

## **Se raconter sans y penser : stratégies d'évitement de l'intériorité en narrativité contemporaine**

René Audet  
CRILCQ, Université Laval

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi.

Moi seul. Je sens mon cœur, et je connais les hommes. [...] Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu. (JJRousseau, *Confessions*)

Je n'ai évidemment pas cette prétention, ni sur mon blog ni dans mes écrits. Mes fabulations, ici théoriques, là narrativisées, n'ouvrent pas sur de tels épanchements (à l'instar de Rousseau, en ouverture de ses *Confessions*). Pourtant les fictions (contemporaines et moins contemporaines) regorgent de personnages dont on connaît, comme lecteurs, les pensées, les émotions, les questionnements et les inquiétudes. Que cette intériorité révélée soutienne l'effet de réel du monde échafaudé par un écrivain démiurge, qu'elle postule une complexité cognitive et psychologique certaine du personnage offert en pâture aux lecteurs voraces de ces alter ego finalement plus torturés qu'eux, que cette fenêtre ouverte sur la vie intérieure mette au jour les rouages d'une tension narrative : nul étonnement à ces usages et fonctions de l'intériorité, procédé romanesque dont nous verrons aujourd'hui et demain diverses déclinaisons contemporaines et subtils déplacements actuels. Je retiendrai ici un cas de figure un peu plus spécifique, où la place du discours intérieur est modulée par la façon de la mettre en scène. Je m'intéresserai à l'intériorité telle qu'elle s'exprime dans des narrations où Dieu n'est pas témoin et rapporteur des affres de la sensibilité du personnage. Plutôt des narrations, donc, où le personnage est l'énonciateur même de son histoire et de son état.

Quel intérêt représente ce cas de figure singulier ? D'emblée, du point de vue poétique, ce cas n'est pas si singulier : c'est celui de toutes ces fictions exprimées à la première personne, qui s'imposent dans la production littéraire aujourd'hui. Surtout, l'intérêt de ces récits au « je » réside habituellement dans le statut paradoxal de la parole romanesque, de son référent et donc de l'ambiguïté entre la narration, la parole et la pensée. Dans cette situation du personnage énonciateur, toute parole ne serait-elle pas accès à l'intériorité du personnage ? Tout énoncé ne serait-il pas une forme de

témoignage de ce qu'il vit, de ce qu'il perçoit ? Mon intention n'est pas aujourd'hui d'ouvrir de nouveau le débat sur le roman à la première personne, car l'enjeu central n'est pas tant celui de la personne grammaticale que celui de la mise en scène énonciative associée à ce procédé fabulatoire — et de sa performativité. Dorrit Cohn, dans *La transparence intérieure*, observait à juste titre que « [c]ontrairement à ce qu'on pourrait attendre, le narrateur à la première personne a moins de facilité pour pénétrer dans l'intimité de son propre psychisme révolu que le narrateur omniscient des récits à la troisième personne n'en a pour connaître l'intimité de ses personnages » (1981 : 168). Si l'on devine que, dans ce contexte d'énonciation à la première personne, tout énoncé est une forme d'accès au for intérieur du narrateur, mais que l'on convient avec Dorrit Cohn que cet accès puisse être difficile, il paraît intéressant d'examiner des œuvres qui se jouent de cette transparence attendue du discours. Évitement, masquage, déplacement vers l'implicite : ces stratégies occupent une part non négligeable de la production contemporaine ; j'ouvrirai ce chantier avec quelques observations liées à des textes de Nicolas Langelier et de Guillaume Vissac. Ces prolégomènes à une étude de l'intériorité décalée nous conduiront à coup sûr à interroger le statut et le rôle du personnage dans les fictions d'aujourd'hui.

