L'individu contemporain et la trame narrative d'une vie

Dominique Rabaté

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/282>

DOI : 10.4000/studifrancesi.282

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2015

Pagination : 54-62

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Dominique Rabaté, « L'individu contemporain et la trame narrative d'une vie », *Studi Francesi* [En ligne], 175 (LIX | I) | 2015, mis en ligne le 01 avril 2016, consulté le 21 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/282> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.282>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

L'individu contemporain et la trame narrative d'une vie

Abstract

How many lives in one individual life? This puzzling question has raised in our present time and could be changing the patterns of representation for what makes the stuff of one's life. This article examines this hypothesis in a theoretical perspective and gives some examples with Régis Jauffret, Olivia Rosenthal, Tanguy Viel and Camille de Toledo.

Combien de vies en une vie individuelle? Telle pourrait être, dans sa forme volontairement intrigante, la question qui se pose à l'individu d'aujourd'hui. Et cette question – avant même d'examiner les manières par lesquelles on peut y répondre – déplace inévitablement les modes de représentations narratives de ce qui ferait la trame d'une existence, saisie dans son éclatement ou sa multiplicité. Le modèle durable du roman réaliste, la forme narrative rétrospective de l'autobiographie romantique ne permettent peut-être plus d'embrasser une subjectivité qui compose avec des identités plurielles, avec des hypostases plus ou moins empruntées au vaste stock de fictions qui nous entourent et prolifèrent dans le roman, le cinéma, les séries télévisées, les jeux vidéo. Est-ce un nouveau rapport à la fiction qui se joue? C'est cette hypothèse que je voudrais mettre à l'épreuve dans les réflexions qui vont suivre.

1. On sait que Georg Lukács a défini le roman comme l'expression de ce qu'il nomme «l'individu problématique». C'est en voulant représenter «la vie de l'individu problématique», en inventant et raffinant la «forme biographique» que le roman trouve une forme d'équilibre entre «l'universelle souveraineté de la vie» et la puissance d'exemplarité de la singularité¹. Une ligne majeure du roman occidental va ainsi explorer les secrets de ce qui fait «une vie» pour reprendre le titre emblématique du roman de Maupassant, dans l'incertitude de l'unité du trajet ainsi raconté, ainsi constitué.

Problématique, cette vie trouve sa cohérence incertaine dans la tension entre une identité socialement imposée (particulièrement pour les héroïnes féminines du roman réaliste du dix-neuvième siècle, d'Emma Bovary à Effi Briest) et les aspirations secrètes, intérieures du personnage. Le parcours jusqu'à la mort ou au terme de l'existence dessine, entre hasard et destin, la courbe d'une existence dont la contingence se mue en nécessité rétrospective. En plongeant dans ce que Tolstoï appelle «le gouffre» de la vie personnelle², le romancier complique la signification morale et

(1) Voir les pages 72-73 de *La Théorie du roman* (traduit par J. CLAIREVOYE, Paris, Gallimard, «Tel», 1989).

(2) L'expression se trouve dans *Anna Karénine* (p. 210 du tome I de l'édition GF chez Flammarion, traduit par S. LUNEAU, 1988). Elle est employée par Karénine à propos de sa femme. Je l'ai commentée dans *Tolstoï et la conversion invisible*.

Remarques sur "Anna Karénine" in Un autre Tolstoï, dirigé par C. DEPRETTO, «Bibliothèque russe de l'Institut d'Études Slaves», tome CXXVI, 2012. Voir pages 21-32. Ce travail – comme les réflexions que je propose ici – s'inscrit dans le prolongement des analyses que j'ai menées dans *Le Roman et le sens de la vie* (Corti, «Les Essais», 2010).

exemplaire d'un récit qui doit épouser le point de vue du personnage même, en révélant les méandres et les richesses d'un monde intérieur séparé et opaque.

