SOMMAIRE

SOMMAIRE 1

INTRODUCTION 5

PREMIÈRE PARTIE - HISTOIRE LITTÉRAIRE DU ROND-DE-CUIR 18
Chapitre I - Aux origines européennes du personnage 19
1. Le fantôme d'Akaki Akakiévitch 21
1.1 Fortune du roman russe au XX^{e} siècle 21
1.2 De quelques écrivains « sortis du Manteau de Gogol » 23
1.3 Le rond-de-cuir de Gogol à Calet. 30
2. Bartleby, le scribe ou l'expérience de la contradiction 33
2.1 Un scribe "so British"... 34
2.2 Bartleby ou l'(im)puissance de la littérature 36
3. Kafka, l'univers cafardeux des ronds-de-cuir 41
Chapitre II - Le rond-de-cuir dans la littérature française au XIX^{e} siècle 46
1. *Les Employés*. Balzac, « secrétaire » de la société 47
1.1 La faune bureaucratique 48
1.2 L'homme et son bureau. L'huître et son rocher. 50
1.3 Le rond-de-cuir, figure bourgeoise de la littérature française ? 53
2. Le copiste flaubertien ou l'art de « faire un livre sur rien » 56
2.1 Dans l'héritage de Bouvard et Pécuchet 57
2.2 « Ne pas tolérer la bêtise ». L'exemple de Georges Hyvernaud 64
2.3 La maladie du langage 66
2.4 Le rond-de-cuir, un personnage universel ? 68
3. Les *Dimanches* de Maupassant 70
3.1 Le petit commis de troisième classe 70
3.2 Le bureau ou le mal de vivre 74
3.3 « Les cloportes en pleine lumière » 76
4. Huysmans, romancier de « la conscience malheureuse » 78
Chapitre III - Le rond-de-cuir dans la littérature française au début du XX^{e} siècle 86
1. Les premiers signes, au tournant du siècle 87
1.1 Le roman de mœurs de Georges Courteline 88
1.2 Le « roman de caractères » de Charles-Louis Philippe 91
1.3 L'univers pascalien d'Henri Barbusse 96
2. À la veille de la Grande Guerre, déjà 102
2.1 Alors que Jean de la Ville de Mirmont concevait Jean Dézert... 103
2.2 ...Georges Duhamel rencontra Louis Salavin 105

DEUXIÈME PARTIE - L'IMPOTENCE GÉNÉRALISÉE DES RONDS-DE-CUIR 109
Chapitre I - Une « non-vie » professionnelle. L'univers du bureau 112
1. Tâche ingrate et oisiveté 113
2. Grandeur et misère de l'administration 117
3. Quand le bureau dévore (le corps et l'âme de) l'employé 121
4. Les « sales autres », les collègues 125

5. L'autorité hiérarchique 132
6. Le « spectre du pavé » 136
6.1 De la révélation... 137
6.2 À la prospection 142
7. L'errance dominicale 148
Chapitre II - La médiocrité relationnelle du rond-de-cuir 152
1. La crise de la famille 155
1.1 Histoires de famille, histoires sans famille 156
1.2 Le drame de la filiation 158
1.3 Les ronds-de-cuir impotents, Hamlet modernes ? 164
2. Le mal d'amour 171
2.1 Les ronds-de-cuir, des célibataires ? 171
2.2 « *Nec tecum nec sine te* ». Le poids de la solitude... et de l'amour .. 175
2.3 La perte de l'idéal amoureux 180
2.4 Iseult antiromanesque ? 184
3. Pathologie de l'amitié 192
3.1 La fable de l'amitié 193
3.2 L'art de la conversation... stérile 198
3.3 L'amour de l'Autre. L'amour de Soi 202
Chapitre III - Un mal-être existentiel 207
1. Une faim métaphysique 208
2. Dieu, ce grand Absent 214
2.1 Des origines et des conséquences de la mort de Dieu 215
2.2 Irrévérence de Jean de la Ville de Mirmont ? 216
2.3 L'humanisme athée de Georges Duhamel 218
2.4 Georges Hyvernaud ou le Dieu anonyme 223
3. La tentation du suicide 225
3.1 Le suicide ou la résignation ? Dézert, Didi et Gogo 227
3.2 Louis Salavin entre pulsion de mort et soif de vivre 230
3.3 La mort heureuse de Paul Duméry 237
Chapitre IV - Le rond-de-cuir, figure symbolique de l'écrivain moderne 247
1. Disparition de l'œuvre 249
1.1 Des lettres au rebus... à la poste restante 249
1.2 L'art du désœuvrement 252
2. L'*écrivain-écrivant* bureaucrate 255
2.1 Poésie de Jean Dézert 256
2.2 Paul Duméry, artisan du style 258
2.3 La signature d'Henri Calet 260

TROISIÈME PARTIE
DONNER FORME À L'IMPOTENCE. LES NOUVEAUX ROMANS DE LA BUREAUCRATIE 263
Chapitre I - La crise du personnage de roman 266
1. Ces *personn*-ages que l'on ne remarque pas. Le portrait en creux 268
1.1 L'inquiétante généralité du rond-de-cuir 268
1.2 Une moustache... étonnante ! 275
1.3 L'autoportrait en *minus habens* de Paul Duméry 278
1.4 Le scripteur de *Peau d'ours*, une voix sans visage 282

2. « Et moi, que suis-je ? ». Une crise identitaire....288
2.1 Dans les marais identitaires des romans de l'impotence....289
2.2 Jean Dézert ou l'évidence du nom....291
2.3 Une poétique du nom sous le signe de la médiocrité....294
2.4 *Le Wagon à vaches*. De l'onomastique au nonymat....298
Chapitre II - Vers une nouvelle conception du roman....305
1. Ces livres où il ne se passe rien....306
1.1 Des romans… antiromanesques. Ratage de l'intrigue....306
1.2 Le *Journal d'un meurtrier*, un roman policier ?....310
1.3 Attirance et défiance du romancier pour le romanesque....312
1.4 Antihéros et faits divers font-ils bon ménage ?....314
1.5 De la médiocrité comme essence du roman....317
2. *Cogito (ergo patior) ergo sum*. Des romans de l'intériorité....322
2.1 Les « aventures intérieures » des ronds-de-cuir....323
2.2 L'étrange complexité de Salavin....327
2.3 Une lucidité pathologique....328
Chapitre III - Le monologue intérieur. Variations sur un procédé littéraire....334
1. L'écriture de l'intime. Premières impulsions…....336
1.1 Des récits sur le mode de la confidence....336
1.2 De la *Confession* au monologue intérieur....344
2. … et premières expérimentations....351
2.1 *Non sum qui sum*. De drôles de Narcisse....352
2.2 Présence de l'Autre. Le plurilogue intérieur de Louis Salavin....359
2.3 Un exemple de monologue intérieur à la troisième personne....364

QUATRIÈME PARTIE
TOUT EST UNE QUESTION DE POINT DE VUE....372
Chapitre I - Les premiers scrupules....375
1. Une lecture des *Dimanches de Jean Dézert*....376
1.1 Diderot, Mirmont, Butor. Le pronom narratif, modes d'emploi....376
1.2 De l'effritement de l'instance narrative....379
1.3 Subjectivité de Jean Dézert ?....381
2. Salavin sous tous les angles. Salavin sur le divan ?....383
3. Vers une autonomie narrative… du discours intérieur....388
Chapitre II - Impotence de la temporalité narrative ?....392
1. Présence-s de Jean Dézert....393
1.1 *Les Dimanches de Jean Dézert*, une « narration simultanée » ?....394
1.2 Un temps *pseudo*-énonciatif....395
1.3 Le présent épicurien de Jean de la Ville de Mirmont....398
2. Le martèlement narratif de Jean Meckert....401
2.1 Métro, boulot, dodo. Permanence du vide…....401
2.2 … et retour du Même....403
2.3 *L'Homme au marteau* ou le temps régressif....407
3. Georges Hyvernaud, une temporalité mutilée....410
3.1 Le temps de la captivité…....410
3.2 … et des retrouvailles....412
3.3 Intimité du temps historique....415
3.4 Du passé subsistant dans le présent....417

3.5 Une idée de l'intelligence narrative 421
4. Le *Journal d'un meurtrier* ou le temps de l'intime 423
4.1 Genèse d'une temporalité de l'absurde 424
4.2 Le temps des remords ? 428
4.3 Modernité de Tristan Bernard : la narration intercalée 431
Chapitre III - Une idée du relativisme dans l'art romanesque 434
1. Une pratique d'écriture… et de pensée 435
1.1 L'engagement artistique des romanciers de l'impotence 435
1.2 Axiologie du romanesque impotent ? 440
2. L'homme et l'âme à l'envers 442
2.1 « Conscient de mon rôle obscur… » 442
2.2 Un fameux brouillage axiologique 445
2.3 L'impotence ou la lance de Télèphe 448

CONCLUSION 452

BIBLIOGRAPHIE 455
1. Corpus de travail 455
2. Corpus périphérique 455
2.1 Sur les origines (européennes) du rond-de-cuir 455
2.2 Le rond-de-cuir au XX^{e} siècle 456
2.3 Actualité du rond-de-cuir au XXI^{e} siècle 457
3. Lectures critiques 457
3.1 Littérature européenne 457
3.2 Littérature française au XIX^{e} siècle 458
3.3 Littérature française au XX^{e} siècle 460
4. Sur l'univers bureaucratique (Littérature, histoire, sociologie) 464
5. Ouvrages de théorie littéraire 464
6. Romans, récits, correspondances 469
7. Sur le contexte de la première moitié du XX^{e} siècle 473
7.1 Articles critiques 473
7.2 Études, essais, numéros de revues et recueils critiques 474
8. Lettres, philosophie et sciences humaines 475

INTRODUCTION

On ne compte plus, dans la littérature française de la première moitié du XX[e] siècle, le nombre de créatures abouliques, en proie à un pessimisme fondamental et à une vacuité existentielle désespérante, sans signification ni finalité. Dans un article paru en 2001[1], Bruno Curatolo remarquait ainsi l'existence, dans les années 20 à 50, d'un « courant noir », si évident apparemment qu'on ne s'y est jamais véritablement intéressé (du moins pas dans le cadre d'une thèse de doctorat). On lit :

> Au début des années trente les récits de Louis-Ferdinand Céline, de Louis Guilloux, d'Eugène Dabit, colorent la veine romanesque d'une teinte *noire* qui émane de la médiocrité sociale et morale des personnages, de la conscience de la détresse humaine, des aberrations de l'Histoire : s'impose alors, et pour deux décennies aux moins, la figure de l'« anti-héros »[2].

Parmi tous ces ratés falots et solitaires du roman moderne, le personnage du rond-de-cuir, scribouillard insignifiant, indolent et velléitaire, prisonnier de sa condition de gratte-papier comme on le serait d'un corps meurtri, s'impose naturellement comme une figure exemplaire et emblématique de la voie nouvelle dans laquelle s'engageait déjà le roman *fin de siècle*. Un large pan de la production romanesque française de la première moitié du XX[e] siècle, de *Croquignole* (Charles-Louis Philippe, 1906) à *Peau d'ours* (Henri Calet, œuvre posthume de 1958), fait ainsi la part belle à la représentation de ce genre de personnage socialement – et existentiellement – médiocre, développant un intertexte ayant non seulement évolué d'une production à l'autre, mais s'étant considérablement diversifié.

Les années vingt à cinquante, et l'entre-deux-guerres en particulier, constituèrent à ce titre un âge d'or de la figure du rond-de-cuir dans la littérature française, signe d'un impérieux besoin de renouveler du même coup les formes romanesques traditionnelles. Pensons ainsi, entre mille, au cycle de Salavin de

---

[1] Bruno Curatolo, « Le *courant noir* dans le roman français des années trente à cinquante », *in* Francine Dugast-Portes & Michèle Touret (dir.), *Le temps des Lettres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, pp. 243-252.
[2] *Ibid.*, p. 243.

Georges Duhamel (1920-1932), au *Mauvais sort* d'André Beucler (1928), au *Charbon ardent* d'André Thérive (1933), à *Aux Abois* (1933) de Tristan Bernard, *Hyménée* de Louis Guilloux (1933), *Le Chiendent* de Raymond Queneau (1933), *Rémy Floche, employé* de Pierre Albert-Birot (1934) et, plus tard, à *L'Étranger* d'Albert Camus (1942), au *Bouquet*, d'Henri Calet (1945) ou encore au *Très-Haut* de Maurice Blanchot (1948)[1].

L'augmentation des employés de bureau romanciers explique en partie l'intérêt considérable de la littérature française pour la figure du rond-de-cuir. La fin du XIX^e^ siècle voit en effet la montée des écrivains populaires, petits bourgeois ou ruraux qui, le « bachot » en poche, se destinent à une carrière dans un quelconque ministère. Il faut lire à ce sujet la nouvelle de Maupassant intitulée « Les Employés » (1882). L'écrivain dénonce avec verve, comme le fera plus tard Georges Hyvernaud dans *Le Wagon à vaches*, la fatalité et l'absurdité d'un système qui sclérose les esprits les plus créatifs et condamne les bacheliers ou certains hommes de lettres à la misère sociale et financière la plus révoltante.

La plupart des auteurs évoqués ci-dessus, hommes de lettres, certes, mais hommes d'écriture avant tout, occupèrent ainsi une fonction plus ou moins importante dans l'administration ; expérience professionnelle dont se nourrirent certainement leurs récits. À la différence des écrivains rentiers des premières décennies du XX^e^ siècle, comme André Gide, Marcel Proust ou Jean Cocteau, et d'autres encore ne dépendant pas financièrement de leurs publications, comme les médecins (Georges Duhamel, L.-F. Céline), hauts fonctionnaires (Paul Claudel ou Saint-John Perse), chroniqueurs, critiques et éditeurs (Philippe Soupault, Jean Cassou, Fernand Vandérem...), certains sont d'ailleurs encore attachés à une administration d'État lorsqu'ils rédigent leurs romans ; rongeant ainsi leur frein en attendant leur heure, dans une niche administrative. Faut-il citer, à nouveau, pour le XIX^e^ siècle, Guy de Maupassant, J.-K. Huysmans, Georges Courteline et, pour le XX^e^ siècle, Charles-Louis Philippe, Jean de la Ville de Mirmont, Louis Guilloux, Jean Meckert ou Henri Calet ?

[1] La liste est encore longue et s'étend au roman contemporain, avec des œuvres comme celles de Michel Butor, *L'Emploi du temps*, 1956, Jérôme Peignot, *Grandeur et misère d'un employé de bureau*, 1965, Romain Gary, *Gros-Câlin*, 1974, Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, 1994...

Certes, la plupart de ces écrivains ne sont pas, à proprement parler, des romanciers de la bureaucratie. Au reste, chez Georges Duhamel, Tristan Bernard, Raymond Queneau ou Henri Calet par exemple, la matière administrative ne constitue pas la trame principale de l'intrigue, si tant est qu'il y en ait une dans leurs récits où, comme on a coutume de le dire, il ne se passe rien. Mais le bureau est là toutefois, tel l'emblème tragique de la crise de l'individu ayant submergé la littérature française au début du siècle précédent et, plus encore, comme le signe symptomatique d'un mal de vivre qui engage tout l'être[1]. Aussi la représentation de l'univers bureaucratique se double-t-elle, dans ces récits, de l'évocation pathétique d'hommes ordinaires, sans grade et sans titre (et parfois même sans nom)[2], enfoncés dans un désespoir dont rien, absolument, ne peut les consoler. Le rond-de-cuir, en effet, végète le plus souvent dans un désœuvrement qui le conduit aux marges de la société et annihile en lui toute possibilité d'un agir créateur et productif. Prétexte (thématique et diégétique) à la rumination d'une conscience, la vacuité du bureau, se trouve alors toujours « aux confins de l'inexistence »[3] et illustre à sa manière l'angoisse ontologique des hommes de ce temps.

