de Nabucet.....	324
Un outil conscient de manipulation	327
Conclusion : une parole stratégique	328
La parole familiale	331
Evolution et transformation au fil de l'œuvre.....	331
Les échanges au sein de la famille.....	334
Poétique des moments d'échanges familiaux.....	334
Les faux dialogues d'accord.....	336
Fonction du silence et de la parole au sein de ces échanges.....	338
La pauvreté, condition nécessaire de la connivence.....	340
Ancrage spatio-temporel de la parole familiale	342
Spatialisation de la parole	342
La parole resserrée : le refuge familial	344
La restriction de l'espace.....	345
Le resserrement du temps.....	347
Les différents types de paroles au sein de la famille.....	350
Le couple.....	350
Les grands-parents.....	352
Les enfants	358
Les enfants-narrateurs.....	358
Les jeunes filles.....	361

Les parents.....	362
Les substituts aux pères et aux mères.....	362
Paroles de pères.....	364
Les difficultés de la parole du père	367
Paroles familiales maternelles.....	371
Paroles de mères, paroles de mythe.....	376
Conclusion sur la parole familiale.....	380
La parole des pauvres	383
La langue populaire	383
Le français populaire dans les premiers romans.....	385
<i>Angéline</i> ou la découverte du rythme.....	387
La langue populaire, principe de caractérisation d'un personnage.....	390
Le rapport aux autres	393
Le silence et le langage des exclus.....	393
Scènes d'accueil : connivence entre pauvres et exclus.....	396
La culture des pauvres.....	398
La parole révélatrice d'une distance sociale	398
La contre-culture orale.....	399
Ecrire la parole dans le récit.....	409
L'écriture mixte : voix du narrateur et du personnage.....	409
Syntaxe de la parole dans le récit.....	411
L'emprise du rythme ternaire	418
Le triomphe du style indirect libre	420
La dynamique du « fondu enchaîné ».....	422
L'ironie et le jeu.....	425
La théâtralisation.....	428
Les récits oralisés de mouvements collectifs.....	429
L'écriture mixte dans <i>Le Pain des rêves</i>	432
La parole conquérante : expansion et intensification	434
La cousine Zabelle : une parole en expansion	435
<i>Le Pain des rêves</i> ou l'invasion progressive de la parole	439
Le schème de l'expansion dans l'ensemble du récit.....	442
Conclusion sur l'écriture de la parole	449

Partie III : L'ÉCRITURE	451
L'invasion de l'écriture dans <i>Le Jeu de patience</i>	453
Continuité et nouveauté au sein de l'œuvre.....	453
Une esthétique de fragments.....	457
La fonction primordiale du narrateur	463
Se délivrer du temps.....	465
Une nouvelle dynamique de l'écriture.....	466
L'écriture dans le premier chapitre.....	468
L'entrée dans le « pôle écrire ».....	479
Conclusion : l'invention du narrateur.....	481
La découverte de l'écriture pure	485
Le récit de l'écriture d'un récit.....	488
Contrastes entre deux temps.....	493
Le jeu de l'écriture du <i>Labyrinthe</i>	500
Germer et globaliser : la voie de « l'écriture pleine »	505
Une nouvelle modalité de l'écriture.....	505
La germination.....	508
Une évolution radicale : la boucle rétrospective	516
Découverte de la boucle narrative dans <i>Le Sang noir</i>	518
Changement de mode d'écriture dans <i>Le Pain des rêves</i>	520
<i>Le Jeu de patience</i> : le temps du deuil.....	522
La quête de l'intimité dans <i>La Confrontation</i>	523
L'écriture réflexive dans <i>La Confrontation</i>	525
Créer un lien avec l'interlocuteur-narrataire.....	526
Un voyage dans le labyrinthe intérieur.....	529
L'intimité retrouvée : <i>Coco perdu</i>	535
Un narrateur témoin.....	535
Les figures déceptives : les « perdus » et les « salauds ».....	538
Une voix se crée.....	542
L'errance.....	544
La gare.....	544
La maison vide	546
Les restaurants.....	547
Les boîtes.....	551
Une écriture saturée.....	553
La reprise.....	554
Prémices de la voix	557
Conclusion sur le pôle « écriture »	559
CONCLUSION	563

ANNEXES	573
ANNEXE A : Structure narrative du <i>Sang noir</i>	573
ANNEXE B : Tableau de présentation des types de paroles.....	579
ANNEXE C : Tableau des conversations de Babinot dans <i>Le Sang noir</i>	581
ANNEXE D : Tableau des lieux de paroles de Nabucet.....	583
BIBLIOGRAPHIE	585
TABLE DES MATIÈRES	593

RÉSUMÉ EN ANGLAIS

TITRE en anglais :

Silence, Speech, Writing, Poetics in Louis Guilloux's fictional works.

RESUME en anglais : history.

Louis Guilloux's novels have often been read as different accounts of the society of their time. However, his works did not get the analysis which aim at identifying its deep unity. Yet it obeys a poetics based on its author's imagination, structured around three poles, notably described through their relationship to time. The author's obsessional forces trigger dynamic patterns which structure his whole creation. A singular writing of silence creates texts about moments of harmony, where time seems abolished while speech keeps on generating socio-historical conflicts. Caught in this dialectic, the protagonists are defined by their relationship to an overwhelming silence and an imperious speech. Nevertheless, the discovery and exploration of the third way of the author's imagination gradually overcome these antagonistic forces: the way of the game of the fictional creation where writing's self-generating in a quest of bond between the narrator and his reader imposes itself. Thus the progressive discovery of his fictional universe allowed the author to overcome the notion of time seen as hostile by substituting the possibility to tame it through writing.

Key words: Guilloux, novel, poetics, imaginary, pattern, silence, speech, writing, protagonist, time.

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS

Les romans de Louis Guilloux ont souvent été lus comme différents témoignages sur la société de leur époque. Mais l'œuvre n'a guère bénéficié d'analyses qui tentent d'en dégager l'unité profonde. Pourtant, elle obéit à une poétique fondée sur l'imaginaire de son auteur, structuré en trois pôles, se définissant notamment par leur rapport au temps : le silence, la parole, l'écriture. Les forces obsessionnelles de l'auteur activent des schèmes dynamiques qui orientent l'ensemble de sa création. Une écriture singulière du silence crée des textes de moments d'accord, où le temps semble aboli, tandis que la parole génère sans cesse des conflits socio-historiques. Pris dans cette dialectique, les personnages se définissent par leur rapport au silence subi et à la parole dominante. Cependant, ces forces antagonistes sont progressivement dépassées par la découverte et l'exploration de la troisième voie de l'imaginaire de l'auteur : celle du jeu de la création romanesque, où s'impose l'auto-engendrement de l'écriture dans une recherche de complicité entre le narrateur et son lecteur. Ainsi, la découverte progressive de son univers romanesque a permis à l'auteur de dépasser la notion de temps perçu comme hostile, en lui substituant la possibilité de l'appivoiser par l'écriture.

Mots clés : Guilloux, roman, poétique, imaginaire, schème, silence, parole, écriture, personnage, temps

ETUDE DOCTORALE :

Poétique et littérature (N° E61001)

INTITULE ET ADRESSE DE L'U.F.R. :

Laboratoire Langue Littérature et Société (LLS) - Université de Savoie

27 rue Marcoz, BP 1104, 73011 Chambéry