Polyphonique ou stéréophonique, la narration romanesque joue donc de ce double point de vue entre l'extériorité d'une forme de vie qui obéit aux règles sociales et la conscience intérieure d'une subjectivité déchirée. Et c'est dans cet écart que se forme le rêve proprement romanesque d'une «vie à soi», d'une «vraie vie» qui pourrait réconcilier l'aspiration intérieure et la pression extérieure. Ressentant son existence comme aliénée, l'héroïne bovaryenne rêve d'une vie qui serait pleinement sienne, mais elle ne peut la projeter que dans les stéréotypes les plus aliénants, qui accusent le fossé irréductible entre la réalité et l'imaginaire.

Le roman moderne aggrave le divorce entre l'apparence d'une biographie ordonnée par la suite des événements et le bouillonnement chaotique de la vie intérieure. Dans l'écart dynamique de ce double foyer, l'individu problématique du roman se construit sans dernier mot résolutoire. Le conflit ou la «négociation», pour reprendre un terme cher à Virginia Woolf, entre la temporalité unidirectionnelle du monde objectif et les circonvolutions de la conscience (à l'intérieur de laquelle passé, présent et avenir s'entremêlent et défont, dans le jeu de leurs échos et de leur superposition, la trame linéaire de la durée) passe au premier plan du roman européen du vingtième siècle. C'est alors bien le temps qui est devenu la matière même du roman.

2. Il me semble préférable de penser en ces termes tensionnels la représentation que propose le roman d'une vie, saisie dans sa singularité en quête d'exemplarité problématique. Car c'est bien la possibilité d'une cohérence de l'existence qui se trouve posée, plutôt que réglée ou résolue par une forme ouverte qui permet d'exposer dans toute sa complexité la dialectique entre achèvement et inachèvement d'une vie, entre forme globale et caractère informe de ce qui peut se produire sans logique préalable.

Dans sa somme magistrale, *Temps et récit*, Paul Ricœur a montré comment les apories proprement philosophiques de la question du temps pouvaient être levées dans la configuration narrative complexe que le récit de fiction réalise, réconciliant pour ainsi dire temps vécu et temps raconté, expérience vécue du temps avec sa mise en mots. Prolongeant avec *Soi-même comme un autre* son enquête, le philosophe postule de façon souple une cohérence du sujet, qui se définit moins par la même d'une identité stable (ce que Ricœur appelle l'identité-*idem*) que par la permanence d'une identité-*ipse*. Cette dernière se négocie entre l'affirmation d'une persévérance du caractère propre de l'individu et la persévérance d'une promesse que le sujet doit se faire à lui-même³. Le récit que je peux faire de ma propre existence assure ainsi une forme de cohérence ou de solidité à ce qui demeure, au-delà des variations temporelles et des inévitables et nécessaires changements de l'évolution personnelle, le socle d'une auto-affirmation de soi.

Récit de soi et récit de l'extérieur composent ainsi pour dessiner la figure mobile d'un sujet qui se reprend, qui se comprend dans la narration, elle-même temporalisée, de sa vie. Si l'accent semble surtout mis sur cette capacité à nous raconter à nous-mêmes nos vies, selon une accentuation de nature autobiographique, ce récit prend cependant toujours la forme d'une histoire qui se raconte pour l'autre: elle se fait même du point de vue de l'autre, depuis le point de vue qu'adopte alors celui qui est bien, selon la belle expression du titre choisi par Ricœur, «soi-même comme un

(3) Pour la présentation par RICŒUR de ces deux notions, à mes yeux essentielles, voir la page 148 de

Soi-même comme un autre (Paris, Seuil, «Poétique», 1990).

autre». Cela veut dire que le sujet se perçoit depuis le point de vue d'autrui, et aussi qu'il vaut comme singularité autant que tout autre.

3. Dans le sillage de Ricœur, s'est développé tout un courant qui promeut ce que Galen Strawson a qualifié polémiquement de «thèse de la narrativité psychologique». Dans son article *Against Narrativity*⁴, il s'oppose en effet à cette nouvelle doxa qui réunit à ses yeux deux dimensions. La première est descriptive: c'est en se racontant sa propre vie que chacun la constitue comme telle. La nature de l'existence humaine tiendrait à cette activité anthropologique de mise en récit. La deuxième dimension est, cette fois, d'ordre éthique: aggravant la première, elle consiste à plaider pour le bénéfice de cette mise en récit qui oriente le sujet vers une vie meilleure, plus pleinement reconnue ou assumée. Contre ce schème de reprise narrative, Galen Strawson met en avant la figure de *l'individu épisodique*, qui vit au présent, sans souci de (se) raconter des histoires, sans obsession du passé ni de la projection dans l'avenir. Individu qui laisse venir les événements séparés ou disjoints, qu'il ne rapporte pas forcément à une cohérence à trouver.