Il y a aussi, le fait mérite d'être signalé, que le *scribe* est le plus souvent englué dans un véritable *marasme* scripturaire, scellant ainsi inéluctablement la figure de l'employé de bureau à celle de l'écrivain raté et tourmenté. Jean Dézert, par exemple, lorsque sa fonction de copiste le lui permet, s'adonne sans passion ni réelles compétences ou prédispositions à la poésie. Louis Salavin, Paul Duméry, le protagoniste d'*Aux Abois*, ou Rémy Floche, ainsi que le scripteur de *Peau d'ours*, sont autant de personnages engagés dans l'écriture diariste et improductive. Quant au narrateur du *Wagon à vaches*, il s'essaie péniblement à composer « une espèce de roman », comme il le dit lui-même, enfin… « un livre où il ne se passe

[1] Analysant le personnage emblématique de Salavin, Éliane Tonnet-Lacroix remarquait ainsi que « sa condition de petit employé à la vie étriquée peut *symboliser* la médiocrité de toute existence, les limites de la condition humaine, l'incapacité à atteindre l'idéal ». Éliane Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, p. 164. Nous soulignons.

[2] Les scripteurs plus tardifs du *Wagon à vaches* et de *Peau d'ours* resteront ainsi anonymes au cours du récit. Voir *infra* : « Et moi que suis-je ?... Une crise identitaire », pp. 288-304.

[3] Sylvie Thorel-Cailleteau, « La figure de l'employé de bureau », *in Le travail dans les fictions littéraires*, *Travailler*, 2002/1, n° 7, pp. 77-88, ici p. 80.

rien »[1] . Tous ces gratte-papiers, du moins, présentent la particularité de ne pas accorder à leurs écrits la moindre ambition littéraire. Confinés dans des bureaux ou des chambres misérables, claustrés dans l'acte d'écrire, lui-même placé sous le signe de l'insignifiance, ces antihéros scribouillards, spécialistes de la lettre morte, mais dotés toutefois, nous le verrons, d'une « stérilité productive »[2], constitueraient ainsi la part maudite de l'écrivain moderne, misérable et impotent, conscient des limites de son art, mais avide tout de même de les éprouver.

Il est alors tentant de déplacer ce constat de désœuvrement social et scripturaire sur le terrain de la création littéraire et d'engager ce personnage dans une réflexion sur le pouvoir et les limites de la littérature. D'aucuns se sont ainsi employés à démontrer le paradoxe esthétique sur les bases duquel se développait déjà le roman français au tournant du XIX[e] siècle, en le plaçant tour à tour sous le signe de l'*épuisement*[3] ou sous celui de l'*impuissance*[4]. La présente étude s'inscrit assurément dans cette démarche heuristique. Mais elle se propose aussi d'articuler cette fois la figure littéraire du rond-de-cuir avec le concept d'impotence et d'analyser plus avant les situations narratives mises en œuvre dans quelques romans français de la première moitié du XX[e] siècle.

On ne manquera pas, naturellement, de s'interroger sur le choix d'une telle terminologie. Faire de l'impotence un nouvel objet de l'histoire littéraire nécessite en ce sens de l'avoir au préalable parfaitement défini. L'idée d'impotence en littérature tire *a priori* son origine conceptuelle de l'œuvre de Samuel Beckett. Prenant ses distances à l'égard de l'esthétique joycienne, l'écrivain déclarait :

> Plus Joyce savait, et plus il savait faire. En tant qu'artiste il va vers l'omniscience et l'omnipotence. Moi je travaille avec l'impotence, l'ignorance. Je ne crois pas que l'impotence ait été exploitée dans le passé[5].

---

[1] Georges Hyvernaud, *Le Wagon à vaches*, Paris, Le Dilettante, 1997, p. 18. Nous utiliserons désormais cette édition.

[2] Jean-Pierre Bertrand (éd.), *Le roman célibataire. D'*À rebours *à* Paludes, Paris, José Corti, 1996, p. 11.

[3] Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

[4] Éric Benoit et Hafedh Sfaxi, *Impuissance(s) de la littérature*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Entrelacs », 2011. En particulier, pour ce qui est de la période qui nous intéresse, lire dans cet ouvrage l'article de François Ouellet, « ''Que peut un homme ?''. Une poétique de l'histoire littéraire », pp. 351-372.

[5] Propos recueillis par Israel Shenker, « Moody Man of Letters », entretien avec Samuel Beckett, *New York Times*, section 2, 5 mai 1956, p. 3. Cité par Thomas Hunkeler, *Échos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 24.

Si l'on se réfère à sa définition, « impotence », du latin *impotentia*, « impuissance, faiblesse », renvoie d'emblée à l'idée d'infirmité, d'immobilité. Le terme, en outre, ne saurait être isolé d'une certaine idée du relativisme en art et illustre de fait une volonté féroce de mettre en branle l'omniprésence et l'omniscience du narrateur traditionnel.

Indéniablement, les textes de Samuel Beckett font à raison figure de modèles en matière d'expérimentation romanesque[1]. Au gré de sa production, de *Molloy* à *Comment c'est*, l'écrivain engagea le roman sur la voie d'une exténuation progressive dont on aurait presque pu craindre, remarquait Sylvie Thorel-Cailleteau, qu'elle ne soit « celle du genre lui-même »[2]. Il importe toutefois de prendre en considération certains récits antérieurs à la trilogie beckettienne ayant sinon directement influencé son œuvre, du moins contribué à introduire l'impotence au cœur même du roman. Il nous est ainsi apparu que, de l'impassibilité « oblomovienne » ou « bartlebienne » de Jean Dézert, à l'*échec* de Louis Salavin[3], de l'*immobilisme*[4] du personnage de Tristan Bernard à l'*infirmité*[5] du narrateur du *Wagon à vaches*, en passant, enfin, par l'*obséquiosité*[6] maladive du scripteur de *Peau d'ours*, il n'y avait, vraisemblablement, qu'un pas à franchir. Aussi le choix de l'impotence nous a-t-il semblé pertinent dans la mesure où il permettait de présenter l'œuvre de Beckett non plus seulement comme le canon unique de cette esthétique romanesque, mais, plus simplement, comme l'un de ses plus beaux accomplissements esthétiques.

---

[1] Henri Godard note d'ailleurs, dès l'introduction de son ouvrage qu'« en matière d'exténuation progressive des personnages et de l'histoire, Beckett est l'exemple indépassable ». Henri Godard, *Le roman, modes d'emploi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2006, p. 26.

[2] Sylvie Thorel-Cailleteau, *Splendeurs de la médiocrité. Une idée du roman*, Paris, Droz, 2008. Le survol de l'histoire littéraire effectué par l'auteur du présent ouvrage s'étend des *Métamorphoses* d'Ovide aux textes de Samuel Beckett et permet de traduire (on pourrait presque mesurer visuellement, explique-t-elle, l'évolution du roman) « l'idée d'exténuation du roman qui pourrait être celle du genre lui-même », pp. 8-9.

[3] Georges Duhamel, *Vie et mort d'un héros de roman*, *in Deux Patrons* suivi de *Vie et mort d'un héros de roman*, Paris, Paul Hartmann, 1937 ; rééd. *Vie et aventures de Salavin*, *op. cit.*, pp. 769-795.

[4] Jean-Baptiste Baronian décrit ainsi les personnages de Tristan Bernard, ces « individus passifs, amorphes, dénués de toute énergie, de toute force vive », prisonniers selon lui d'« une apathie volontaire, [d'une] paresse, [d'une] résignation atavique et [d'une] sorte d'*immobilisme* confortable ». Préface à *Aux Abois*, [1933], Paris, Mémoire du Livre, 2002, p. 14. Nous soulignons. Nous utiliserons désormais cette édition.

[5] « C'est une infirmité que j'ai. Une maladie du regard », déclare le narrateur du *Wagon à vaches*. Georges Hyvernaud, *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 139.

[6] Henri Calet, *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 35.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

On mesure naturellement tout le paradoxe d'une étude visant à intégrer des hommes désœuvrés (artistes sans œuvres de surcroît !) dans une réflexion sur l'art du roman. Or, de même que l'on ne peut percevoir les enjeux de l'esthétique beckettienne sans considérer la complexité de son équation, il semble impossible de pénétrer les récits de l'impotence sans les lire dans leurs contradictions. Les romanciers de notre corpus ne pouvaient ignorer l'impact de tels contre-modèles axiologiques et artistiques sur la constitution d'une histoire romanesque. Consacrer un récit entier aux tergiversations d'un personnage aussi insignifiant que l'employé de bureau relevait indubitablement d'un étonnant parti-pris esthétique, visant à faire du désœuvrement et du *rien*, la condition essentielle de l'acte créateur.

En ce sens, nous voudrions faire l'hypothèse d'une contamination, par le rond-de-cuir impotent, du texte romanesque lui-même. La maladie touchant la figure de l'employé de bureau au tournant du XIX^{e} siècle – maladie de la volonté avant tout, se manifestant cependant physiquement – semble en effet se propager inéluctablement à l'ensemble des récits composant notre corpus. Étouffé quotidiennement par une *non-vie*[1] professionnelle et sociale sans relief, ce personnage imposerait sa marque (son infirmité !) sur la structure même du texte romanesque comme si le récit, frappé à son tour d'impotence, portait en lui-même son propre mal. Expression d'une infirmité physique (celle du personnage de roman) et textuelle (celle de la structure même du récit), l'impotence se présenterait alors comme un véritable concept critique – ou métacritique – permettant d'inscrire ces textes dans une démarche partagée d'expérimentation de la fiction romanesque.

Pour la première moitié du XX^{e} siècle, nous avons répertorié plus d'une dizaine de récits développant la figure de l'employé de bureau[2]. Cette thèse n'ayant toutefois aucune prétention à l'exhaustivité – il ne s'agit pas en effet de

[1] Nous tirons cette expression du livre de Georges Courteline, *Messieurs les ronds-de-cuir* (1892), Paris, Éditions du Boucher, 2006, p. 20. L'écrivain dépeint avec humour le quotidien de petits fonctionnaires employés au Ministère des dons et legs : « Sans qu'on sache au juste pourquoi, on devine le vide immense de cette caserne, la *non-vie* des trente ronds-de-cuir noyés en son vaste giron ». Nous soulignons.

[2] Nous en dressons un inventaire plus précis dans notre bibliographie.

composer une grande histoire complète du roman de l'impotence en France au XX^{e} siècle – nous ne retiendrons essentiellement que six romans. Notre étude couvrira en partie le début du siècle précédent, avec une œuvre de Jean de la Ville de Mirmont, *Les Dimanches de Jean Dézert*, ainsi que la chronique de Georges Duhamel, *Vie et aventures de Salavin*, écrite entre 1914 et 1930. Pour la période de l'entre-deux-guerres, ensuite, on pensera au récit de Tristan Bernard, *Aux Abois*. Nous terminerons enfin la traversée de cette première moitié de siècle avec *L'Homme au marteau* de Jean Meckert, le *Wagon à vaches* de Georges Hyvernaud pour l'immédiat après-guerre, ainsi que l'œuvre tout à fait originale d'Henri Calet, *Peau d'ours*. L'essentiel de notre réflexion portera sur ce corpus d'étude. Mais nous n'excluons pas cependant quelques commentaires réguliers sur des récits périphériques qui pourraient enrichir notre réflexion et qu'il serait, dès lors, bien difficile et malvenu d'ignorer.

Le choix d'un tel corpus exige nécessairement quelques mises au point méthodologiques. S'agissant d'abord de son découpage chronologique : il couvre assez complètement le début du siècle précédant, la période de l'entre-deux-guerres et celle de l'immédiat après-guerre. Un peu moins d'un demi-siècle s'écoule donc entre le récit de Jean de la Ville de Mirmont et celui d'Henri Calet. Ce panorama littéraire peut paraître trop large. Un courant littéraire s'étale en effet rarement sur plus de trente ans. Or, si notre étude n'a pas pour objectif d'affirmer la légitimité d'un tel courant, elle projette en revanche de délimiter les contours stylistiques et thématiques d'une littérature de l'impotence, afin de la faire reconnaître comme mode d'expression littéraire privilégié d'une époque marquée par la crise de l'identité – y compris littéraire – et celle du sujet. On le sait, en effet, l'histoire littéraire s'est trouvée souvent enrichie de ces groupes, écoles ou chapelles, à la marge des grands mouvements, qui ont su leur donner du relief, par des jeux multiples d'accords ou de dissonances. C'est pourquoi notre étude ne peut se faire que sur une période assez longue si l'on veut, à travers la figure du rond-de-cuir, saisir les frémissements et l'évolution de cette littérature de l'impotence.

Le récit de Jean de la Ville de Mirmont servira d'impulsion à notre réflexion. Ce choix peut paraître arbitraire, au regard du nombre d'œuvres tout

aussi pertinentes pour une étude de la figure du rond-de-cuir au début du XX^{e} siècle (pensons, encore, à *Croquignole* de Charles-Louis Philippe ou à *L'Enfer* d'Henri Barbusse). Remarquable par sa concision et sa sobriété, *Les Dimanches de Jean Dézert* témoigne cependant d'une incontestable modernité littéraire et annonce, en cela, quelques-uns des grands thèmes et techniques dont allait se charger le roman français de l'entre-deux-guerres. Plus encore, cette œuvre, assez anodine en apparence, révèle une maturité stylistique par laquelle s'exprime synthétiquement l'angoisse d'une génération sentant l'imminence de bouleversements radicaux. À son retour de la guerre, Georges Duhamel confirmera cette « intuition ». Privilégiant la célébration d'une littérature du ratage, marquée avant tout par une crise autoproclamée de l'intrigue et du personnage de roman, l'écrivain tirera de ce renouvellement esthétique, le moyen d'exprimer très simplement, comme le dira ensuite Henri Calet, une réalité à « ras d'homme »[1].

On pourrait en outre reprocher à notre travail de regrouper un peu rapidement ces auteurs, *a priori* assez hétéroclites, sous un thème et une figure uniques, occultant ainsi l'originalité de leurs œuvres. Une fois encore, là n'est pas notre objectif. Il ne s'agit en aucun cas de niveler les singularités individuelles de chacun. Les différences de ton et de style, notamment, entre les romanciers d'avant-guerre, ceux de l'entre-deux-guerres ou de l'immédiat après-Deuxième Guerre mondiale sont évidentes et méritent en ce sens d'être significativement soulignées. Entre Jean de la Ville de Mirmont et Georges Duhamel, par exemple, le premier conflit mondial était passé par là, colorant la littérature française d'une teinte plus sombre encore. Entre ce même Duhamel et Jean Meckert, ensuite, L.-F. Céline, Blaise Cendrars, Jean Giono ou Raymond Queneau avaient considérablement ébranlé les fondements normatifs de la grammaire traditionnelle, révolutionnant ainsi la notion de style en littérature. Cela se perçoit aisément d'un récit l'autre, où l'on constate, de *Confession de Minuit* à *L'Homme au marteau*, d'*Aux Abois* au *Wagon à vaches* ou à *Peau d'ours*, la prégnance d'une langue populaire et « non littéraire », marquée évidemment par la subversion, voire la disparition progressive de l'hégémonie (au moins langagière)

[1] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 77.

de l'instance narrative traditionnelle[1].

Il existe toutefois dans ces récits, par-delà les divergences stylistiques, idéologiques, biographiques ou générationnelles de leurs auteurs, une sorte de parenté mystérieuse, des affinités bien curieuses, qu'il paraît essentiel d'étudier pour mieux comprendre l'émergence du roman de l'impotence dans la littérature française au XX^{e} siècle. Force est de constater en effet que la question des modalités du récit n'a pas été indifférente aux romanciers de l'impotence. Le fait même que certains d'entre eux, poètes (Jean de la Ville de Mirmont), dramaturges (Tristan Bernard), auteurs de récits de guerre ou de témoignages sur la captivité (Georges Duhamel, Georges Hyvernaud et Henri Calet) aient, à un moment de leur entreprise littéraire, sous la pression d'événements et de bouleversements radicaux, ressenti l'irrépressible nécessité de recourir à un tel personnage, illustre une volonté tenace de s'inscrire en faux contre *une certaine idée* du roman et de l'homme au XX^{e} siècle.