À titre d'amorce pour la présente réflexion, une question simple : si le narrateur-personnage d'une œuvre dit de la façon la plus neutre : « j'ai fait la fête hier soir », s'agit-il d'une forme d'accès à l'intériorité ? Si l'on pose ainsi la question, les théoriciens nous obligent à une double distinction pour arriver à une réponse. Première distinction : est-on en présence d'une instance de régie du déroulement du récit (un « je » qui prend en charge la narration) ou le discours met-il en valeur un « je » en tant que personnage appartenant au monde de la fiction ? Cette distinction, rappelée par Michal Glowinski (1987), oblige ainsi à schizophréniser le narrateur-personnage, pour établir ce qui relève d'une fonction de régie, d'une part, et ce qui relève d'une instanciation fictionnelle, d'autre part. Et la deuxième distinction, sous-jacente, vise à discriminer les formes de la parole romanesque émanant d'une narration au « je ». On se reportera aux travaux de Belinda Cannone, opposant le monologue intérieur et le soliloque (2001), ou encore à ceux d'Alain Rabatel, où le monologue intérieur peut être dit réflexe ou contrôlé (2001 : 86). Cette théorisation vise toutefois à sérier les strates discursives et les statuts des propos véhiculés par la fiction. Si face à cet énoncé, « j'ai fait la fête hier soir », on pose plutôt la question

« comment s'agit-il d'une forme d'accès à l'intériorité ? », la réponse suppose bien davantage d'en examiner le cadre énonciatif. La première lecture des textes de Langelier et de Vissac, retenus ici aujourd'hui, bute sur leur ambiguïté narrative et sur le déplacement sensible des modalités de mise en scène d'une intériorité. Voyons comment.

Journaliste, chroniqueur, à l'origine du webmagazine *P45* et de la récente revue *Nouveau projet*, Nicolas Langelier a publié en 2010 l'ouvrage *Réussir son hypermodernité et sauver le reste de sa vie en 25 étapes faciles*. N'arborant aucune étiquette générique, cet ouvrage ne cache pas pour autant sa filiation avec le manuel de psycho-pop (les étapes à suivre, les *buzzwords* en gras, les thématiques de la croissance personnelle), tous des éléments patents à la première approche du livre. Le parcours des vingt-cinq étapes est conséquent : il relate un épisode de la vie d'un journaliste culturel branché, dans la mi-trentaine, profondément atteint par le FOMO (Fear of Missing Out) ; cet épisode est celui de la mort de son père, qui bouleverse la vie du trentenaire au point de le faire dérailler de son quotidien trépidant. Ce récit de vie est entrecoupé d'exercices typiques à la psycho-pop, mais surtout de passages ou de chapitres entiers sous forme essayistique, portant sur l'héritage de la modernité et ses mutations actuelles — le post- se verse dans l'hyper- modernité. Le résultat est déjà en soi assez échevelé.

Cependant, l'approche du personnage n'est pas aussi transparente que ce résumé le laisse entendre. Deux modulations importantes caractérisent l'écriture de l'ouvrage. En effet, il ne faut pas se laisser berner (vous commencez à le déduire) : une réflexion sur l'hypermodernité ne peut placer l'emprunt d'un modèle (et à plus forte raison celui du manuel de psycho-pop) que dans un contexte ironique. Usant pleinement du procédé de la mimésis formelle, l'ouvrage de Langelier camoufle le récit d'une blessure humaine derrière l'ironie postmoderne du guide pour mieux vivre. Ce premier masque se double d'un second procédé de mise à distance, et non le moindre : tout l'ouvrage est écrit à la deuxième personne du pluriel.

Car n'est-ce pas ce que vous avez toujours voulu, au fond, avaler la vie et les expériences et les kilomètres, goulûment, fébrilement, inlassablement ? Depuis les premières poussées hormonales de votre adolescence, c'est ce désir qui vous a habité et vous a motivé : **vivre plus fort**, exister avec passion et intensité, tuer dans l'œuf les risques de regrets subséquents ? Mais avez-vous réussi ? À cet instant, à 110 km/h sur une petite route sinueuse, vous devriez n'en avoir aucune idée. (2010 : 93)