Le mérite de l'article de Strawson est de rappeler que tout ne doit pas s'ordonner au récit de soi, que l'existence des individus est aussi faite de bribes et de fragments, de sentiment du présent, dans une sorte de diffraction qui est aussi essentielle au sentiment de l'existence. Qu'une vie ne doit pas forcément se penser dans le projet d'une cohérence qui passerait par une ressaie narrative. Contre la totalisation du récit de soi, l'article rappelle l'importance de ce qui relève plutôt de «l'expérience de soi» (*self-experience* en anglais). Même si Strawson ne prend pas ses exemples dans la poésie, on peut souligner que, dans cette même perspective, tout le champ du lyrisme moderne peut ainsi revenir au premier plan et réintégrer la réflexion sur les différentes verbalisations ou mises en forme des expériences vitales, du côté de ce qu'on appellera des essais de figuration de soi.

L'opposition catégorique entre «individus diachroniques» et «individus épisodiques» me semble cependant de nature trop psychologique, fabriquant deux types de rapport à soi et à l'existence qui sont sans doute plus mêlés en chaque individu. S'il note que ces deux types sont «radicalement opposés», Strawson ménage heureusement la possibilité d'un jeu entre les deux polarités qu'il constitue. Car pour moi, il s'agit moins d'opposer deux classes de caractère, ou deux manières de se rapporter au sentiment d'être soi, que de voir dans ces deux grandes inflexions deux façons divergentes de configurer les expériences, et éventuellement de les combiner ou de les compliquer l'une par l'autre. Le même sujet sera sans doute enclin selon les circonstances, selon les destinataires, à privilégier tel mode, mais sans que cela ne doive relever d'une distinction définitive ou catégorielle.

C'est peut-être d'ailleurs plutôt dans la cohabitation problématique des deux modes de rapport que se situe notre expérience la plus vive. Contre la cohérence toujours excessive d'un récit qui fabrique l'unicité factice d'une vie, le discontinu du présent, la remémoration hasardeuse, la part d'oubli et de détachement envers soi peuvent constituer de précieux antidotes. Mais contre le sentiment d'une dispersion (heureuse aussi bien que malheureuse), chacun éprouve aussi le besoin de raconter le récit qui assure à ce qui a été vécu une manière de nécessité et de signification globale.

(4) Paru d'abord en 2004 dans la revue «Ratio», il est disponible en traduction française (assurée par M. COMBE et M. MACÉ) sous le titre: *Contre la Narrativité*, in «Fabula-LhT», n. 9, *Après le bova-*

ryisme, mars 2012, URL: <http://www.fabula.org/lht/9/strawson.html>, page consultée le 01 juillet 2014.

(5) *Ibid.*, paragraphe 13.

4. Car il s'agirait (et je retrouve maintenant, après ce long détour, ma question initiale) peut-être aujourd'hui de rendre compte d'une expérience individuelle contradictoire de la multiplicité des vies, des régimes existentiels en un même sujet. Certes le roman peut garder sa fonction séculaire en ordonnant dans le récit complet le trajet d'une ou de plusieurs existences, en faisant apparaître le désir d'une vie enfin réalisée, désaliénée, ou en montrant comment on peut se duper dans l'illusion d'une vraie vie. Les remarques que je vais faire sur un certain nombre d'expérimentations littéraires ne doivent donc pas être vues comme une façon d'invalider des projets plus classiques qui gardent toute leur dignité, toute leur nécessité artistique. Mais plutôt comme une manière d'éclairer par les marges ou par des tentatives encore en gestation des problématiques nouvelles de l'individu contemporain.