Parmi tant d'autres particularités, c'est là sans doute que se situe le trait commun à l'ensemble des romanciers de l'impotence. Effleurée par Gustave Flaubert, concrétisée par André Gide, l'idée que la fiction romanesque devait interroger ses propres modalités de représentation, trouve en effet un écho remarquable et divers dans les textes composant notre corpus. Si la plupart d'entre eux – le récit de Mirmont relève davantage du conte et celui de Calet, du « livre fourre-tout »[2] – ne peuvent se réclamer exclusivement du romanesque (comme genre et comme catégorie)[3], tous, du moins, se rejoignent dans le jeu constant de mélange, dans l'hybridation, « l'a-généricité »[4] flagrante, pour reprendre les mots de J.-M. Schaeffer, à laquelle ils ouvrent et soumettent le roman moderne.

En ce sens, nous ne saurions nous contenter de ranger hâtivement ces

---

[1] Voir Jérôme Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, préface de Pierre Bourdieu, Paris, Droz, 2001.
[2] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 13.
[3] Voir Michel Murat et Gilles Declercq (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
[4] Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, pp. 179-205, ici p. 202.

textes dans la catégorie des « œuvres mineures »[1]. Certes, lorsque l'on évoque la figure singulière de l'antihéros dans la littérature française au XX^e^ siècle, certains titres s'imposent en général d'eux-mêmes : *Voyage au bout de la nuit*, *La Nausée*, *L'Étranger*, *L'Innommable*. Il ne semble pas même nécessaire, parfois, d'avoir analysé ces œuvres en profondeur pour se dire tout naturellement familier de Céline, Sartre, Camus et Beckett. On ne peut en dire autant, cela est certain, de Jean de la Ville de Mirmont, Georges Duhamel, Tristan Bernard. Qui connaît aujourd'hui les mésaventures de Jean Dézert, Louis Salavin ou Paul Duméry, pour la plupart antérieures, précisons-le, à celles de Bardamu, Roquentin, Meursault et Malone ? Plus encore, combien de leurs descendants – Étienne Marcel ou Augustin Marcadet, par exemple, les personnages de Raymond Queneau et de Jean Meckert –, sont encore célèbres de nos jours ?

Les fluctuations que connaît la reconnaissance des œuvres dans l'histoire littéraire, soumises à la « puissance et [à la] misère de l'éditeur » et aux évolutions de l'« histoire du goût »[2], n'est pas étrangère à cette méconnaissance. Mais la persistance du phénomène de « revie littéraire »[3] dont bénéficient la plupart de ces auteurs depuis une trentaine d'années, illustre la pertinence de leur démarche et de leurs œuvres dans l'évolution des formes romanesques au XX^e^ siècle. L'étude minutieuse et la reconnaissance légitime des récits composant notre corpus, participent en ce sens, d'abord et avant tout, à la vaste entreprise de redécouverte d'écrivains français méconnus du XX^e^ siècle entreprise par une partie de la critique et des milieux éditoriaux dans les années quatre-vingt[4]. Marginaux, sans doute, de l'histoire littéraire, les romans de l'impotence, en annonçant et en développant les grands thèmes et les techniques dont allaient se charger ensuite les œuvres de Samuel Beckett et des Nouveaux Romanciers notamment, sont

---

[1] Catherine Volpilhac-Auger (dir.), *Œuvres majeures, œuvres mineures ?*, Lyon, ENS Éditions, 2004.

[2] *Ibid.*, p. 9 et 11.

[3] Voir Bernard Alluin et Bruno Curatolo (dir.), *La Revie littéraire : du succès oublié à la reconnaissance posthume, quinze romanciers contemporains réédités*, Dijon, Le texte et l'édition, 2000 ; Bruno Curatolo et Paul Renard (éd.), *Mémoires du roman. La revie littéraire des romanciers oubliés*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009.

[4] Cette démarche qui tend peu à peu à se répandre dans le domaine universitaire français, relayé il y a quelques années déjà par certains universitaires québécois, a favorisé la mise en place d'une cotutelle de thèse avec l'Université du Québec à Chicoutimi renforçant ainsi la collaboration déjà active entre le Centre Jacques Petit et la Chaire de Recherche du Canada sur le Roman moderne occupée par François Ouellet.

aussi précurseurs[1] puis passeurs selon nous d'une certaine idée du roman français au XX^e^ siècle et ont ainsi pleinement contribué, pour reprendre les termes de Myriam Boucharenc, à « réinventer le roman des années vingt »[2] à cinquante. Une approche historique, associée à une analyse narratologique rigoureuse des œuvres abordées, permettra ainsi de saisir avec précision le véritable cheminement des récits de l'impotence ayant mené au roman français tel que nous le connaissons aujourd'hui.

Prenant donc pour exemple cette figure singulière de la littérature française, la première partie de notre travail visera à définir les conditions d'émergence d'une esthétique de l'impotence qui aurait pris ses sources dans la littérature européenne au XIX^e^ siècle (de la littérature classique russe, aux récits réaliste-naturalistes français, en passant par le roman anglo-saxon), aurait été largement relayée par de nombreux romans français au tournant du siècle (tels que *Messieurs les ronds-de-cuir* de Georges Courteline [1892], *Croquignole* ou *L'Enfer*), pour se développer ensuite massivement dans le roman français de la première moitié du XX^e^ siècle, et inspirer enfin différentes formes littéraires comme celles de l'écriture de l'absurde ou le Nouveau Roman. Indéniablement, l'intertextualité a joué un rôle privilégié dans la constitution d'un imaginaire bureaucratique que Jean de la Ville de Mirmont, Georges Duhamel, Jean Meckert et Henri Calet en particulier, surent toutefois adapter aux nouvelles exigences sociales, idéologiques et littéraires du XX^e^ siècle[3].

Cette approche historique nous permettra de mettre en lumière, dans une deuxième partie, certains « topoï » essentiels du motif bureaucratique que les romanciers de l'impotence réinvestiront avec force et originalité. Il n'y a pas non

---

[1] C'est ainsi que René Garguilo voyait en Georges Duhamel un « précurseur de l'Absurde », *in Georges Duhamel témoin du vingtième siècle*, Cahiers Georges Duhamel, Paris, Minard, 1987, pp. 153-160, ou qu'Olivier Barrot, considérait, plus récemment, Paul Duméry comme le « frère aîné de Meursault ». Postface à *Aux Abois* de Tristan Bernard, *op. cit.*, p. 183.

[2] Myriam Boucharenc et Emmanuel Rubio (éd.), « Réinventer le roman dans les années vingt », *Revue des sciences humaines*, n° 298, avril-juin 2010.

[3] Il nous faut à ce titre préciser que la représentation de l'univers bureaucratique, si elle s'est constituée dans l'héritage du folklore administratif de la littérature européenne au XIX^e^ siècle, passe également, dans les récits composant notre corpus, par le prisme de la sensibilité désabusée des ronds-de-cuir impotents. Aussi la peinture de ce microcosme social émane-t-elle d'un point de vue parcellaire et subjectif, et ne saurait être, en ce sens, appréciée exclusivement pour la valeur testimoniale qu'elle revêt.

plus, soyons honnêtes, mille et une façons de décrire cet univers sale et conformiste, gangrené par les intrigues souterraines, les ragots et mesquineries des collègues de bureaux, l'incompétence et le despotisme des supérieurs, les petites manies des scribes... Un siècle entier n'aura pas suffi à métamorphoser l'image de la bureaucratie parisienne, tributaire aujourd'hui encore de nombreux clichés[1]. Sans doute, les romanciers de l'impotence sont-ils toutefois parvenus à dépasser le charme plaisant du folklore bureaucratique hérité de la littérature européenne au XIX[e] siècle, en conférant aux tares sociales du rond-de-cuir une dimension profondément existentielle. Dans les récits composant notre corpus, en effet, l'univers bureaucratique constitue le siège privilégié d'un nouveau rapport au monde, d'un mal-être généralisé se manifestant par une certaine forme de promiscuité physique et morale, l'incommunicabilité et la solitude, l'absence de Dieu, la tentation du suicide et la remise en cause autoproclamée du statut d'écrivain.

À la peinture de personnages extraordinaires et héroïques, dépositaires d'une noblesse tragique, est préférée la description d'hommes sans éclat, ne présentant – en apparence – rien que de très ordinaire. Nous montrerons ainsi, dans une troisième partie, les problèmes narratifs que pose ce genre de créatures insignifiantes. À l'origine de l'impotence romanesque se trouve en effet, d'abord, la dissolution du personnage de roman dans l'anonymat et l'indistinction. Logiquement, l'art du portrait devrait en sortir considérablement ébranlé. Comment, en effet, parvenir à camper le portrait d'un fantoche ? Comment, en outre, espérer tout simplement raconter les aventures de personnages médiocres et d'apparence assez peu *intrigants*, si ces derniers peinent à advenir dans le récit ? La représentation d'antihéros dénués, a priori, de véritables « possibilités romanesques »[2] ne pouvait alors qu'infléchir la structure narrative même du roman, comme si le récit sombrait à son tour dans un état végétatif. Nous montrerons ainsi que le vrai paradoxe des romans de l'impotence, mais qui constitue aussi leur originalité essentielle, est d'être d'autant plus saturés de vie intérieure qu'ils sont dénués, ou presque, de tension dramatique. La grande majorité des ronds-de-cuir impotents présentent en effet la particularité

[1] À titre d'exemple, *Le Front russe* de Jean-Claude Lalumière, Paris, Le Dilettante, 2010.
[2] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 117.

d'intérioriser leur médiocrité et de la considérer comme une véritable pathologie morale. Leur misère sociale, morale et existentielle ne constitue pas seulement un moyen d'expliquer un rapport douloureux au monde, ni même une réponse à l'indicible expérience de la réalité. Pour ces personnages, la misère – ainsi que l'idée de grandeur qu'elle dénonce et sous-tend simultanément – est *la* réalité intériorisée !

À la dissolution du personnage de roman, à ce glissement de l'intrigue vers la subjectivité morcelée du rond-de-cuir impotent devait enfin logiquement correspondre une mise en cause fondamentale du pouvoir démiurgique du narrateur et de la puissance artistique de l'œuvre romanesque. La dernière partie du présent développement tentera ainsi de dégager la pensée à l'œuvre dans ces récits, à partir des spécificités formelles et techniques identifiées précédemment. Incontestablement, l'adhésion plus ou moins prononcée des romanciers de l'impotence à l'égard de la technique du point de vue, par exemple, s'inscrit avant tout dans le débat moral et philosophique agitant la littérature française de l'entre-deux-guerres. L'esthétique de l'impotence prendrait alors une dimension nouvelle, profondément heuristique. Agissant sur le texte comme la lance de Télèphe, elle affaiblirait en somme le roman et ses personnages, pour en extraire avec plus de force une certaine idée du roman et de l'homme, tant il est vrai que la dégradation du personnage en antihéros, son inconsistance romanesque, revêtent un sens plus haut, ontologique, voire métaphysique.

Rapport-Gratuit.com

PREMIÈRE PARTIE

HISTOIRE LITTÉRAIRE DU ROND-DE-CUIR

Chapitre I

Aux origines européennes du personnage

Peu d'études se sont jusque-là intéressées à l'émergence de cette figure singulière dans la littérature européenne. Dans un article précurseur[1], Sylvie Thorel-Cailleteau, rappelle l'apport des récits de Gogol (*Le Manteau*, 1842), Franz Grillparzer (*Le Pauvre Musicien* 1848), Herman Melville (*Bartleby, le scribe*, 1853) et J.-K. Huysmans (*À vau-l'eau*, 1882), dans la constitution d'un imaginaire bureaucratique au XIX[e] siècle :

> Un nouveau personnage apparaît alors, en qui semblent se recueillir toutes les vicissitudes de la vie moderne : c'est l'employé de bureau, humble et malheureux, qui consacre sa vie à l'exécution mécanique de travaux dissociés de toute finalité. Le propre du scribe moderne est de se tenir confiné dans un bureau, assis – c'est à peu près sa définition – à une table, penché sur des chiffres ou des lettres et soumis aux ordres qui lui viennent de plus haut. L'employé de bureau s'inscrit dans un système fortement hiérarchisé, ce qui suppose délégation des tâches et dissociation entre tâches et responsabilités – des néants s'emboîtent : il prend place dans une chaîne et ne maîtrise rien des buts auxquels il œuvre cependant ; il est voué à ne connaître jamais que des moyens et se trouve asservi à des intérêts qu'il ne maîtrise pas du tout[2].

Quelques observations d'histoire littéraire sont venues, depuis, garnir le corpus établi par Sylvie Thorel-Cailleteau. Ainsi, le travail le plus approfondi sur le sujet est le fait de Bruno Curatolo[3]. Tout en élargissant quelque peu l'analyse des origines européennes de la figure du scribe, de Gontcharov à Melville, l'universitaire introduit en effet ce personnage misérable dans une véritable réflexion sur le travail d'écrivain, au point de considérer l'activité du scribe, n'en déplaise à Gilles Deleuze[4], comme une « métaphore de la vacuité romanesque ».

L'employé de bureau, en effet, ne constitue pas un type unique et propre à

---

[1] S. Thorel-Cailleteau, « La figure de l'employé de bureau », *loc. cit.*, pp. 77-88.
[2] *Ibid.*, p. 78.
[3] B. Curatolo, « Écrire ou ne rien faire : une métaphore de la vacuité romanesque », Jacques Poirier (ed.), *Riens et petits riens*, Hommage à Martine Courtois, Dijon, ABELL, Université de Bourgogne, 2008, pp. 111-135.
[4] Dans une remarquable postface à la nouvelle d'Herman Melville, *Bartleby le scribe*, le philosophe est clair à ce sujet : « Bartleby n'est pas une métaphore de l'écrivain, ni le symbole de quoi que ce soit. » Herman Melville, *Bartleby* (1853), trad. Michèle Causse, Postface de Gilles Deleuze, Paris, Garnier-Flammarion, n° 502, 1989, p. 175.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

l'histoire de la littérature française. Une longue tradition de dénonciation de la bureaucratie existe aussi dans la littérature européenne. Les exemples abondent d'écrivains qui, par-delà leurs dissemblances esthétiques, idéologiques ou générationnelles, éprouvèrent l'irrépressible besoin de peindre la figure universelle de l'humble copiste, suspendu à sa plume, reclus dans un bureau misérable et une solitude pesante. La question des origines multiculturelles du rond-de-cuir, mérite en ce sens d'être enrichie de nouvelles remarques. Ainsi pourrions-nous remonter en amont l'histoire littéraire pour trouver dans les romantiques allemands, Novalis et von Kleist notamment (qui connurent eux-mêmes l'expérience de la bureaucratie), l'un des héritages de Jean Dézert, Louis Salavin ou du scripteur de *Peau d'ours*, cette sorte de « héros romantique[s] nouvelle version »[1], selon les justes mots de Myriam Boucharenc.

L'objectif de cette première partie, toutefois, n'est pas de reconstituer au complet l'arbre généalogique du rond-de-cuir aux XIX^e^ et XX^e^ siècles, mais de rendre compte des principales évolutions que connut la représentation de cette figure littéraire, du siècle de Gogol et de Melville, à celui de Kafla. Aussi nous sommes-nous cantonné aux œuvres de ces trois écrivains, éclectiques, certes, et échelonnées dans le temps, mais représentatives d'une véritable transfiguration du motif bureaucratique. Avec Gogol commence en effet progressivement la mutation littéraire de la figure du copiste qui, d'une œuvre l'autre, d'un continent l'autre et d'un siècle l'autre, fera progressivement de la matière administrative, l'emblème d'un monde malade et d'une détresse sociale, voire existentielle. Avec Kafka, chez qui la bureaucratie constitue le symbole même d'une incommunicabilité entre les hommes, s'achève cette évolution que la plupart des romanciers de l'impotence sauront percevoir avec discernement et adapter eux-mêmes aux nouvelles exigences littéraires, historiques, idéologiques et esthétiques du XX^e^ siècle.

[1] M. Boucharenc, « Athlétisme et hamlétisme dans la littérature française des années 20 », *in* Philippe Baudorre, Myriam Boucharenc et Michel Brousse (dir.), *Écrire le sport*, Bordeaux, Presses Universitaire de Bordeaux, pp. 223-234, ici p. 225.