Réflexion projetée sur le lecteur (Butor, Perec et Calvino l'avaient fait auparavant), identité du personnage-narrateur détachée de lui-même : à cette manœuvre visant à porter hors de soi le questionnement intérieur s'ajoute une narration au futur et au conditionnel (« Un jour, c'est inévitable, vous en aurez assez. » 17 ; « Bien sûr, votre vie ne devrait pas avoir été si magique que ça, finalement. » 77 ; « Loin des ondes de la vie moderne, loin de la ville et de ses distractions [...], réfléchissez — réfléchissez *vraiment*, pour une fois. Certains constats devraient s'imposer : [...] » 177) D'emblée, notre réflexe est de faire une lecture psychologisante du procédé : le récit serait ainsi une mise à distance du vécu de l'auteur, un journaliste culturel branché, oui, qui a traversé pareille épreuve dans sa propre vie : mort du père, crise existentielle, séparation de la FDVV (fille de votre vie) et *tutti quanti*. Pourtant, une fois cette équation (ou cette intuition) dépassée, c'est à une lecture pragmatique qu'il importe de se rapporter. Que produit le système énonciatif complexe de *Réussir son hypermodernité* ? Il opère une projection sur le lecteur, certes (l'exemple de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino est probant à cet égard), mais il entraîne surtout une distanciation des événements par rapport à l'énonciateur, distanciation triplement établie : (1) posture ironique du discours, (2) utilisation du « vous » comme refus d'endosser le propos et (3) projection vers l'avant, avec cette narration au futur, d'une réalité pourtant déjà établie dans l'esprit de l'énonciateur (qui sait paradoxalement où il s'en va — Glowinski, 1987 : 499). Ces trois modalités sont mobilisées par un « je » implicite mais perceptible, qui souhaite de la sorte gagner l'adhésion du lecteur — en fait, lui imposer de se projeter dans un personnage, dont les actions sont pré-programmées, les pensées déjà encadrées : « Pendant une fraction de seconde, vous devriez avoir éprouvé un sentiment aigu de cycle qui se termine » (141). Cette adhésion est d'autant plus souhaitée que le « vous », qui n'est pas un « tu » individualisé, renvoie vraisemblablement à toute une génération de lecteurs marqués par le FOMO, le vide des valeurs et la courte mémoire... (« Étape 18 : Réfléchir à l'héritage de sa génération. *Exercice !* »)

Mais la question résiduelle est d'ordre logique, en quelque sorte : si l'on peut soutenir que deux négatifs donnent un positif, que conclure de l'accumulation des modalités de mise à distance dans l'ouvrage de Langelier ? L'accumulation de signaux de décrochage amplifie-t-elle le détachement de l'énonciateur ou au contraire ne nous ramène-t-elle pas plutôt à lui avec plus d'insistance ? La réception immédiate du livre

a lourdement souligné l'ambiguïté liée à son feuilleté d'ironisation : à parodier les manuels de psycho-pop, à tenir un propos semi-sérieux sur les révolutionnaires modernistes, à se projeter dans le lecteur sans toutefois estomper l'énonciateur, quelle position tient Langelier avec cette œuvre post-hyper-moderne ? La réponse paraît impossible — à l'instar d'une conclusion à cet ouvrage, qui paraît à tous, évidemment, décevante. Dans le cadre de la problématique qui nous occupe aujourd'hui, l'interprétation du procédé reste somme toute plus aisée. Le fait de repousser constamment l'expression de l'intériorité du protagoniste dessiné en creux par le récit et par la narration au « vous » ne peut que conduire à y voir un malaise — malaise existentiel du personnage et malaise d'avoir à recourir à ce stratagème pour expliquer un chamboulement intime. La projection assure ici un décalage propre à l'objectivisation et à l'analyse du désarroi.

Cette projection, entendue chez Nicolas Langelier au sens d'un transfert vers l'autre, peut prendre un visage encore moins incarné lorsqu'elle devient pure spéculation. *Le livre des peurs primaires* de Guillaume Vissac rassemble une centaine de ces scénarios que l'on se forge, petites fictions intérieures marquées par l'intensité de l'émotion qu'elles suscitent mais aussitôt éludées par notre rationalité. Chez Vissac, ces scénarios sont pris en charge par un « je » qui en est le créateur et la victime. Chaque texte de moins d'une page livre l'une de ces « peurs primaires » ; la mise en scène est généralement descriptive :

[65] Le van stoppe devant les portes du grec. Un type sort, évalue à distance le nombre de corps à l'intérieur, main droite prise sous poche blouson. A l'intérieur un flingue. Il le sort en entrant. Ses complices derrière lui, kalachnikov-kebab en bandoulière. La caisse, le fric, le reste, ils disent. Mais non, poignée de main, salut, c'est tout. La télé continue de grésiller. Le van repart. Ne reviendra jamais. Kebab plus frites, on me lance, c'est 5.50€.