Cet éclatement du récit, on peut en prendre une première mesure avec le développement récent et révélateur des microfictions, en France comme partout dans le monde⁶. Cette forme très brève de récit autorise une prolifération des possibles, des potentialités, selon une accélération des scénarios, qui fonctionne souvent sur la complicité entrer l'auteur et le lecteur dans la reconnaissance des codes fictionnels mobilisés. Régis Jauffret s'est illustré dans cette manière avec plusieurs livres, particulièrement *Univers, univers* (2003) et affichant dès son titre le choix de cette forme: *Microfictions* en 2007. Le régime temporel auquel il recourt est volontiers celui du conditionnel, mode de la rêverie de la vie possible, mais que la multiplication des textes contradictoires frappe d'irréalité. Les scénarios se mettent à proliférer de façon presque cauchemardesque, et la vie – souvent banale, triviale – des personnages qui se réduisent à des silhouettes est prise dans une machine à générer sans fin des fictions. La brièveté des récits provoque paradoxalement un sentiment ambivalent où la force libératrice de l'imagination se heurte au côté convenu d'un scénario aussitôt épuisé. L'avalanche de fictions semble devenue le milieu de vie postmoderne, fictions produites massivement par l'industrie culturelle (livres, films, séries) mais aussi par chaque sujet devenu organisateur des fantasmes de sa propre existence. Les cinquante morceaux qui composent *Microfictions* finissent par composer, par empilement et fatras, une galerie désabusée (qui hésite entre violence, ironie et cynisme) de l'évanouissement de la différence individuelle, puisque, comme le proclame la quatrième de couverture: «Je est tout le monde et n'importe qui».

5. Jean-Max Colard a récemment proposé de voir dans la filmographie un des modèles possibles d'un «récit de vie non plus linéaire, mais au contraire, discontinu, irrégulier». C'est dans une étude consacrée à Olivia Rosenthal, plus particulièrement à son livre: *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*⁷ qu'il formule cette hypothèse que je reprends à mon compte. S'intéressant à un texte composé d'une série de monologues où plusieurs personnages (simplement identifiés par un prénom) disent, les uns après les autres, quel film a joué pour eux un rôle décisif dans leur existence, Colard remarque que c'est donc dans une identification ponctuelle, avec tel acteur ou telle actrice, avec tel scénario que se propose une façon – décalée et indirecte – de raconter sa vie. Celle-ci n'est plus saisie dans un récit d'ensemble, mais par un détail qui fonctionne comme une sorte de *punctum* barthésien. Quelque chose tout d'un coup

(6) Sur ce sujet, je me permets de renvoyer aux études que l'on trouvera dans le premier numéro de la revue électronique: *Revue critique de fixation française contemporaine*, intitulé: *Micro/Macro*, que j'ai co-dirigé avec P. SCHOENTJES, mis en ligne en décembre 2010. Sur Régis Jauffret, on lira la belle analyse d'Alexandre Gefen.

(7) O. ROSENTHAL, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris, Verticales, «Minimales», 2012. L'article de J.-M. COLARD s'intitule: *Filmographie et récit de vie: autour des "Larmes" d'Olivia Rosenthal*. Il est à paraître dans le volume collectif dirigé par F. GRIS et L. DEMANZE aux Classiques Garnier début 2015.

agit, émeut, provoque une projection de tout le sujet qui se précipite, avant de s'y reconnaître, dans la scène qui le ravit.

Le film choisi peut certes constituer la trame fantasmée d'une existence, mais il joue plutôt comme une ponctuation, comme le révélateur d'une discontinuité constitutive. Il permet de s'identifier à un personnage imaginaire en construisant sa vie sur le modèle imaginaire du film aimé (à la façon de *Mon oncle d'Amérique*, le film d'Alain Resnais). Mais il peut aussi faire entrevoir une façon d'échapper à sa propre existence bornée, de rêver à une échappée. À la façon de la filmographie d'un acteur, c'est une suite de titres, de personnages plus ou moins habités, une série de rôles ou même de moments de rôles qui composent alors le portrait instable de l'individu contemporain. Reprenant les analyses de Murray Pomerance⁸, il souligne le changement de paradigme que le nom de l'acteur Johnny Depp incarne pour le théoricien du cinéma. Alors que la star de cinéma hollywoodienne se voyait dotée d'une personnalité transcendant ses divers rôles, personnalité fabriquée pour construire une manière de permanence par des attitudes typiques ou des accessoires symboliques, l'acteur modèle du cinéma contemporain doit au contraire surprendre par «la plasticité de ses métamorphoses, par la diversité et l'imprévisibilité de ses rôles», en changeant à chaque film d'apparence, de registre, de style de jeu.