1. Le fantôme d'Akaki Akakiévitch

Les romanciers de l'impotence écrivent bien, pour paraphraser Nivat, à l'ombre de « l'arbre-Gogol »[1] en ce qu'ils s'inscrivent pleinement dans la longue tradition romanesque des personnages falots, invitant constamment le lecteur à un véritable débat existentiel. Héritiers légitimes de Gogol (un Gogol abordé parfois à travers l'œuvre dostoïevskienne), Jean de la Ville de Mirmont et consorts seraient en quelque sorte des passeurs de thèmes et de codes esthétiques empruntés au roman russe qu'ils ont su faire glisser vers le roman français, non sans y avoir déposé eux-mêmes une nouvelle sédimentation. En cela, ils possèdent le don tout particulier d'appréhender avec poésie les choses simples de la vie, de la naissance du sentiment amoureux à l'ambiance pittoresque d'un débit de boisson ou d'une rue parisienne ; mais proposent également un renouvellement profond du thème bureaucratique, du genre romanesque et de ses véritables enjeux à travers la figure si particulière du rond-de-cuir impotent. Aussi, nous le verrons, une lecture des récits de Jean de la Ville de Mirmont à Henri Calet, dans l'éclairage de la littérature classique russe ne semble-t-elle pertinente que si elle permet de mettre en lumière l'originalité (esthétique et métaphysique) du roman de l'impotence.

1.1 Fortune du roman russe au XX^{e} siècle.

L'influence de la littérature russe classique sur le roman français de la première moitié du XX^{e} siècle suscite un intérêt croissant dans la critique actuelle[2]. « Peut-être n'insistera-t-on jamais assez, déclarait à ce titre il y a peu Bruno Curatolo, sur l'importance qu'a eue le roman russe sur la sensibilité des écrivains français »[3], en particulier sur les consciences de la jeune génération de l'entre-deux-guerres. Certaines études de l'époque rendent compte en effet de l'attrait des lecteurs français pour les romanciers russes. C'est le cas par exemple de Vladimir Boutchik qui, dans son *Essai sur le destin de la littérature russe en France*, expliquait avant tout ce phénomène par la toute nouvelle protection des

[1] Voir à ce sujet Georges Nivat, *Vers la fin du mythe russe. Essais sur la culture russe de Gogol à nos jours*, Lausanne/Paris, L'Âge d'Homme, coll. « Slavica », 1982, p. 756.
[2] Cette influence est au centre de la réflexion menée par François Ouellet (dir.) dans son recueil d'articles, « Dostoïevski et le roman russe dans l'entre-deux-guerres. Bataille, Beucler, Bove, Francis de Miomandre, Morand, Némirovsky, Ramuz », *Tangence*, n° 86, hiver 2008.
[3] B. Curatolo, « Écrire ou ne rien faire : une métaphore de la vacuité romanesque », *loc. cit.*, p. 111.

intérêts des écrivains russes après la révolution de 1917, favorisant plus librement la traduction de leurs œuvres à l'étranger, et par l'accroissement de ces traductions en France des années vingt à trente[1]. Le fait est que la culture slave bénéficia, entre les deux guerres, d'un fort courant de sympathie de la part des intellectuels français, comme l'atteste le succès éditorial des romans classiques russes à cette époque[2]. « Cette fois, précise Boutchik, c'est l'époque où tout le monde s'intéresse à la Russie »[3] ; intérêt confirmé du reste par les nombreux séjours à l'Est des intellectuels français. Georges Duhamel[4], qui connaît c'est certain la littérature slave, se rendra ainsi à Moscou ; André Gide ensuite, aux côtés de Louis Guilloux et Eugène Dabit, pour un ultime voyage[5].

Quelques observations pourraient toutefois alimenter la réflexion menée par Boutchik. Ainsi, le lien identitaire déjà étroit qui unissait certains auteurs français à la culture slave accrut certainement cette fascination pour le pays de la Révolution. Nombre de romanciers de l'impotence, représentatifs d'une identité franco-russe, participèrent en ce sens à la promotion de la littérature classique russe. André Beucler, né à Saint-Pétersbourg, d'un père français et d'une mère russe, épousa lui-même une Russe et contribua activement à l'influence du roman dostoïevskien sur les jeunes écrivains français de la première moitié du XX^{e} siècle. Songeons, en outre, à son collègue et ami, Emmanuel Bove, fils d'un père russe au caractère fantasque et dont l'ensemble des récits pourrait s'intégrer à cette étude, ou à Joseph Kessel dont l'œuvre fut incontestablement influencée par ses origines slaves. La liste bien sûr n'est pas exhaustive, mais donne un aperçu du rôle prépondérant joué par les hommes de lettres dans l'influence du roman naturaliste russe sur la littérature française de la première moitié du XX^{e} siècle.

---

[1] Boutchik remarque que « dès 1921, le niveau monte sensiblement, il atteint 37 [traductions éditées] en 1922, 36 en 1927 et 35 en 1930 ». Vladimir Boutchik, *La littérature russe en France*, Paris, Champion, 1947, p. 11

[2] Succès éditorial qui se prolongera d'ailleurs après la Seconde Guerre mondiale. À ce sujet, voir Michel Cadot, « Les intellectuels français entre les États-Unis et la Russie », *in* Francine-Dominique Liechtenhan (dir.), *Europe 1946. Entre le deuil et l'espoir*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1996, p. 261-271.

[3] Vladimir Boutchik, *La littérature russe en France*, *op. cit.*, p. 11.

[4] Georges Duhamel, *Le Voyage à Moscou*, Paris, Mercure de France, 1927.

[5] Robert Jouanny constate d'ailleurs que « le "voyage en Russie" fut un véritable thème littéraire durant l'entre-deux-guerres. Rolland, Vaillant-Couturier, Béraud, Duhamel, Gide ou Dabit et combien d'autres en témoignent ». R. Jouanny, « Regards russes sur les littératures francophones », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 52, n° 52, 2000, pp. 47-57, ici p. 51.

Mirmont, Duhamel et Tristan Bernard (dans une autre génération), Bove, Beucler, Meckert, Hyvernaud, Calet furent de ces écrivains qui, à la suite des intercesseurs du roman russe en France, Gide et Thibaudet notamment, se laissèrent porter, aux côtés de Boris de Schloezer, Jacques Copeau, Georges Bataille, Francis de Miomandre, Irène Némirovsky, Charles Ferdinand Ramuz ou Paul Morand, par la vague slave qui déferla sur les littératures européennes au lendemain du premier conflit mondial.

La plupart des romanciers de l'impotence, en outre, ont lu et parfois traduit Dostoïevski, Tolstoï, Gontcharov ou Tchékhov. Bove, traducteur des *Idylles paysannes* en 1925, n'a jamais caché son admiration pour les œuvres de ceux qui deviendront ses maîtres et dont il connaîtra les romans autant que les nouvelles ou les contes. Victor Bâton, l'antihéros de son premier roman, *Mes Amis*, a bien quelque chose d'Oblomov[1], tout comme Philippe Bohême, personnage flegmatique du *Mauvais sort* d'André Beucler, se situe pleinement dans la lignée de ce genre de créature falote et paresseuse. De ces auteurs, les premiers romanciers de l'impotence hériteront une lucidité déconcertante faisant le charme de leur écriture. Lucidité sur soi et sur les autres, sans cynisme ni misérabilisme. De Dostoïevski, par exemple, leurs personnages conserveront essentiellement ce goût pour le jeu (nous le verrons avec Paul Duméry, le personnage de Tristan Bernard) et la vie de bohème, ainsi qu'un irrépressible sentiment de culpabilité. De Tchékhov, Jean de la Ville de Mirmont et les autres cultiveront le don de la chute sans écart, déroutant par l'effet inattendu qu'il produit ou, plutôt, ne produit pas ; toute la force de leurs récits et de leurs personnages, résidant dans une sorte de désabusement souriant à la limite de la niaiserie voire de la simplicité d'esprit. Mais par-dessus tout, les romanciers de l'impotence développeront, comme ces écrivains, un même souci du détail, un goût prononcé pour les personnages sans relief et les tristes mésaventures d'une existence ordinaire.

1.2 De quelques écrivains « sortis du Manteau de Gogol »

Nous avons, jusqu'à présent, évoqué essentiellement des auteurs russes de la seconde moitié du XIX^{e} siècle. Or le succès éditorial que connurent ces derniers

[1] Le roman, cela n'a rien d'étonnant, s'ouvre sur la chambre d'un célibataire parisien, Victor Bâton, que l'on surprend au réveil.

durant l'entre-deux-guerres notamment, ne doit retenir notre attention que s'il permet de mesurer en partie l'influence de l'œuvre de Gogol – si infime soit-elle au regard d'autres œuvres majeures telles que *Crime et Châtiment* ou *Guerre et Paix* – sur le roman français des années vingt à cinquante. Relayés au tournant du siècle par les auteurs français (lecteurs de romans russes), Tourgueniev, Dostoïevski, Tolstoï, dont les récits, pour reprendre la formule rendue célèbre par Eugène-Melchior de Vogüé, sont « tous sortis du *Manteau* de Gogol »[1], assurèrent en partie la pérennité du thème bureaucratique « à la mode slave » et favorisèrent son introduction dans la littérature européenne au XX^e^ siècle. On ne peut en effet comprendre la postérité des récits de Gogol, sans analyser d'abord leur résonance dans les œuvres de Dostoïevski, Gontcharov et Tchékhov par exemple.

Rendons, dès lors, à l'auteur du *Manteau*, ce qui lui appartient : la paternité de cette figure si particulière de la littérature européenne que constitue le rond-de-cuir impotent[2] et les nombreuses déclinaisons dont elle fit l'objet dans les romans russes de la seconde moitié du XIX^e^ siècle. La médiocrité du célèbre copiste Akaki Akakiévitch servit de modèle à de nombreux copistes plus tardifs du naturalisme russe[3]. La filiation est plus visible chez Dostoïevski. Et Eugène-Melchior de Vogüé a raison de voir en Makar Devouchkine, le vieil employé des *Pauvres Gens* (1846), « une épreuve plus développée et plus noire d'Akaky

---

[1] Eugène-Melchior de Vogüé, *Le roman russe* (1884), *suivi d'une étude sur Maxime Gorki*, Lausanne/Paris, Editions L'Âge d'Homme, coll. « Slavica », 1971, p. 134. Phrase que l'on attribue tantôt à Dostoïevski, tantôt à Tourgueniev, comme c'est le cas par exemple pour Vladimir Volkoff dans son bref article sur Denis Davydov. *Histoire de la littérature russe*, tome 2, *Le XIX^e^ siècle, L'époque de Pouchkine et de Gogol*, Paris, Fayard, 1996, p. 187. Sur l'héritage laissé par Gogol sur le roman russe de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, voir aussi Tynianov Iori, « Dostoïevski et Gogol : Pour une théorie de la parodie » (1921), trad. de Anne de Heering, Catteau Jacques (dir.), *Dostoïevski*, Paris, Éditions de l'Herne, coll. « Série Slave », 1973, pp. 155-175 et Dournes Pierre, *Dostoïevski*, Paris, Aux Étudiants de France, coll. « Comment lire », 1945, pp. 14-16.

[2] L'auteur du *Manteau* fut assurément l'un des premiers écrivains russes à s'intéresser aux péripéties pathétiques de ce personnage grotesque et touchant à la fois, l'employé de bureau. L'un des premiers, car ce fut Pouchkine en vérité qui introduisit le premier la figure du rond-de-cuir dans la littérature européenne, avec le personnage principal de l'un de ses premiers poèmes, *Le cavalier de bronze*. Le poème paraît en 1833, dix ans donc avant *Le Manteau*. Il raconte l'histoire d'Eugène, un employé de bureau pétersbourgeois, impuissant face aux crues de la Neva et la disparition de sa promise. On trouve dans cette sorte de conte, nombre de motifs qui seront développés plus tardivement par Gogol : l'univers pétersbourgeois et l'omniprésence de la ville, l'attrait du poète pour le fantastique, l'impuissance et la solitude du personnage principal…

[3] Le petit fonctionnaire employé de bureau est une figure récurrente du roman naturaliste russe au début du XIX^e^ siècle. Le *Manteau* de Gogol trouve ainsi un prolongement dans *La Fille du fonctionnaire* d'Ivan Panaïev (1839).

Akakiévitch, le type grotesque d'employé créé par Gogol »[1]. Plus proche du protagoniste du *Manteau*, cependant, mais plus mélancolique aussi sans doute, apparaît Vassia Choumkov, le bossu zélé d'*Un Cœur faible* de Dostoïevski. Les thèmes de la copie et de la folie, chers aux deux romanciers russes, y sont en effet largement développés. Dix ans plus tard, l'auteur de *L'Idiot* (1868) donnera du reste un nouvel exemple de copiste raté en la personne du prince Muichkine offrant vainement ses services de secrétaire au Général Epantchine[2].

Avant lui toutefois, Gontcharov avait sorti du manteau de Gogol le monstrueux et emblématique Ilia Ilitch, dit Oblomov, héros paresseux du roman éponyme (1858) qui s'imposera, précise Bruno Curatolo, « comme le prototype le plus abouti de la nonchalance à la mode russe »[3]. Quoique le narrateur du *Journal d'un fou*, prenant son plaisir à rester allongé ait pu lui servir de modèle. Il n'est assurément pas nécessaire de se pencher davantage sur l'histoire littéraire russe au XIX^{e} siècle pour découvrir çà et là quelques traces, à demi camouflées, de cette filiation. En 1898, Tchékhov publie dans *La Pensée russe* une nouvelle intitulée, *L'homme à l'étui*. L'écrivain décrit un personnage qui ressemble étrangement au célèbre copiste gogolien. Mais cette fois, l'employé de bureau est devenu professeur de grec ancien et a troqué son manteau pour un imperméable. Comment ne pas voir dans cet être médiocre, conformiste pathologique, égaré dès que survient un événement inattendu (au point de désirer conserver, même par beau temps, son imperméable, ses caoutchoucs et son parapluie) un prolongement direct du misérable fonctionnaire pétersbourgeois ?

Hantés par les fantômes d'Akaki Akakiévitch et de Propritchine, par les grotesques copistes du *Manteau*, du *Revizor* ou des *Âmes mortes*, les romans russes (et français) de la seconde moitié du XIX^{e} siècle devaient ainsi logiquement mener Gogol jusqu'aux écrivains de l'impotence. Déjà, en 1910, Guillaume Apollinaire citait l'*Oustro Rossii* concernant l'influence de Gogol sur

---

[1] Eugène-Melchior de Vogüé, *Le roman russe*, *op. cit.*, p. 134.

[2] Un emploi de gratte-papier qu'Ulrich, le protagoniste de *L'Homme sans qualité* (1930-1952) de Robert Musil, acceptera plus tard bien malgré lui, pour servir la création de « L'Année autrichienne » du comte Leinsdorf.

[3] Le seul emploi qu'il ait d'ailleurs occupé pendant deux ans consistait à expédier divers papiers sans importance. B. Curatolo, « Écrire ou ne rien faire : une métaphore de la vacuité romanesque », *loc. cit*, p. 115.

Tristan Bernard[1]. Ne peut-on en ce sens avancer l'idée que l'auteur d'*Aux abois* ait pu être inspiré par les déboires et la passivité d'Akaki Akakiévitch lorsqu'il conçut l'histoire pathétique de Paul Duméry ? L'obscur copiste du *Manteau* n'est-il pas déjà une âme aux abois ? Les résonances de l'œuvre de Gogol sur le récit de Bernard ne firent à notre connaissance l'objet d'aucune analyse approfondie (ce qui n'étonne guère au demeurant pour un roman quasiment passé inaperçu). Mais les analogies demeurent bien troublantes cependant.