La relation du « je » avec l'événement est souvent passive : observation de la situation, détachement, situation subie. La tension monte rapidement, mais le dénouement est décevant, toujours décevant, puisque la bulle éclate, simplement :

[14] Le chewing-gum ne passe pas, obstrue les voies respiratoires, la gomme s'étend contre la gorge et se plaque sur la trachée, l'oxygène filtre mal, bulle, claque, puis ne filtre plus. Depuis ma voix grésille un filet de cri séché dans le larynx mais rien ne sort. Je m'effondre sur le plancher et bascule sous la table, la tête prise entre les pieds. Je vais tourner les yeux ici, seul, dans cet appartement parisien dont je n'ai même pas la clé, personne ne m'entendra cracher mon dernier souffle. Mais non, je mâche, ça n'arrivera pas, je bulle, jamais.

Ce décrochage ultime est répété à la fin de chaque texte, avec des variations minimales ; il est attendu, il devient rapidement convenu. C'est là l'ancrage dans la réalité, le refus de la fiction, de ces « fictions du bord de l'œil » comme le narrateur les désigne lui-même. On sait alors que les événements tout juste relatés sont pure fabulation de sa part, que nous avons habité son esprit le temps de cette vision. Ces textes sous-conversationnels, en quelque sorte, thématiques par la peur, la crainte et l'inquiétude, témoignent d'une intériorité, celle d'un personnage que l'on ne peut connaître qu'en creux — il n'agit pas vraiment, il ne dialogue pas réellement, il met en scène son imaginaire et ses peurs :

[2] Immobilisé entre deux gares, le conducteur nous remercie de garder portes closes et voies désertes, les râles agacés et tics nerveux des bras tout contre en réaction. Entre un tunnel et un pont, le noir du dehors, c'est dedans plutôt. Il est possible que, ça se pourrait si, il suffirait de et le wagon explose, une bombe quelque part, jaune et suie mêlés sur les murs tout contre, corps éparpillés, on s'échangerait les membres, litres d'hémoglobine pour recouvrir les sièges. Mais le train reprend, mon pouls toujours là sous poignet gauche : et non, ça n'arrivera jamais.

Vissac propose par ces vignettes des fictions au second degré, révélant une trame où en fait absolument rien ne se passe.

Ces mouvements de l'espace mental sont individuellement sans référent aucun : lues une à une, ces fictions du bord de l'œil ne réussissent pas à faire comprendre à qui appartient cet œil. Un tel scénario-catastrophe, en soi, paraît surgir du néant : icône de l'abstraction même de la fiction, il paraît une simple élucubration potentielle. Néanmoins, la lecture combinée de ces textes permet d'éclairer certains traits, certaines situations ; elle reconstruit, bribe par bribe, l'étoffe du personnage. De la même façon, cette lecture réticulatoire, suggérée par l'introduction même où l'on dit que « le texte se marellise », établit d'où vient la parole romanesque. Pour reprendre la terminologie de Dominique Maingueneau (2004), la scénographie du texte émerge de ce rapaillage des cent fictions : la confidence, circonstance énonciative qui rend possible la transmission de ces scénarios intérieurs du personnage, ne prend corps qu'à travers les révélations minuscules du narrateur que l'on collige au fil de notre lecture. En retour, celui qui prétend raconter des histoires de peur, des fictions du bord de l'œil en vient un peu à son insu à se raconter lui-même à travers ces projections dystopiques et dysphoriques. Si cette ouverture du soi intime ne s'inscrit pas dans le régime de la confession ou dans celui de la description extérieure des

émotions du personnage par un narrateur tiers, elle n'est pas moins efficace dans la mise en scène d'une intériorité tourmentée.