Ce basculement, dont le nom de Johnny Depp souligne une sorte de limite idéale, fonctionne alors comme le symbole d'une représentation de l'existence comme montage de rôles plus ou moins stéréotypés, comme la liste hétérogène des possibilités d'un individu, dont il n'y a plus lieu de se demander ce qu'il serait authentiquement. Et Jean-Max Colard inclut dans le paradigme qu'il construit les photographies de Cindy Sherman, des textes de Pierre Alferi ou de Nathalie Léger, notamment *Supplément à la vie de Barbara Loden* qui date de 2012, ou certains des projets de Sophie Calle.

6. Dès lors, c'est moins la problématique de l'identité d'un individu, fût-il évidemment *problématique*, qui compte que celle, plus diffuse, de l'identification comme processus de constitution subjective partielle et mobile. C'est en ce sens que je lis certains des livres d'Olivia Rosenthal qui interrogent explicitement le pouvoir de révélation lié à la force d'une projection – au sens à la fois littéral et second – d'une œuvre cinématographique qui propose à l'héroïne de *Que font les rennes après Noël?* des modèles contradictoires et impossibles à dire publiquement de ses désirs les plus secrets⁹. C'est ainsi que la narratrice relate les sentiments ambigus qu'elle ressent en voyant avec sa mère *King-Kong*, ou l'identification qu'elle opère envers l'héroïne maléfique du film de Jacques Tourneur: *La Féline*.

C'est pourquoi la plupart des livres de Rosenthal croise au moins deux séries de motifs: ceux des animaux avec le récit plus ou moins continu de la révélation de son homosexualité par la narratrice dans *Que font les rennes après Noël?*, ou des bribes de récits éclatés provenant des patients, des membres des familles, ou des soignants, et l'évocation de la carrière du Docteur Alzheimer dans *On n'est pas là pour disparaître* (paru en 2007). Car c'est précisément dans le jeu entre les séries que se dessine un sens implicite et réservé, selon des dispositifs d'énonciation qui, s'ils singularisent la voix de celui ou celle qui prend la parole, ne les constituent plus volontairement en personnages autonomes.

(8) Voir son livre paru en anglais en 2005: *Ici commence Johnny Depp* (traduit par P. SOULAT, Nantes, Capricci, 2010).

(9) O. ROSENTHAL, *Que font les rennes après*

Noël?, Paris, Verticales, 2010. Je me permets de renvoyer à mon étude, à paraître dans le même ouvrage collectif sur cet écrivain, et intitulé: *Fonctions de l'identification*.

Le sens circule ainsi entre les registres du texte, un peu à la façon de *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, où c'est dans l'écart entre le récit autobiographique partiel et tronqué (amputé des premiers souvenirs manquants) et le double récit fictionnel de la quête de l'enfant perdu et de l'île de W, que se constitue la figure incertaine de l'orphelin. La fiction d'aventure policière qui occupe la première partie du livre joue ainsi des échos qui se tissent avec la partie autobiographique. Elle fonctionne comme un écran où se projette quelque chose d'indicible de l'histoire personnelle de l'écrivain: écran qui révèle et cache dans le même mouvement.