De même, il n'est pas nécessaire de s'aventurer trop loin dans *Le Sang noir* de Louis Guilloux pour trouver ça et là quelques similitudes saisissantes entre l'imaginaire de l'écrivain breton et l'œuvre du premier Gogol, celui des *Nouvelles Pétersbourgeoises* en particulier[2]. L'*incipit*, notamment, scelle d'emblée le destin tragique de Cripure, ce personnage au « gros regard paresseux »[3] que l'on surprend *in medias res*, dans une position allongée rappelant étrangement celle d'Oblomov au début du roman éponyme[4]. Cripure, naturellement, ne possède ni la richesse, ni l'insouciance, ni même le charme de l'emblématique personnage de Gontcharov, et son apparence physique, entre autres choses, le rangerait davantage dans la lignée des protagonistes du *Manteau* et du *Journal d'un fou*. Sa difformité, en effet, vaut bien en laideur celle d'Akakai Akakiévitch, encore que, chez Gogol, celle-ci s'explique aisément, nous dit le narrateur, par la rigueur du climat pétersbourgeois[5]. Le célèbre spectre, du reste, n'est pas loin de hanter parfois les rues de Saint-Brieuc, prenant tantôt l'apparence d'un cloporte kafkaïen, tantôt celle d'un automate hoffmannien[6].

---

[1] Dans une courte note intitulée *Tristan Bernard et Gogol*, Apollinaire écrit : « L'*Oustro Rossii* de Moscou fait remarquer que *Le danseur inconnu*, de Tristan Bernard, a été fait d'après la fameuse comédie de Gogol, *Le Revizor* ». G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, volume III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 432.

[2] Nous nous permettons un renvoi à notre article : « Nicolas Gogol, lecture de Louis Guilloux », Madeleine Frédéric et Michèle Touret (dir.), *L'Atelier de Louis Guilloux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », à paraître en janvier 2012.

[3] Louis Guilloux, *Le Sang noir*, *in Louis Guilloux, D'une guerre l'autre, Romans, récits*, édition préfacée et présentée par Philippe Roger, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2009, p. 241.

[4] La collusion avait été déjà observée par Sylvie Golvet, *Louis Guilloux, devenir romancier*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 227.

[5] N. Gogol, « Le Manteau » (1843), *in Nicolas Gogol, Œuvres complètes*, volume publié sous la direction de Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 635.

[6] Dès les premières pages du récit, Cripure donne d'ailleurs à Étienne Couturier une impression étrangement fantomatique. « Depuis un an, [Étienne] n'avait vécu que de ce grand fantôme infirme, douloureux, réprouvé. » L. Guilloux, *Le Sang noir*, *op. cit.*, p. 239.

Dans *Le journal d'un fou*, Propritchine, savourant lui-aussi le plaisir de rester allongé, est réveillé vers dix heures par la bonne Mavra – remplacée chez Guilloux par l'authentique Maïa – pour aller au travail. Ces deux personnages seront en outre victimes des mêmes illusions. Le premier intercepte la correspondance du chien de sa belle, quand le second s'entretient régulièrement avec un personnage imaginaire appelé le « Monsieur ». Le thème de la folie survole l'ensemble de ces récits. L'ouvrage de Merlin ne donne-t-il pas d'ailleurs, parfois, l'impression d'être l'œuvre d'un fou ? À moins que ce ne soit celle d'un génie ? La frontière, on le sait, est tout à fait ténue entre ces deux états de la conscience. Akaki Akakiévitch, Propritchine et Cripure, personnages sans grandeur, « marqué[s] évidemment pour la défaite »[1] familiale, sociale, amoureuse et professionnelle, subiront les mêmes brimades de potaches, les mêmes humiliations, les mêmes menaces aussi de la part de leurs collègues et de leurs étudiants[2]. Tous, enfin, entretiennent un lien étroit avec la copie. La *Chrestomathie* du professeur de philosophie relève en effet, à certains égards, de l'irrépressible besoin scripturaire harcelant les copistes gogoliens – qu'il s'agisse d'ailleurs du copiste zélé du *Manteau* ou de l'entreprise diariste de Propritchine. Enfermé dans son misérable bureau, claustré dans l'acte d'écrire, lui-même placé sous le signe du ratage et du vide, l'antihéros de Guilloux, dont l'œuvre, avortée tout comme la thèse, sera d'ailleurs boulottée par les chiens, s'inscrit pleinement dans l'héritage des copistes ratés de Gogol.

Certes, Cripure, professeur de philosophie, ayant troqué le parapluie et le manteau du copiste pour une canne et une vieille peau de bique, ne correspond pas vraiment au profil type du rond-de-cuir aboulique. Mais enfin, Maurice Lacroix,

---

[1] *Ibid.*, p. 246.

[2] Décriant le discrédit dont est à son tour victime Tchitchikov, Gogol écrit, dans *Les Âmes mortes* : « Or, qui de vous, plein d'humilité chrétienne, dans le calme et la solitude des débats de conscience, approfondira cette pénible question : "N'y a-t-il pas en moi aussi quelque partie de Tchitchikov ?" Personne je crois ! Mais qu'à ce moment passe à côté de lui quelqu'un de ses connaissances, de rang moyen, il poussera aussitôt son voisin du coude et lui dira en s'esclaffant : – Regarde donc ! Voilà Tchitchikov qui passe ! Ensuite, comme un enfant oubliant les égards dus au rang et à l'âge, il courra derrière lui en répétant, pour le taquiner : – Tchitchikov ! Tchitchikov ! Tchitchikov ! », N. Gogol, *Les Aventures de Tchtichikov ou Les Âmes mortes*, édition introduite et annotée par Henri Mongault, Paris, Brossard, 1925 t. 1, pp. 433-434. Guilloux développera à son tour le thème de la moquerie et de l'insensibilité en notant, dans *Le Sang noir* : « Un pur délice secoua la classe. Ils ne se contentèrent plus de rire : ils battirent des mains, tapèrent des pieds sous les tables, poussèrent de petits cris : "Crip… Crip… Cripure…" », L. Guilloux, *Le Sang noir*, *op. cit.*, p. 347.

dont on a dit qu'il était une préfiguration du protagoniste du *Sang noir*, n'est-il pas lui-même employé de bureau ? Et le premier roman de Guilloux – dont le titre constitue un écho remarquable à la pièce gogolienne – au-delà de l'illusion de la vie maritale qu'il dévoile, ne développe-t-il pas aussi le motif bureaucratique, si prisé par la littérature française de la première moitié du XX^e^ siècle[1] ? L'attrait de l'écrivain pour la figure singulière du rond-de-cuir n'étonne guère, du reste, pour celui qui connut lui-même la réalité prosaïque du bureau, rongeant son frein en attendant son heure, dans différentes administrations civiles et militaires[2].

Pour la période de l'immédiat après Deuxième Guerre mondiale, en outre, certaines études donnent un aperçu de la bonne fortune rencontrée par Gogol auprès des lecteurs français. Le critique et écrivain Louis Parrot fut à ce titre frappé en 1945 par la ferveur dont a joui, durant cette période, l'œuvre de Gogol. Parmi le goût prononcé des lecteurs pour la littérature classique russe, explique-t-il, « c'est sans aucun doute Nicolas Gogol qui a retenu le plus d'attention des traducteurs et des commentateurs »[3]. S'il est donc bien difficile de mesurer la portée de son œuvre sur les romanciers français des années vingt à quarante, le succès éditorial dont il bénéficia après guerre permet d'établir quelques comparaisons tout à fait justifiées entre son œuvre et certains récits d'après-guerre. On sait par exemple que, profitant des nombreuses rééditions successives de l'œuvre gogolienne, Georges Hyvernaud avait lu *Les Âmes mortes* en captivité[4]. La satire sociale entreprise par Gogol inspira certainement l'auteur de *La peau et les os*. Hyvernaud eut d'ailleurs tout le temps de ruminer son œuvre en s'imprégnant de cet univers et en le transposant au microcosme social dans lequel

---

[1] Ce n'est sans doute pas un hasard si la figure de l'employé de bureau est récurrente dans l'œuvre de Guilloux. On songe, ainsi, avec Maurice Lacroix, au cousin Michel du *Pain des rêves* ou à M. Couturier, le petit clerc de notaire pathétique du *Sang noir*. L'écrivain breton leur inocula l'amertume de cette condition opprimante et routinière.

[2] Guilloux fut tour à tour secrétaire d'Augustin Hamon, puis comptable à la Compagnie des chemins de fer départementaux et à l'intendance militaire. Des expériences dont il gardera d'ailleurs un souvenir amer. Voir Yves Loisel, *Louis Guilloux, Biographie*, Spezet, Coop Breizh, 1998, p. 49 et 55. Encore une expérience partagée avec Gogol, l'ancien employé pétersbourgeois du ministère des Apanages.

[3] Louis Parrot, « Nicolas Gogol, les livres et l'homme », *Lettres françaises*, 17 septembre 1947 ; cité par Claude de Grève, « La réception de la littérature russe, classique et moderne, en France, aux lendemains de la Deuxième Guerre mondiale », *in* Francine-Dominique Liechtenhan (dir.), *L'ours et le coq, Trois siècles de relations franco-russes*, Essais en l'honneur de Michel Cadot, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2000, pp. 225-241, ici, p. 225.

[4] Georges Hyvernaud, *Lettres de Poméranie, 1940-1945*, édition annotée par Guy Durliat, Paris, Éditions Claire Paulhan, coll. « Pour mémoire », 2002, p. 66.

il végétait lui-même dans les camps de prisonniers allemands. Car finalement, que laisse au captif l'expérience quotidienne de la faim, des « sales autres » et de l'humiliation ? La peau et les os, certes, mais surtout une âme morte…

Sans doute serait-il temps, dès lors, de regarder *aussi* en amont de Dostoïevski pour découvrir en l'auteur du *Manteau* l'une des sources premières du roman de l'impotence. La vieille pelisse rapiécée du copiste, image allégorique d'une (non)vie professionnelle et sociale uniforme, traversa incontestablement le siècle de remaniements administratifs et littéraires l'ayant mené jusqu'au scripteur de *Peau d'ours*. On la retrouvait déjà chez Flaubert[1] ou Maupassant, dont les récits, précise Anne-Marie Bijaoui-Baron, laissent apparaître « une typologie, un décor reconnaissable à certains attributs inséparables de l'employé »[2]. On peut encore en repérer la trace chez les romanciers de l'impotence. Il semble en effet qu'après Gogol, la capote élimée soit devenue l'un des attributs essentiels et caricaturaux du rond-de-cuir. Les exemples abondent. Je pense ainsi au rêve étrange de Salavin, élaboré à la manière d'un conte fantastique, durant lequel ce dernier aperçoit « un homme vêtu d'une pesante pelisse de fourrure » et qui, tel le fantôme d'Akaki Akakiévitch, disparaît subitement au coin d'une rue parisienne[3]. Déjà, quelques pages auparavant, Salavin évoquait dans *Confession de Minuit* la vieille jaquette « s'ajustant parfaitement à son âme »[4]. À Aufrere, ensuite, s'enquérant ironiquement de sa santé mentale, il déclare :

> Aucune sornette, soyez tranquille. Ce que j'appelle mon âme, c'est une […] ville que je porte sur ma peau, *comme une tunique suffocante*, depuis ma naissance, et qui pense, pour moi, la moitié de mes pensées[5].

La soif de sainteté de Salavin ne rappelle-t-elle pas enfin le perfectionnement moral auquel se contraignit le dernier Gogol, celui de la deuxième partie des *Âmes mortes* ? Chaque partie du cycle de Salavin, de

---

[1] Pécuchet est engoncé dans sa redingote par une chaleur de 33°.
[2] Tels que le chapeau, le parapluie et, bien entendu, le manteau. Anne-Marie Bijaoui-Baron, « Le thème bureaucratique chez Flaubert et Maupassant », *Flaubert et Maupassant, écrivains normands*, Publications de l'Université de Rouen, Presses Universitaires de France, 1981, pp. 53-68., ici p. 53.
[3] Georges Duhamel, « Nouvelle rencontre de Salavin », *in Vie et aventures de Salavin*, *op. cit.*, p. 136.
[4] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 57.
[5] *Le Club des Lyonnais*, *op. cit.*, p. 553. Nous soulignons.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Confession de Minuit à *Tel qu'en lui-même...*, révèle un attachement certain de l'écrivain français à l'œuvre de Gogol ; attachement qui se prolongera jusqu'aux autres romans de l'impotence. Dans *Le Wagon à vaches* de Georges Hyvernaud, on lit ainsi : « Ces heures de notre vie dont nous n'avons pas fait grand-chose, et voilà qu'elle se râpe, notre vie, et s'use, qu'elle s'effiloche *comme une veste de bureaucrate* »[1]. Comment ne pas voir une fois encore dans ces derniers mots une référence implicite au *Manteau* de Gogol ? On croirait entendre ici le vieux tailleur Pétrovitch, déclarant au malheureux copiste :

> Des morceaux, ça se trouve toujours [...]. Mais impossible de les faire tenir là-dessus, c'est usé jusqu'à la corde, voyons ! ça se mettra en charpie dès que j'y planterai l'aiguille ! [...] vous voyez bien vous-même que c'est une guenille ![2]

Hyvernaud a-t-il réellement songé au *Manteau* lorsqu'il écrivit son roman ? Rien ne le prouve véritablement[3]. Mais les similitudes demeurent bien troublantes. Et le narrateur du *Wagon à vaches* a raison en cela, d'assimiler sa vie de scribouillard à l'état délabré de sa vieille guenille.

1.3 Le rond-de-cuir de Gogol à Calet.

Loin de nous cependant l'idée d'abuser de ce genre d'analogies parfois un peu boiteuses. Les similitudes existant entre le manteau du copiste russe, et la « vieille jaquette » de Salavin, la veste d'Hyvernaud ou le costume de Calet ne doivent en aucun cas occulter certaines différences notables entre ces écrivains. E.-M. de Vogüé remarquait déjà dès la fin du XIX^{e} siècle la « divergence radicale » séparant le réalisme russe et le réalisme français :

> Chez nous, le caricaturiste s'acharne sur son bonhomme, il le bafoue, il le conspue, il décharge sur cet idiot toute sa haine de l'imbécillité humaine. Au contraire, Gogol plaisante le sien avec une sourdine de pitié ; il se moque de lui comme on rit des naïvetés d'un enfant, avec une tendresse intérieure. Pour le premier, l'infirme d'esprit n'est qu'un monstre haïssable ; pour le second, c'est un frère malheureux[4].

---

[1] Georges Hyvernaud, *Le Wagon à vaches* (1953), Paris, Le Dilettante, 1997, p. 11. Nous soulignons.
[2] « Le Manteau » (1843), *in Nicolas Gogol, Œuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 643-644.
[3] Il faudrait consulter pour cela le dossier d'œuvre à l'IMEC.
[4] E.-M. de Vogüé, *Le roman russe*, *op. cit.*, pp. 134-135.

La mélancolie souriante animant les personnages des premiers romans de l'impotence, cette sorte de naïveté du regard et de sobriété de la parole que l'on trouve déjà chez l'auteur du *Manteau*, se couvrent en effet d'une teinte beaucoup plus noire dans la deuxième partie de notre corpus. Mirmont, l'idéaliste, Duhamel l'humaniste et Bernard l'auteur comique, avaient été jusque là relativement épargnés par ce « courant noir ». Mais de Guilloux à Calet, le roman de l'impotence dévoile une réalité gorgée de pessimisme relayée par une écriture « au scalpel » et un sens aigu de la formule destructrice. Entre-temps, bien sûr, Céline était passé par là et avait irrémédiablement révolutionné la notion de style en littérature, par le truchement d'une parole acide, attaquant l'esthétique romanesque, le style et la pensée.

Prenons à nouveau l'exemple de Louis Guilloux. Ce n'est certes pas un fait nouveau dans les études guillouxiennes[1] que de considérer *Les Âmes mortes* comme l'une des « grandes œuvres de référence »[2] de Louis Guilloux. La présence intertextuelle de Gogol, récurrente dans *Le Sang noir* nous l'avons dit, manifeste d'ailleurs de manière ostentatoire la filiation[3]. Pour prendre toutefois la véritable mesure de cette influence, il faut lire naturellement le *Poème* de Gogol, mais aussi les nombreux documents inédits ayant été ajoutés à l'édition de 1925, établie et annotée par Henri Mongault[4]. Un tel choix bibliographique n'est pas anodin, mais découle du postulat selon lequel Guilloux aurait lu cette édition complétée, à une étape décisive de sa création littéraire. On pense ainsi à l'entremise d'André Gide, d'abord, qui avait en sa possession cette édition lors du

---

[1] Voir Édouard Prigent, *Louis Guilloux*, Saint-Brieuc, Presses Universitaires de Bretagne, coll. « Les Classiques bretons », 1971, pp. 30-32, Henri Godard, *Louis Guilloux, romancier de la condition humaine*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 66-67 et Sylvie Golvet, *op. cit.*, pp. 217-218 et pp. 225-225.