\* \* \*

il n'y a pas, jamais, de troisième personne dans les rêves, il n'y est toujours question que de soi-même, comme dans *L'île des anamorphoses*, cette nouvelle apocryphe de Borges, où l'écrivain qui invente la troisième personne en littérature, finit, au terme d'un long processus de dépérissement solipsiste, déprimé et vaincu, par renoncer à son invention et se remet à écrire à la première personne. (Toussaint, *La vérité sur Marie*, 2009 : 168)

La projection est une vie hors de soi. Langelier et Vissac, par des procédés différents, élaborent des scénographies propres à générer et à justifier une telle projection — ici un détachement grammatical et temporel flanqué d'une triple pirouette ironisante, là une virtualité narrative qui finit par se matérialiser aux yeux du lecteur. Les narrateurs-personnages de *Réussir son hypermodernité* et du *Livre des peurs primaires* peinent à inscrire leur propre univers intérieur dans la trame narrative qu'ils élaborent et habitent à la fois. Le caractère obligé de la narration au « je », modalité énonciative associée à l'authenticité, est paradoxalement conjugué avec la difficulté d'amorcer la confiance. Deux remarques en découlent. La lecture des deux ouvrages montre bien la récursivité labyrinthique des procédés. L'ironie qui s'emballe comme un hamster dans sa roue, chez Langelier, n'est désamorcée que par de soudains retours à des vérités générales, susceptibles de briser le cercle vicieux ; ainsi énonce-t-il, banalement, que « le temps est une invention humaine » (214), de sorte à relativiser soudain l'angoisse de perte de contrôle de sa vie. La rupture de la machine emballée chez Vissac est perceptible par la distance progressive instaurée dans les dénouements déceptifs, mais aussi par un déplacement de perspective, sorte de méta-peur : « [42] Un jour – un jour – l'une de ces visions primaires sera vraie. Mais laquelle ? (suspens) ». On observe bien, de la sorte, à quel point le travail sur l'intériorité est un jeu de proximité et de distance.

Il apparaît clairement, et c'est là ma seconde remarque, que la narrativité contemporaine s'appuie lourdement sur cette distanciation, au détriment même de l'incarnation crédible d'un personnage à la psychologie complexe que l'on attend dans une fiction. Le personnage, analyste, est en dérive, acteur passif du monde qu'il met pourtant en place. Anne Barrère et Danilo Martuccelli arrivent à une observation

similaire, même si leur approche est nettement sociocritique : les personnages, soutiennent-ils,

éprouvent moins le monde en direct, qu'ils ne le vivent au travers de leurs analyses postérieures. Ils sont en quelque sorte toujours en décalage, et ne vivent ou assument pleinement la vie que s'ils l'analysent et la décortiquent. [...] Cette réflexivité et introspection permanentes ne débouchent ni sur un meilleur contrôle de soi ou du monde, ni sur des prises de décision ou des engagements pratiques, fussent-ils infimes (83).

Cette vision du personnage contemporain, complémentaire des stratégies d'évitement que je souhaitais examiner aujourd'hui, illustre bien à quel point la narration au « je » est tout en esquives pour se jouer d'un accès trop direct à l'intériorité du protagoniste — vision à la fois symptôme d'un déplacement de la fonction-personnage aujourd'hui et, bien sûr, désaveu de la posture candide d'un Rousseau.

## **Bibliographie**

Barrère, Anne, et Danilo Martuccelli (2009), *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (Sciences sociales, 1153).

Cannone, Belinda (2001), *Narrations de la vie intérieure*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires).

Cohn, Dorrit (1981), *La transparence intérieure*, traduction d'Alain Bony, Paris, Éditions du Seuil.

Glowinski, Michal (1987), « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, n° 72, p. 497-507.

Langelier, Nicolas (2010), *Réussir son hypermodernité et sauver le reste de sa vie en 25 étapes faciles*, Montréal, Boréal.

Maingueneau, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin (U. Lettres).

Rabatel, Alain (2001), « Les représentations de la parole intérieure », *Langue française*, vol. 132, n°1, p. 72-95. [[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr\\_0023-8368\\_2001\\_num\\_132\\_1\\_6316](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_2001_num_132_1_6316)]

Toussaint, Jean-Philippe (2009), *La vérité sur Marie*, Paris, Éditions de Minuit.

Vissac, Guillaume (2009), *Le livre des peurs primaires*, Éditions numériques publie.net. [<http://www.publie.net/fr/ebook/9782814503021/livre-des-peurs-primaires>]