7. La stratégie narrative duelle mise en place dans *W ou le souvenir d'enfance* fait jouer ligne autobiographique et ligne romanesque dans un rapport de recouvrement ouvert et pluriel. Un tel dispositif me semble cependant aux antipodes de l'auto-fiction (ou d'une certaine dérive récente de l'auto-fiction) qui consiste plutôt à brouiller les distinctions entre réalité et imaginaire, à rendre indécidable ce qui relève de la fabulation de soi et de l'aveu autobiographique. On sait que, pour Jacques Lacan, le sujet ne peut s'appréhender qu'à travers «une ligne de fiction»: cette formule, souvent rappelée, ne me semble pas autoriser à confondre les deux plans que le psychanalyste maintient fermement distincts entre Imaginaire et Symbolique. La formule insiste d'ailleurs sur l'aspect asymptotique et fuyant de ce qui reste une «ligne», un point de fuite, une trame fictionnelle que l'analyse doit déconstruire. Reconnaître que tout individu entretient avec lui-même un rapport en forme de construction fictive où il se raconte ne revient pas à dire que la subjectivité est tout entière de l'ordre de la fiction, dans une sorte de radicalisation généralisée où s'évanouit dangereusement l'assignation morale d'un sujet qui doit répondre de son désir et de la parole qu'il donne.

Ce que montre le livre de Perec est au contraire que c'est dans le jeu de deux paroles, de deux registres textuels que se cherche un *inter-dit* qu'aucun discours ne peut seul subsumer. La ligne autobiographique reste bien distincte de la ligne romanesque, posée à côté, dans la juxtaposition volontaire des chapitres pairs et impairs, dont rien n'atténue la disparité. Mais le plan romanesque se développe sans autonomie possible, de même que la ligne autobiographique la plus classique (celle qui consiste à raconter sincèrement ses «souvenirs d'enfance») pointe sa défaillance et fait signe vers ce qui se raconte autrement, dans les emprunts aux codes du roman d'aventures, dans le jeu des identités usurpées. Ce n'est pas de la confusion des deux que surgirait enfin un sujet révélé, mais bien dans l'entre-deux maintenu (et impossible à suturer complètement, à abolir) qu'il se dit nécessairement en pointillés.

8. Il en va donc d'un rapport complexe à la fiction, fiction multipliée, qui exhibe ses codes à la limite du pastiche et de la parodie. Fiction qui semble proposer spontanément tous les codes de récit pour une gamme infinie (et cependant répétitive, stéréotypique) de rôles et de situation. L'œuvre de Tanguy Viel s'inscrit dans ce rapport problématique à la fiction: elle sur-joue les codes romanesques que chaque livre met en scène et en intrigue, du roman noir à la française pour *L'Absolue perfection du crime* au «roman américain» qui constitue précisément le fantasme de l'écrivain dans *La Disparition de Jim Sullivan*. Presque condamné à répéter des formules déjà éprouvées, le narrateur de ces romans les fait fonctionner entre hommage sérieux et détournement ironique. Un peu à la façon du personnage de *Cinéma* qui visionne inlassablement *Le Limier* de Mankiewicz comme s'il voulait en devenir l'auteur ou le nouveau metteur en scène alors qu'il ne peut que répéter le déjà-filmé, Tanguy Viel revendique cette position tardive du romancier qui vient après tant d'histoires, de romans, de films, d'images, encombré et écrasé par les chefs d'œuvre du passé, par les lois des genres majeurs ou mineurs. Dans le bureau où il écrit, dans la chambre où il repasse sans fin le film hollywoodien, le personnage de Viel hésite entre devenir l'in-

venteur d'un nouvel agencement de ces codes, ou le simple vecteur d'une magie qu'il faudrait réanimer alors même qu'on est trop conscient des trucs qui la font opérer.

9. Car c'est bien dans la prolifération des codes narratifs que nous vivons aujourd'hui, dans un univers surchargé d'images et de catalogues de rôles ou de costumes, que domine le modèle américain d'une culture industrialisée mondialement. Monde de fictions qui semble parfois recouvrir tout accès direct à une réalité, filtrée et conditionnée – voire irréalisée – par les représentations médiatiques. Monde où chaque individu semble condamné à devenir le «héros» éphémère d'un programme déjà défini.