[2] Henri Godard, *Louis Guilloux, romancier de la condition humaine*, *op. cit.*, p. 57.

[3] Une filiation d'autant plus probante si l'on considère les titres successifs que l'auteur du *Sang noir* envisageait pour son œuvre. Dans la correspondance de Guilloux avec ses amis, il est ainsi question d'intituler le roman « La Mort dans l'âme » – Sartre s'en souviendra – mais aussi « Âme morte ». Sylvie Golvet, *op. cit.*, pp. 217-218.

[4] N. Gogol, *Les Aventures de Tchtichikov ou Les Âmes mortes*, *op. cit.*, 2 vol.. Avant cela, la dernière traduction de Gogol, bien incomplète, datait semble-t-il de 1885. N. Gogol, *Les Âmes mortes*, trad. Ernest Charrière, 2 vol., Paris, Hachette, 1885. Référence citée par Eugène-Melchior de Vogüé dans un article publié dans la *Revue des deux mondes* à l'occasion de la nouvelle édition française des *Âmes mortes*. « Écrivains russes contemporains – Nicolas Gogol », *Revue des deux mondes*, t. 72, novembre-décembre 1885, p. 16.

voyage en URSS[1]. Naturellement, Guilloux avait déjà, à cette époque, écrit son roman. Mais il n'est pas exclu que l'auteur de *Paludes* la lui fit connaître avant leur départ. On sait, en outre, que Roger Martin du Gard proposa en 1928 à Eugène Dabit de lui envoyer l'édition des *Âmes mortes* de 1925[2]. L'ami intime de Guilloux, dut sans doute accepter, puisqu'Edmond Jaloux remarqua que l'auteur de *L'Hôtel du Nord* avait usé dans son roman d'un procédé analogue à celui de Gogol, « une série de drames minuscules [...] qui n'ont en commun que l'unité de lieu »[3]. Une remarque tout aussi pertinente pour *Le Sang noir*, si l'on estime que Dabit confia à son tour à Guilloux l'édition Bossard.

Quoi qu'il en soit, une étude du *Sang noir*, appréhendée dans l'éclairage de cette traduction, permet d'entrer de plain-pied dans l'atelier Guilloux. Dans une remarquable introduction, consacrée essentiellement à la « biographie morale »[4] de Gogol, Henri Mongault révèle ainsi qu'après avoir brûlé l'ébauche de la deuxième partie de son *Poème*, l'écrivain slave rédige quelques notes non datées dans lesquelles il engage une refonte complète de son œuvre[5]. Empêtré dans la composition du *Sang noir*[6], Guilloux trouva certainement dans ces révélations d'impuissance et d'angoisse, des échos de ses propres tourments ; l'un de ses modèles était donc lui-même passé par une série (fatale !) de difficultés morales. L'écrivain breton comprit que pour sortir de l'impasse dans laquelle il se trouvait, il lui fallait, comme son maître, élaborer un plan[7]. *Les Âmes mortes*, lui fournissait un remarquable cahier des charges. Tel un cordonnier à l'ouvrage, l'écrivain obtenait enfin le patron qui lui permettrait de découper et d'assembler les pièces

---

[1] André Gide, *Souvenirs et voyages*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, avec la collaboration de Daniel Durosay et Martine Sagaert, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 845.

[2] Lettre de Roger Martin du Gard à Eugène Dabit, du 21 juillet 1928. *Eugène Dabit – Roger Martin du Gard, Correspondance, (1927-1929)*, édition présentée par Pierre Bardel, Paris, Éditions du CNRS, t. 1, 1986, p. 280.

[3] Edmond Jaloux, *Les Nouvelles Littéraires*, 17 mai 1930. Cité par Pierre Bardel, *ibid.*, n. 6, p. 281. À certains égards, *Le Sang noir* donne lui-aussi l'impression d'avoir été composé à la manière d'un recueil de nouvelles, bien que le retour récurrent de Cripure dans le texte, qu'il soit physiquement présent ou non d'ailleurs, ainsi que l'unité spatio-temporelle, contribuent pleinement à la cohérence générique et diégétique du roman.

[4] N. Gogol, *Les Aventures de Tchitchikov ou Les Âmes mortes*, *op. cit.*, p. 10.

[5] *Ibid.*, p. 74-75.

[6] Guilloux déclare à Jean Guéhenno : « Le roman a pris une telle extension, et sur moi un tel empire que ça tourne à l'obsession mais, encore une fois, je suis saisi dans un certain univers et n'en puis sortir pour le moment. » Cité par Yves Loisel, *op. cit.*, p. 113.

[7] Voir Sylvie Golvet, *op. cit.*, p. 224.

de cuir.

Il y a incontestablement quelque chose des *Aventures de Tchitchikov* dans les descriptions pittoresques du *Sang noir*, dans cette soif de vie inquiète animant les personnages de Guilloux. Imprégné d'âme slave, Cripure possède lui-même ce « grain de folie[1] » que Kaminsky apprécie tant chez les créatures gogoliennes. Lecteur avisé de Gogol, Guilloux sentit en outre que la représentation littéraire de la comédie humaine nécessitait une profonde « recomposition » du réel, au sein même de l'écriture romanesque. L'esthétique gogolienne, attachée au procédé assez classique d'amplification caricaturale du banal, devait alors logiquement lui servir de modèle. Cependant, *Le Sang noir* ne s'inscrit pas dans la même veine comique que la première partie des *Âmes mortes*. Guilloux semble plus austère, plus cruel que son homologue russe. Il est sans concession envers une humanité que l'auteur du *Manteau* n'avait fait qu'égratigner. Et lorsque ce dernier exhortait enfin l'âme humaine à se perfectionner, l'écrivain breton abolissait en elle tout espoir de rédemption[2].

2. Bartleby, le scribe ou l'expérience de la contradiction

Charles Dickens, reprenant à son compte le thème bureaucratique dans un roman assez méconnu, *La petite Dorrit*, dénonçait en 1857 la cruauté des institutions britanniques dans les chapitres consacrés au bien nommé *Circumlocution Office*. Avant lui également, et dans un autre registre, Melville avait développé le personnage tellement significatif de Bartleby le scribe, dont « la longue histoire de l'ombre plane encore sur les littératures contemporaines »[3],

---

[1] L. Guilloux, *Le Sang noir*, *op. cit.*, p. 492.

[2] La différence tient essentiellement à l'empreinte très forte du christianisme en Russie jusqu'à la révolution de 1917 alors que la France, au XIX[e] siècle, était devenue laïque.

[3] Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, œuvre romanesque, Paris, 10/18, coll. « Domaine étranger », 2003. Prix Médicis du meilleur livre étranger. Marcelo, un employé de bureau, obtient un congé durant lequel il entreprend de tenir un journal qui commenterait, au moyen de multiples notes de bas de page, un texte invisible. Progressivement, le véritable but de cette entreprise

et pour des décennies pourrait-on ajouter[1]. Dans la grande famille européenne des employés de bureau abouliques, le cousin britannique d'Akaki Akakiévitch tient, il est vrai, une place tout aussi exemplaire que celle de son homologue russe. Usant d'une subtile métaphore, Giorgio Agamben déclarait ainsi :

> En tant que copiste, Bartleby appartient à une constellation littéraire dont l'étoile polaire est Akakij Akakievitch [...]; en son centre se trouvent les deux astres jumeaux Bouvard et Pécuchet [...]. Un peu plus loin, telle une brève cohorte d'astéroïdes, les greffiers anonymes des tribunaux kafkaïens[2].

D'autres constellations viendront, c'est certain, enrichir le système littéraire de la bureaucratie dans les années à venir.

2.1 Un scribe "so British"...

La nouvelle éponyme d'Herman Melville raconte l'histoire de Bartleby, employé dans une étude d'avoués de Wall Street, qui, après avoir exécuté sans rechigner – avec un sérieux apprécié de son propre employeur – les besognes les plus fastidieuses, décide soudain de ne s'occuper que de quelques tâches choisies par ses soins. L'employé modèle se mue alors subitement en véritable cauchemar pour son patron, auquel il oppose, dès que celui-ci lui confie une mission, cette phrase désormais célèbre : « J'aimerais mieux ne pas le faire ». La formule, laconique, tombe comme un couperet, laissant le pauvre patron dans un triste état d'hébétude. Par maintes fois, ce dernier réitérera ses requêtes qui seront à chaque reprise repoussées par la même litanie : « *I would prefer not to* ». Les tentatives pour amener Bartleby à sortir de sa passivité – menace, séduction puis compassion – échoueront les unes après les autres, se heurtant au silence du mystérieux copiste. Et quand, enfin, l'employeur décidera de congédier l'envahissant personnage, celui-ci refusera de quitter le bureau où il a élu domicile.

Dix années séparent la naissance de nos deux cousins-fonctionnaires. Melville avait-il lu les aventures fantastiques d'Akaki Akakiévitch ? La question

---

scripturaire est mis au jour : dénicher les nombreux *Bartlebies* composant l'histoire de la littérature.

[1] Nous en voulons pour preuve de cette actualité, le dernier roman de Philippe Delerm intitulé, *Quelque chose en lui de Bartleby*, Paris, Mercure de France, 2009.

[2] Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, trad. Carole Walter, Circé, 1995, p. 11.

est légitime au regard des nombreuses traces laissées, dans sa nouvelle, par le célèbre spectre. Dès son arrivée au bureau, Bartleby donne en effet au narrateur une impression étrangement fantomatique : « Je revois encore cette silhouette, raconte son patron, lividement nette, pitoyablement respectable, incurablement solitaire ! C'était Bartleby »[1]. Cette lividité « suavement cadavéreuse »[2] hante véritablement la description du copiste. « Tel un fantôme obéissant aux lois de l'invocation magique, [...] il apparut à l'entrée de son ermitage »[3], déclare le narrateur, avant de s'interroger plus loin, complètement démuni : « Que ma conscience me dicte-t-elle de faire avec cet homme ou, plutôt, ce fantôme ? »[4].

À l'apparence spectrale de Bartleby s'ajoute un élément ornemental dont nous avons déjà parlé à propos d'Akaki Akakiévitch, le manteau. Mais déjà, une distinction significative sépare les deux copistes. Chez Melville, Bartleby préfère (ou préfère ne pas) travailler... en robe de chambre ! Prolongement "*so British*" du manteau rapiécé d'Akaki Akakiévitch. Lorsqu'un dimanche matin, décidant de faire un tour jusqu'à son bureau, le patron tombe à sa grande surprise (ou sa consternation) sur son employé, il déclare, décontenancé : « l'homme était en bras de chemise et accoutré d'une robe de chambre étrangement en loques ». Et poursuit : « sans se départir de son calme, il me dit qu'il était désolé mais qu'il était fort occupé pour le moment et... aimait mieux ne pas me laisser entrer »[5]. Melville, c'est certain, possède le don de l'humour que lui a légué son frère russe. Mais chez lui, la satire bureaucratique se couvre d'une sorte de flegme britannique tout à fait décapant.

Le véritable tour de force de l'écrivain, toutefois, est de faire de Bartleby le sujet central du récit. Et quel sujet ! Le narrateur l'annonce dès les premières lignes, non sans une certaine dérision :

> Durant ces trente dernières années, la nature de ma profession a favorisé à un degré inusité mes contacts avec un groupe d'hommes intéressants et quelque peu

---

[1] Herman Melville, *Bartleby* (1853), trad. Michèle Causse, Postface de Gilles Deleuze, Paris, Garnier-Flammarion, n° 502, 1989, p. 18.
[2] *Ibid.*, p. 35.
[3] *Ibid.*, p. 27.
[4] *Ibid.*, p. 47.
[5] *Ibid.*, p. 29.

> singuliers dont nul, à ma connaissance, n'a jusqu'à ce jour relaté l'existence. Je veux parler des copistes ou scribes[1].

S'il retire à Gogol, un peu hâtivement sans doute, la paternité de ce genre de personnage étrangement inquiétant (ce qui prouve peut-être qu'il ne l'avait pas lu au moment où il rédigea cette nouvelle), Melville confère à son antihéros une dimension tout à fait nouvelle. Bartleby, comme l'a si bien montré Deleuze en soulignant l'agrammaticalité de la formule melvillienne, est « *un homme sans référence*, celui qui surgit et disparaît sans référence à soi-même ni à autre chose »[2]. C'est un *Original*[3]. Et son originalité est telle qu'elle s'étend à l'ensemble des personnages composant la nouvelle, quand elle ne faisait qu'effacer un peu plus Akaki Akakiévitch dans l'anonymat du bureau. Le spectre du *Manteau* devra errer longuement dans les rues pétersbourgeoises pour inspirer la crainte et trouver le repos. Bartleby, lui, est déjà fantomatique au début du récit. Et c'est en se murant, impassible, dans le silence de sa formule qu'il parvient sans effort à contaminer le langage et la pensée de ses collègues, par une sorte de rayonnement du non-vouloir. Le narrateur déclare :

> Et je tremblais en pensant que mon commerce avec le scribe avait déjà sérieusement affecté mon mental. [...] Je pensai à part moi qu'il était temps de me débarrasser d'un dément qui nous avait tourné les langues, sinon les têtes, à mes clercs et à moi[4].

2.2 Bartleby ou l'(im)puissance de la littérature

Giorgio Agamben n'a-t-il pas démontré du reste que l'apparente impuissance caractérisant la formule bartlebienne contenait en creux la possibilité d'une puissance ? Reprenant les thèses d'Aristote et d'Avicenne, l'exégète déclare : « Une expérience de la puissance en tant que telle n'est possible que si la puissance est toujours aussi puissance de ne pas (faire ou penser quelque chose), si la tablette à écrire *peut ne pas* être écrite »[5]. Il ajoute : « En tant que scribe qui a

---

[1] *Ibid.*, p. 9.
[2] Gilles Deleuze, « Bartleby, ou la formule », Postface à *Bartleby*. *Ibid.*, p. 179. L'auteur souligne.
[3] *Ibid.*, p. 192. L'auteur souligne.
[4] *Ibid.*, pp. 36-37.
[5] Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, *op. cit.*, p. 27. L'auteur souligne.

cessé d'écrire, [Bartleby] est la figure extrême du rien dont procède toute création et, en même temps, la plus implacable revendication de ce rien comme pure et absolue puissance. »[1]

Chez Bartleby, le refus de copier, attitude que l'on pourrait considérer *a priori* comme une manifestation patente d'impuissance, de paresse ou d'immobilisme, traduirait en réalité un véritable mouvement de l'esprit, une forme d'intellect en puissance, « une puissance accomplie ou parfaite, qui est celle d'un scribe maîtrisant parfaitement l'art d'écrire, au moment où il n'écrit pas »[2]. Agamben poursuit : « Bartleby remet précisément en question cette suprématie de la volonté et de la puissance »[3].

Doté d'un pouvoir insoupçonné, notre copiste apparaît alors sous un jour nouveau, sa parole revêtant *de facto* une dimension sacrée : « Bartleby est un *law-copist*, un scribe au sens évangélique, et son renoncement à la copie est aussi un renoncement à la Loi, une façon de s'affranchir de la ''vétusté de la lettre'' »[4]. Revenons brièvement à l'agrammaticalité de cette formule : « *I prefer not to* ». Considéré d'après le modèle classique (comme instauré notamment par la loi divine et le schéma familial traditionnel), le Verbe c'est Dieu, l'autorité, la Loi. En s'attaquant au Verbe, symboliquement, Bartleby retire de la langue la présence dominatrice du Père ; il s'attaque aux fondements même du langage traditionnel. Usant d'un Verbe nouveau, le copiste contrecarre simultanément les valeurs et la Loi. Il crée sa propre logique (de l'absurde), brise le « mur aveugle » des conventions sociales et ouvre simultanément un monde de possibles. Revers de la médaille toutefois, le jeune scribe meurt d'avoir percé ce mur et d'avoir avec lui perdu ses dernières illusions. Il meurt affamé, assoiffé… d'idéal ! Tel est, à notre sens, le véritable secret de son silence final. Et telles seront, quelques années plus tard, les causes du suicide de Paul Duméry, dont le parcours ressemble étrangement à celui de Bartleby[5]. Émancipés d'une Loi trop humaine, tous deux

---

[1] *Ibid.*, p. 39.
[2] *Ibid.*, p. 19.
[3] *Ibid.*, p. 41.
[4] *Ibid.*, pp. 80-81.
[5] Bartleby déconstruit l'ordre établi en frappant le Verbe d'une formule laconique. Paul Duméry s'attaquera quant à lui directement à la Loi à coups de marteau. Voir *infra* : « La tentation du suicide », pp. 225-246.

Rapport-Gratuit.com

« *préfèrent ne pas* (vivre) » en somme, car ils savent qu'aucune volonté, qu'aucun choix ne pourrait les satisfaire pleinement.

Il est bien difficile de mesurer et vérifier précisément l'influence du personnage de Melville sur l'ensemble des romanciers composant notre corpus. Constatons simplement que nos antihéros impotents sont tous des spécialistes de l'entre-deux. Comme Bartleby, ils font constamment l'expérience de la contradiction. Prenons l'exemple du copiste de Jean de la Ville de Mirmont, l'un des premiers fils spirituels du « père Bartleby ». Lorsqu'il ne passe pas comme ce dernier ses « heures d'employé à fixer un mur vide devant [lui] »[1], Jean Dézert fait preuve d'une forme de lucidité résignée qui tient assurément du scribe melvillien. Dès les premières pages du roman, le narrateur précise : « Jean Dézert n'est pas ambitieux. [...] Il a fait – sans trop de hâte – le tour de ses domaines et perdu toute illusion sur l'étendue de son jardin, la fertilité de ses massifs et le pittoresque de ses perspectives »[2]. Au coiffeur s'enquérant de la coupe qu'il désirerait avoir, le jeune rond-de-cuir répond : « La même [...]. Ou bien comme vous voudrez »[3]. Mirmont inverse ici d'un coup de plume la fameuse logique mercantile, presque institutionnelle, selon laquelle « le client est roi ». Jean Dézert, précise d'ailleurs le narrateur, « voulait éviter d'avoir à faire un choix »[4]. Plus tard, le jeune employé de bureau réitérera l'expérience dans un salon de massage cette fois. Un contretemps du masseur vient bouleverser ses plans et le voici allongé dans un bain. Se laissant aller à toutes sortes de réflexions anodines, il lâche : « être massé ou non, [...] *que m'importe en vérité* »[5]. On croirait entendre ici une réplique du « *I would prefer not to* » bartlebien. Un même renoncement à la volonté y est en tout cas latent.

La formule, toutefois, n'est en rien l'expression d'une acceptation ou d'un rejet catégorique. Jean Dézert ne désire ni ne refuse une fois pour toute l'idée d'un massage. Son langage exprime plutôt, comme l'a bien montré Deleuze à propos de Bartleby, une « non-préférence »[6] modifiant la logique des choses. En sacrifiant à

---

[1] *Les Dimanches de Jean Dézert*, Cent Pages, Grenoble, 2008, p. 32.
[2] *Ibid.*, p. 23.
[3] *Ibid.*, p. 41.
[4] *Ibid.*, p. 41.
[5] *Ibid.*, p. 40. Nous soulignons.
[6] G. Deleuze, Postface à *Bartleby*, *op. cit.*, p. 175.

autrui le pouvoir de choisir, Dézert renonce à sa propre volonté ou, pour paraphraser Agamben, il « élimine toute trace en lui du verbe vouloir »[1]. Il en est de même chez la plupart des romanciers de l'impotence dont les personnages oscillent constamment entre deux préférences, deux positions contradictoires. C'est le cas une fois encore du monstre bicéphale de Tristan Bernard, Paul Duméry, tour à tour criminel en cavale et bourgeois en villégiature, assassin insensible et victime tragique des événements, dont la seule véritable volonté serait de « ne plus souffrir d'hésiter »[2]. Blanchot enfin, lecteur avisé de Melville, notait dans *L'écriture du désastre* :

> *Je préférerais ne pas* (le faire). Cette phrase parle dans l'intimité de nos nuits : la préférence négative, la négation qui efface la préférence et s'efface en elle, le neutre de ce qu'il n'y a pas à faire, la retenue, la douceur qu'on ne peut dire obstinée et qui déjoue l'obstination avec ces quelques mots ; le langage se tait en se perpétuant[3].

Rien d'étonnant dès lors à ce que le personnage principal du *Très-Haut*, employé de bureau naturellement, soit lui aussi un maître incontestable dans l'art de la contradiction.

Bartleby, en somme, a porté le soupçon sur la littérature et le langage. Inversant toute idée de logique, il a aggravé la maladie de la volonté qui touchera plus profondément encore la littérature classique russe de la deuxième partie du XIX^{e} siècle et contaminera irrémédiablement le roman français de l'entre-deux-guerres. À une époque où l'on ne cesse de s'inquiéter de l'avenir du roman ou du pouvoir de la littérature, l'étude de ce personnage semble constituer une étape inévitable pour comprendre les conditions d'émergence et les véritables enjeux (esthétiques et axiologiques, entendons-nous) du roman de l'impotence. Melville a introduit l'idée de contradiction en littérature et avec elle, la perspective nouvelle qu'une apparente impuissance portait en elle-même la possibilité d'une puissance patente ; l'idée, surtout, qu'un personnage médiocre, sans véritable substance romanesque, objet de son époque, pouvait tout à fait constituer le sujet même

---

[1] Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 40.
[2] *Aux abois*, *op. cit.*, p. 65.
[3] Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 219. L'auteur souligne.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

d'une histoire. Et n'est-ce pas là dans les grandes lignes le programme des romanciers de l'impotence ?

Cela prouve bien qu'en littérature, un antihéros assez peu exemplaire en apparence, un personnage *a priori* insignifiant peut revêtir une dimension profondément axiologique. Chez Melville, ce renversement des valeurs a pour principale conséquence d'inviter le chef de bureau à se découvrir porteur d'une humanité jusqu'alors fardée de conventions, d'habitudes et d'intérêts bourgeois. Le narrateur, que l'on pourrait aisément prendre au premier abord pour l'agent fort du récit, reconnaît d'ailleurs rapidement l'ascendant qu'exerce sur lui le mystérieux copiste : « il y avait quelque chose en Bartleby qui me désarmait étrangement, bien plus, qui miraculeusement me touchait et me déconcertait »[1]. Le timide Salavin ne fera-t-il pas lui aussi trembler son redoutable patron par un geste tout à fait inoffensif ? Les apparences, en effet, peuvent être trompeuses et sous des traits bien ordinaires se cachent parfois les esprits les plus subtils ! Symboliquement atteint de cécité, mais porteur toutefois d'une profonde lucidité, Bartleby vérifie en somme le vieil adage repris par Érasme selon lequel, « au royaume des aveugles, les borgnes sont les rois ». Employé fantomatique au début du récit, le mystérieux copiste acquiert progressivement une toute nouvelle dimension. Et le lecteur comprend alors avec le narrateur que l'homme qu'il considérait d'abord comme un meuble extrêmement envahissant[2], constitue en réalité « l'ultime colonne d'un temple en ruine »[3]. Moins d'un siècle plus tard, Paul Duméry, libéré finalement comme Bartleby des idées reçues « qui [le] serraient, [l]'écorchaient, [lui] faisaient mal comme des brancards usagés »[4], déclarera : « il me semblait que j'étais devenu quelqu'un d'important, je dirais presque de noble… »[5].

---

[1] *Bartleby*, *op. cit.*, p. 22.
[2] *Ibid.*, p. 38.
[3] *Ibid.*, p. 40.
[4] *Aux abois*, *op. cit.*, p. 146.
[5] *Ibid.*, p. 154.

3. Kafka, l'univers cafardeux des ronds-de-cuir

Ayant traversé la longue histoire des ronds-de-cuir de la littérature européenne, nous ne pouvons qu'adhérer aux observations de Michel Raimond, qui déclare : « Chez beaucoup d'auteurs étrangers, les Français trouvaient des indications à dépasser la stricte observation du réel, à promouvoir le récit jusqu'à un deuxième plan, à la fois poétique, philosophique, "métapschychique" ». L'auteur de *La Crise du roman* poursuit : « On trouvait ce deuxième plan dans [...] *La Métamorphose* de Kafka »[1]. On ne peut en effet comprendre l'émergence de la figure du rond-de-cuir dans la littérature européenne au XX^e^ siècle, sans s'intéresser enfin brièvement à l'univers de la bureaucratie kafkaïenne. Claude David a d'ailleurs raison lorsqu'il précise, en introduction des *Œuvres complètes* de Kafka, que

> L'adjectif "kafkaïen", est entré dans le langage pour désigner ces administrations qui, à force d'organisation, tournent à vide, à force de rationalité débouchent sur l'absurde[2].

Dès les années trente, déjà, Nathalie Sarraute soulignait l'influence du petit fonctionnaire de Prague sur la littérature française de l'entre-deux-guerres. « [Kafka] a été – qu'ils le sachent ou non – le précurseur de presque tous les écrivains européens de notre temps »[3], déclare-t-elle dans *L'Ère du soupçon*. Avec l'écrivain tchèque, la littérature européenne comprenait en effet toute l'absurdité de l'existence et entrait dans « le jeu compliqué de rouages délicats »[4] de l'âme humaine. Répondant à Roger Grenier[5], Sarraute conclut, « l'*homo absurdus* fut donc la colombe de l'arche, le messager de la délivrance »[6].

De telles observations conviennent tout à fait à Tristan Bernard, Jean Meckert, Georges Hyvernaud et Henri Calet qui avaient pu lire Kafka *en français*

---

[1] M. Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 169.
[2] Claude David, « La fortune de Kafka », in *Kafka, Œuvres complètes*, tome 1, traductions par Alexandre Vialatte, édition présentée et annotée par Claude David, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. XI.
[3] Nathalie Sarraute, « De Dostoïevski à Kafka », *in L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1956, p. 24.
[4] *Ibid.*, p. 44.
[5] Roger Grenier, « Utilité du fait divers », *Les Temps Modernes*, n° 17, février 1947, pp. 950-955. Cité par Nathalie Sarraute, *op. cit*, p. 9.
[6] Nathalie Sarraute, « De Dostoïevski à Kafka », *loc.cit.*, p. 11.

au moment où ils rédigèrent leurs récits. Ce ne fut pas le cas en revanche de Mirmont et de l'auteur des premiers récits composant le cycle de Salavin. Interpréter, dès lors, *Les Dimanches de Jean Dézert* ou les premiers récits de Duhamel à la lumière de Kafka pourrait donc passer pour un anachronisme dans le sens où, ne l'oublions pas, les récits de l'écrivain tchèque furent pour la plupart traduits en français assez tardivement. *La Métamorphose*, rappelons-le, premier récit de Kafka ayant fait l'objet d'une traduction en France, ne fut ainsi publié par *La Nouvelle Revue française* qu'en 1928[1]. Contemporains de l'écrivain, Mirmont et Duhamel participèrent donc pleinement, et dans le même temps que Kafka, au glissement du roman psychologique vers le roman de l'absurde.

De nombreuses similitudes attestent en effet une forme d'unité esthétique et thématique entre leurs récits. Salavin ne compare-t-il pas lui-même son modeste logement à un trou d'animal ? « Le couloir qui perfore notre maison, déclare-t-il, au ras du sol, est sombre dès la porte, comme un terrier ». Pour ajouter plus loin : « J'ai ce logement en horreur et, pourtant, je ne suis bien que là »[2]. On croirait lire ici quelques lignes de la nouvelle kafkaïenne, *Der Bau*[3]. Un trouble similaire face à la complaisance du héros dans la misère poisseuse et obscure de son habitation, ressort de cette description[4]. Mais cette fois, l'influence de Kafka est explicite.

Jean Meckert réinvestira plus tardivement la métaphore du trou pour évoquer la vie cafardeuse d'Augustin Marcadet. Alors qu'il vient tout juste de se rebiffer contre les humiliations de son chef – « Vous me puez au nez ! »[5], lance-t-il à Dudule – se libérant ainsi du joug de l'administration, notre « petit zéro

---

[1] M. Raimond, *La Crise du roman. op. cit.*, p. 169.
[2] *Confession de minuit, op. cit.*, p. 23.
[3] F. Kafka, *Der Bau* (publication posthume 1931) ; trad. Dominique Miermont, *Le Terrier*, Paris, Mille et une Nuits, 2002.
[4] Duhamel, toutefois, se distingue de Kafka sur un point. Ce monstre sans visage que constitue, dans les récits de l'écrivain tchèque, la machine bureaucratique et étatique, revêt chez Duhamel une dimension profondément humaine en la personne de M. Sureau. En touchant du doigt l'oreille de son patron, Salavin brise l'espace d'une seconde la mécanique administrative. Il redonne littéralement visage humain à la bureaucratie et (se) rappelle que les sphères les plus hautes de l'administration ne sont faites, comme lui, que de chair et de sang. Quand chez Kafka, donc, l'administration, intouchable, inébranlable, ruine l'homme, l'efface, le nie, chez Duhamel, elle le fait apparaître plus humain encore, faible, vulnérable. Voir Paul Renard, « L'oreille de M. Sureau », *in* Paul Renard (éd.), « Georges Duhamel, *Vie et aventures de Salavin* », Lille, *Roman 20-50*, n° 34, décembre 2002, pp. 75-82.
[5] Jean Meckert, *L'Homme au marteau*, Paris, Éditions Joëlle Losfeld, coll. « Arcanes », 2006, p. 165. Nous utiliserons désormais cette edition.

ambulant »[1] s'empressera pourtant de rechercher quelques temps plus tard un poste de bureaucrate, bref, de creuser une fois de plus son « trou » dans la grande famille des scribouillards : « Augustin se donnait huit jours au grand maximum, et sans forcer, pour trouver son petit trou !... », déclare le narrateur[2]. Prisonnier d'un terrier/bureau exigu, « guère plus grand que sa chambre à coucher »[3], Marcadet semble dès le début du récit tout droit sorti d'un récit de Kafka. Le malheureux copiste, certes, ne se métamorphose pas comme Gregor Samsa en monstrueux insecte. Meckert ne va pas si loin dans l'absurde logique de la bureaucratie. Mais il est lui-même intérieurement envahi de cloportes et multiplie les coups de cafard ! Dans *L'Homme au marteau*, on lit : « Il avait du mal, Augustin [...], sans trop savoir pourquoi. Il avait le cafard »[4], ou encore : « Des minutes à tuer. Et puis des heures ! Une par une, comme des punaises ! »[5]. Enfin : « Il avait toujours de la platitude dans la tête qui le suçait par l'intérieur comme un lot de punaises »[6].

Il y a bien quelque chose de kafkaïen dans ces descriptions abyssales de l'univers bureaucratique, dans cette métaphore de l'homme-animal, l'homme-larve ployant sous la pression du système administratif[7]. Dès les premières pages du récit, Augustin Marcadet décrit ainsi les locaux de son administration : « C'était cafardeux, même les jours de soleil. C'était sinistre, même quand on ouvrait la partie de fenêtre non condamnée. Ça tenait de la prison sale »[8]. Une expérience avilissante que connaîtra à nouveau le scripteur de *Peau d'ours* : « J'arpente ma cellule, déclare-t-il, apprentissage de la réclusion – la cellule 320. J'y vais de moi-même »[9]. Car c'est bien de cela qu'il s'agit. Consumant à petit feu nos grattes-papiers insignifiants et impotents, l'univers bureaucratique finit par ressembler à l'étrange machine à supplices de *La Colonie*

---

[1] *Ibid.*, p. 257.
[2] *Ibid.*, p. 184.
[3] *Ibid.*, p. 26.
[4] *Ibid.*, p. 121.
[5] *Ibid.*, p. 146.
[6] *Ibid.*, p. 161.
[7] Comment ne pas penser également au roman d'Emmanuel Bove, *Le Piège* (1945) – qui rappelle d'ailleurs *Le Procès* de Kafka – et à son personnage, Bridet, aux prises avec l'absurdité de l'administration vichyste.
[8] *Ibid.*, p. 35.
[9] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 36.

pénitentiaire. Henri Calet note : « C'était la vie, la vie de tous les jours, ce supplice chinois, un effet de cloche qui sonne, régulière, éternelle »[1].