Mais c'est justement dans le jeu complexe de ces strates de fiction que peut se déployer un nouvel exercice critique et inventif de la littérature. C'est cette possibilité que je voudrais maintenant aborder avec l'œuvre de Camille de Toledo qui me fournira le dernier exemple de cette réélaboration des façons d'écrire les vies multiples de l'individu aujourd'hui. Je partirai du livre publié en 2011 au titre presque programmatique pour mon propos: *Vies potentielles*¹⁰. Sous-titré «roman», ce texte se signale d'emblée par son dispositif formel. En ouverture, on lit en effet que «ce livre est composé de trois strates de textes». La première est constituée par «les histoires», brefs récits qui ont l'allure de microfictions, et qui présentent sur deux ou trois pages des brefs récits, des évocations, des petites scènes. Elles peuvent ressembler à des ébauches de Kafka ou de Walser. Chacune porte un titre, impose une image parfois violente comme celle du premier récit intitulé «Le boucher, une hache sur sa tête». Certaines reviennent au long du livre, d'autres sont ponctuelles et fugitives. Ces amorces pourraient constituer des débuts de romans, mais elles ne sont jamais développées.

Car ces «histoires» sont systématiquement suivies par des «exégèses» (ou plus exactement, selon une graphie volontairement détournée, par des «exègeses»). Dans cette deuxième strate, c'est le raconteur de l'histoire qui se met en scène, qui s'interroge sur le sens du récit qui précède, sur la nécessité de son surgissement, sur la valeur de ce qui tentait de s'y raconter. L'exégèse pratiquée est moins celle d'une interprétation du sens, qu'une mise en rapport de cette fiction brève avec ce qu'elle provoque ou révèle en lien avec la vie de son inventeur. C'est la charge émotive, fantasmatique du noyau de fiction qui est reliée à l'histoire du narrateur, Abraham, histoire faite des deuils successifs du frère qui s'est suicidé, de la mère et du père. Cette deuxième strate n'est donc pas moins narrative, en un sens, que la première, mais elle se joue sur un plan clairement autobiographique (plus ou moins romancé mais qui renvoie très directement à la vie de l'auteur).

Mais comme pour rompre ce tête-à-tête de la fiction et de son explication, pour sortir de ce rythme binaire, un troisième type de texte appelé «chant» scande la fin de chaque partie. Ce contrepoint marque un changement frappant d'écriture, poétique dans l'allure coupée et saccadée des phrases rythmées qui deviennent comme des vers, avec des mots fragmentés, des différences de police de caractères, des onomatopées. C'est alors une énonciation lyrique qui surgit, parole trans-personnelle en première personne du pluriel, qui semble célébrer l'avènement d'une modernité inouïe, l'âge nouveau que le livre nomme comme celui de la «fissure de l'être» en immédiate corrélation avec le pouvoir démiurgique et catastrophique que les hommes ont déchaîné en fissurant l'atome.

(10) C. DE TOLEDO, *Vies potentielles*, Paris, Seuil, «La Librairie du XXI^e siècle», 2011. On consultera

avec profit le site de l'écrivain: www.toledo-archives.net.

10. La force – souvent pathétique – du «roman» de Camille de Toledo tient dans la tension entretenue entre les contradictions que le dispositif formel manifeste et que le texte souligne constamment. L'hétérogénéité est affirmée comme condition de l'homme aujourd'hui. Elle doit même être qualifiée plus brutalement comme coupure, scission, schize. Quelque chose du noyau de l'être s'est fissuré que le texte littéraire doit contradictoirement proclamer et réparer.

L'originalité de *Vies potentielles* tient aussi à l'équilibre instable entre quelque chose de démonstratif, où s'affiche le goût de Camille de Toledo pour une forme de théorisation du monde actuel, et la production discontinue des microfictions, des évocations autobiographiques. Le livre fait son propre commentaire, mais se laisse aussi bien entraîner au-delà. Il ne se résume pas à une thèse mais à faisceau d'affirmations fortes, à une série de formules que certaines inventions langagières (souvent entre plusieurs langues) cristallisent. Car tout tourne, selon les «trois strates» de diction ouverte par le livre, autour de la question de la filiation et de la rupture, autour de l'invention nécessaire de soi et de la non moins nécessaire inscription dans une lignée, dans une histoire, dans une famille. C'est le jeu de mot récurrent entre «relire» et «relier» qui résume cet enjeu partout évoqué.

Mais c'est aussi le choix initial du pseudonyme de Camille de Toledo qui conditionne le régime d'énonciation de celui qui, comme écrivain, a inventé son nom, en empruntant à la lignée maternelle cette part juive espagnole et cosmopolite qu'il faut affirmer contre la tradition capitaliste et commerçante du père. Refuser le nom d'origine, ne plus s'appeler Alexis Mital, c'est rompre avec la filiation, avec le destin familial, c'est opposer l'énergie d'une révolte contre la voie toute tracée. Mais là où le premier livre publié, *Archimondain, jolipunk* (en 2002 chez Calmann-Lévy) saluait et faisait advenir cette nouvelle naissance à soi, *Vies potentielles* dit l'ambivalence d'un rapport nouveau à la filiation. Ce déplacement tient à plusieurs facteurs: le narrateur est devenu lui-même père, et il se retrouve après trois deuils seul survivant de sa famille. Comme il l'évoque dans plusieurs passages poignants du livre, c'est aussi parce qu'il a accompagné son père dans le chemin de la mort, tout au long du cancer qui l'a emporté.

Il ne s'agit pas pour autant de reprendre la place désignée mais de renouer de façon mélancolique avec un héritage à alléger. La méditation personnelle consonne avec une réflexion plus large, de caractère historique et politique que Camille de Toledo a déployée dans *Le Hêtre et le bouleau*, qui porte comme sous-titre: *Essai sur la tristesse européenne*¹¹ et qui se présente comme «une tentative d'adieu au xx^e siècle». Dans un continent hanté par les expériences de mort des totalitarismes, voué au devoir de mémoire comme aux mécanismes de l'oubli, à la mélancolie des commémorations, il s'agit de rouvrir une voie utopique qui passe par ce que l'auteur appelle «l'entre-des-langues», où la part de la création et de la polyphonie linguistique est essentielle. C'est en appelant à la refondation d'une communauté nouvelle, celle des traducteurs européens par exemple, que peut se reconstruire un «nous» porteur d'avenir, gardant conscience collective de son devoir d'héritage et de rupture.

11. Une vie? Des vies? À cette question, le livre de Camille de Toledo répond par l'expression: «des vies pøtentiellès» qu'il écrit avec un O barré qui en rend la diction problématique, qui en inscrit donc le caractère nécessairement écrit – comme il le fait pour l'expression «exégèšes». Ce sont des vies hypothétiques, sous emprise de

(11) Publié en 2009 au Seuil dans la collection «La Librairie du xxi^e siècle».

fiction, vies possibles, rêvées, fantasmées, vies qui pourraient être comme ces scénarios que se raconte au conditionnel Françoise Horvald (pp. 51-55). Ce sont aussi des «histoires en morceaux» (p. 127) qu'aucune continuité ne peut plus ordonner.

Dans l'entretien donné dans *Micro/Macro*¹², l'écrivain parle de «la fièvre fictionnelle» qui s'est emparée de tous aujourd'hui. Il désigne cette «sueur» de fiction comme le lot de notre monde saturé de *storytelling* et de références. Dans cette production de masse de fiction, c'est d'ailleurs le statut de l'auteur qui change dramatiquement, puisqu'il est pour ainsi dire dépossédé de son traditionnel pouvoir de fabriquer des mondes possibles, de producteur de scénarios imaginaires. Il se retrouve à égalité parmi tant d'autres et sa tâche critique est dorénavant plutôt de démonter les mécanismes de ces fictions, de prendre du recul sur cette folie de récits. Refusant de participer à ce que de Toledo nomme dans cet entretien la «storytaylorisation» actuelle, où chacun devient le petit producteur, tailleur individuel, de microrécits qui contribuent à l'irréalisation exponentielle de nos existences, l'écrivain sera de fait du côté de l'agencement. Son travail est de construire le lieu de conflit entre des «strates» de réalité et de discours qu'il faut faire entrer en concurrence et en dialogue. Avec l'espoir que dans ce heurt chaotique, dans les interstices de ces strates hétérogènes, nous pourrions peut-être voir apparaître des trouées vers une réalité inédite.

DOMINIQUE RABATÉ

(12) Voir dans ce numéro le texte *Camille de Toledo répond aux questions de Dominique Rabaté*.