Kafka, dès lors, poète du rêve et du délire, devait logiquement inspirer aux romanciers de l'impotence ce genre de personnage névrosé. On retrouve en effet, dans la plupart des textes composant notre corpus, l'atmosphère onirique traversant les récits kafkaïens – *La Métamorphose*, *Un Médecin de campagne* ou *Le Procès* en particulier. Sans doute, l'onirisme des romanciers de l'impotence n'égale pas, en puissance dévastatrice, les pires cauchemars des personnages kafkaïens. Mais il fait partie intégrante de l'existence des ronds-de-cuir et conditionne leur manière d'appréhender la réalité. Parlant de l'œuvre de Kafka, Jean Starobinsky note : « Nous sommes dans le psychique matérialisé »[2]. Des propos qui conviennent tout à fait au court récit de Duhamel intitulé « Nouvelle Rencontre de Salavin » Ne peut-on en effet accorder au rêve hallucinant de Salavin, à ce « vagabondage des songes »[3], quelques affinités singulières avec l'univers cauchemardesque de Grégoire Samsa ? Comme le personnage de Kafka, Salavin traverse dans cette fable une longue nuit hantée de démons (intérieurs). Au travers d'une narration placée sous le signe de l'insécurité, de l'adultère, du crime et du suicide, Duhamel dévoile en effet les zones les plus noires et les plus secrètes de la conscience de son personnage ; le récit agissant comme une fenêtre ouverte sur quelques recoins obscurs de l'âme humaine. « Toute vie, en lui, était remontée à la cime de l'être »[4], déclare ainsi le narrateur de cette nouvelle. Quelques années plus tard, Emmanuel Bove sera lui-même influencé par l'univers onirique développé par Duhamel et Kafka. Il n'est que de lire la nouvelle qui le fît connaître de Colette, *Le crime d'une nuit*, relatant le meurtre – imaginaire – d'un banquier par Henri Duchemin, pour mesurer la portée de cette influence sur son écriture[5]. Paul Duméry, enfin, ne donne-t-il pas régulièrement l'impression troublante, lorsqu'il se livre aux interprétations les plus délirantes, de dormir les yeux ouverts ou de vivre, comme Salavin, à moitié éveillé ? Nos antihéros

---

[1] *Ibid.*, p. 13
[2] Jean Starobinski, *Kafka et Dostoïevski, in Cahiers du Sud*, tome XXXII, p. 473.
[3] « Nouvelle rencontre de Salavin », *op. cit.*, p. 117.
[4] *Ibid.*, p. 135.
[5] Emmanuel Bove, *Le crime d'une nuit*, nouvelle, « Les œuvres libres », n° 57, Fayard, 1926. Rebaptisée *Nuit de Noël* pour des raisons liées à la publication. Dernière réédition, *Le crime d'une nuit* ; *Le retour de l'enfant*, Flammarion, 2005.

impotents rêvent constamment en effet (de voyage, d'une situation, d'idéal en somme). Et, si contrairement à Gregor Samsa, ils finissent toujours par se réveiller, le plus court et le plus triste des rêves vaut toujours mieux pour eux « que toute la [...] vraie, la morne, l'écœurante vie »[1].

[1] « Nouvelle rencontre de Salavin », *op. cit.*, p. 117.

Chapitre II

Le rond-de-cuir dans la littérature française au XIX^e siècle

Dans leur *Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1850-1914*, Philippe Hamon et Alexandrine Viboud proposent une définition concise, quoique sommaire, de ce « personnage-type du roman réaliste-naturaliste » que constitue la figure de l'employé de bureau :

> Célibataire ou marié, il fait partie de ces classes moyennes qu'aimera dépeindre le roman de mœurs parisiennes de la seconde moitié du siècle, personnage gris avec ses petites routines, ses petites ambitions (l'avancement), ses petites habitudes (les cancans et ragots) et ses petits plaisirs[1].

Le profil particulier du rond-de-cuir commence en effet à apparaître de manière ponctuelle dans la littérature française au XIX^e siècle. Et les auteurs du passage cité ci-dessus ont raison de faire remonter l'origine *littéraire* de cette figure si particulière au roman balzacien[2]. Cherchant à expliquer l'intérêt croissant des écrivains français de l'époque pour le thème bureaucratique, Gilbert Guislain note quant à lui :

> Le « bureaucrate » est un type nouveau issu de la centralisation et de la multiplication des rouages administratifs depuis la Révolution et l'Empire. Il faut rappeler que la France du XVII^e siècle comptait environ trente mille fonctionnaires seulement et que la « paperasse » date du XIX^e siècle[3].

---

[1] Philippe Hamon et Alexandrine Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1850-1914*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, t. 1, p. 222.

[2] « [M]ultiplié par le développement des diverses administrations, notamment à Paris, [l'employé] est déjà présent chez Balzac (*Les Employés*) ». *Ibid.*, p. 222. Précisons toutefois avec Anne-Marie Meininger qu'on trouve déjà la trace du motif bureaucratique dans les vaudevilles et la paralittérature au début du XIX^e siècle (avec Jacques Gilbert Ymbert, Alexandre Duval, Violet d'Épagny, Eugène Scribe ou Henry Monnier), dont Balzac s'inspira d'ailleurs pour écrire son roman. Anne-Marie Meininger, Introduction aux *Employés*, *in* Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, Tome VII, *Études de mœurs : scènes de la vie parisienne*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, pp. 859-877.

[3] Gilbert Guislain, *Balzac*, Paris, Studyrama, coll. « Panorama d'un auteur », 2004, p. 114.

Avec *La femme supérieure*[1], suivi d'un récit plus tardif, *Les Petit Bourgeois* (1855), Balzac offrait donc véritablement « le grand rôle aux Employés »[2], initiant ainsi en France la consécration d'un nouveau thème littéraire largement développé par la suite dans les œuvres de Flaubert, Maupassant, Huysmans, Courteline ou Charles-Louis Philippe, celui de la bureaucratie parisienne.

1. *Les Employés*. Balzac, « secrétaire » de la société

L'histoire des *Employés* est celle de Xavier Rabourdin, chef de bureau d'un prestigieux ministère. Soutenu par son épouse, Célestine, une femme intelligente et ambitieuse, Rabourdin entreprend un vaste projet de refonte administrative censé lui assurer le poste de chef de division. Or, les ambitions du couple s'opposent à celles de Madame Baudoyer, convoitant elle aussi pour son mari la place briguée par Rabourdin. Deux clans s'affrontent alors, menés par deux « femmes supérieures » : celui des Rabourdin, qui voit Célestine mettre tout en œuvre pour s'assurer les charmes du mondain comte Des Lupeaulx, secrétaire-général du ministère, et celui des Baudoyer, soutenu par l'ensemble des fonctionnaires petits bourgeois liés entre eux par toutes sortes de liens de parenté et d'intérêts communs. Croyant détenir le soutien de Des Lupeaulx, que vient en réalité d'acheter Madame Baudoyer, Rabourdin se fait dérober son rapport par l'un de ses commis, Dutocq. C'est le coup de grâce. Il doit démissionner et renoncer du même coup au poste convoité par Baudoyer. Ce dernier, « bureaucrate, peu capable comme chef de bureau » et « cach[ant] une nullité

[1] Parue en 1838, cette nouvelle, précisons-le, fut ensuite rebaptisée *Les Employés* par Balzac lors d'une ultime révision en 1844. Nous retiendrons essentiellement, pour l'étude du thème de la bureaucratie, la seconde partie du roman intitulée « Les Bureaux ». Il n'est d'ailleurs sans doute pas anodin que certains passages de la *Physiologie de l'employé* (1841), dans laquelle le romancier range la catégorie des secrétaires, aient été par la suite intégrés à *La femme supérieure*.
[2] Anne-Marie Meininger, *op. cit.*, p. 875.

Rapport-Gratuit.com

flasque »[1], selon les propres mots de son commis, Bixiou, ne tiendra que quelques mois à la tête de cette administration.

Le sujet est simple, en apparence, et il faut reconnaître que cette œuvre offre un aperçu plutôt fidèle de l'univers bureaucratique au début du XIX^e^ siècle. Anne-Marie Meininger remarquait ainsi en introduction de l'édition de la Pléiade, que « l'impression qui, aujourd'hui encore, saisit le lecteur [des *Employés*] est son actualité »[2]. Balzac propose en effet une image très réaliste, quoique stéréotypée, de la figure du rond-de-cuir, empruntée en grande partie à la paralittérature[3] foisonnante au début du XIX^e^ siècle. Les romanciers de l'impotence réinvestiront de manière récurrente et assez similaire cette typologie balzacienne – relayée, précisons-le, par les œuvres de Flaubert et Maupassant, d'abord, Courteline ou Charles-Louis Philippe ensuite – récupérant ainsi un certain nombre de « topoï » bureaucratiques, tels que les ragots et mesquineries des collègues de bureaux, l'opportunisme de certains employés ambitieux, l'incompétence et le despotisme des supérieurs, les habitudes et les petits plaisirs des ronds-de-cuir... Incontestablement, il suffit de lire les romanciers de l'impotence de Mirmont à Calet pour comprendre que le vaste et ambitieux projet de refonte administrative entrepris par Xavier Rabourdin a bien été égaré[4].

1.1 La faune bureaucratique

Deux éléments peuvent expliquer à notre sens l'attirance de Balzac pour l'univers obscur des employés de bureau parisiens. Le premier découle de sa propre expérience professionnelle[5]. L'écrivain était en effet familier de l'univers des notaires et des avoués, ayant été lui-même clerc dans ces deux professions entre 1817 et 1818 (ses parents le destinaient en effet à une carrière de juriste

---

[1] Honoré de Balzac, « Les Employés », *in La Comédie humaine*, Tome VII, *Études de mœurs : scènes de la vie parisienne*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 940.
[2] Anne-Marie Meininger, *op. cit.*, p. 859.
[3] Voir Anne-Marie Bijaoui-Baron, « La bureaucratie balzacienne : aux sources d'un thème et de ses personnages », *in L'Année Balzacienne*, n° 3, Paris, 1982, pp. 167-179.
[4] Voir *infra* : « Une "non-vie" professionnelle. L'univers du bureau », pp. 112-151.
[5] Nous avions déjà émis cette hypothèse à propos de Gogol, Melville, Huysmans et Kafka. Nous la réitérerons pour Flaubert, Maupassant, Barbusse et Charles-Louis Philippe. Plus tard, les romanciers de l'impotence feront tous eux aussi l'expérience de la bureaucratie. Expérience dont ils furent assurément marqués (écœurés), et qui conditionna en partie leur manière de représenter l'univers avilissant, hypocrite et routinier du bureau.

avant qu'il ne se lance dans la littérature). En introduction de ce récit, Anne-Marie Meininger déclarait ainsi :

> Quant à ces fonctionnaires, à leurs caractères, à leurs mœurs, et surtout à leur vie de famille, Balzac, petit-fils, fils, frère et beau-frère de fonctionnaires, n'avait pas à les chercher bien loin. Le fait même que des fonctionnaires aient été aussi proches de lui désigne les modèles qui ont inspiré le roman[1].

Le second élément, véritablement susceptible d'expliquer selon nous le goût du romancier pour cette figure si peu digne – en apparence – d'intérêt, a trait à ses propres visées esthétiques. À ce titre, revenons brièvement sur l'une de ses déclarations, désormais bien connue :

> Cette idée première de *La Comédie humaine* [...] vint d'une comparaison entre l'Humanité et l'Animalité. [...] Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques[2]

Les Employés, étude *sociale* et *zoologique* des mœurs parisiennes, s'inscrit pleinement dans le vaste projet balzacien esquissé plus tardivement dans l'avant-propos de *La Comédie humaine*. Celui qui aspirait à « faire concurrence à l'état civil »[3], à peindre « l'infinie variété de la nature humaine »[4], à devenir « le nomenclateur des professions »[5] ; celui qui, de manière faussement modeste, se voulait être « secrétaire »[6] de la société, devait alors plonger avec passion et puiser à volonté dans « la haute comédie de l'Administration »[7], intarissable source de rancœurs et de caractères, la matière idéale pour entreprendre son fameux projet.

---

[1] Elle poursuit : « [D]epuis son enfance, il avait vu la vie des siens dépendre de l'Administration, et leurs déboires en découler. Les modèles fournissaient les arguments : chez les Balzac, les griefs administratifs étaient des griefs de famille ». Anne-Marie Meininger, *op. cit.*, pp. 863-864.
[2] Honoré de Balzac, « Avant-propos à *La Comédie humaine* », *in* Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, Tome I, *Études de mœurs : scènes de la vie privée*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 10.
[3] *Ibid.*, p. 7-8.
[4] *Ibid.*, p. 11.
[5] *Ibid.*, p. 11.
[6] *Ibid.*, p. 11.
[7] *Les Employés*, *op. cit.*, p. 947. Cela explique sans doute le fait, précisons-le, qu'une large partie des dialogues composant le roman soit mise en scène sous forme théâtrale.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Le rond-de-cuir, mammifère lentement « crétinisé »[1] par l'univers bureaucratique, devenait pour Balzac un objet d'étude exemplaire et devait logiquement tenir une place de choix dans l'étude des mœurs parisiennes. Le grouillement comique et grotesque des ronds-de-cuir, empêtrés dans l'enchevêtrement tortueux ou la compartimentation uniforme de leurs étroits bureaux, évoque il est vrai d'emblée l'idée d'une fourmilière ou d'une ruche dans laquelle s'agiteraient des êtres affairés, pareils à d'infatigables insectes. Lorsque Balzac décrit ainsi les « *singulières alvéoles de la ruche* appelée ministère ou direction générale »[2], Georges Duhamel remarque quant à lui, quelques années plus tard, « circul[ant] sur des *galeries aériennes*, deux ou trois garçons qui ont un air affairé de *mouches à miel* ». L'auteur du *Cycle de Salavin* poursuit : « Parfois, on entend un *grésillement*, un bruit de *friture*, et on entre dans une grande salle où les dactylographes pianotent comme des aliénés »[3]. On trouve, dans les romans de l'impotence, de nombreuses traces de cette comparaison entre l'Humanité et l'Animalité, à travers le champ lexical des hyménoptères notamment. Même constatation ensuite pour Georges Hyvernaud qui, dans *La peau et les os*, assimile son écriture maladroite, raturée et minimaliste à une prolifération d'insectes :

> Je ne sais jouer qu'à écrire. Je vois les mots qui se forment l'un après l'autre, qui emplissent peu à peu la feuille blanche d'un pullulement d'insectes, d'un enchevêtrement d'ailes, de pattes, d'antennes. [...] Une marée d'insectes noirs et plats envahit lentement la page[4].

Le narrateur du *Wagon à vaches* prolongera d'ailleurs la métaphore à l'ensemble de son existence. Décrivant sa voisine de pallier, il déclare : « C'est ça Iseut. [...] Un destin d'insecte, dans le genre du mien et de pas mal d'autres »[5].

1.2 L'homme et son bureau. L'huître et son rocher.

Le contenu des descriptions balzaciennes, le réalisme et le souci d'exhaustivité que Balzac confère à son projet, importent moins, toutefois, que la

---

[1] Balzac note, sans concession : « À l'aspect de ces étranges physionomies, il est difficile de décider si ces mammifères à plumes se crétinisent à ce métier, ou s'ils ne font pas ce métier parce qu'ils sont un peu crétins à la naissance ». *Ibid.*, p. 989.
[2] *Ibid.*, p. 955. Nous soulignons.
[3] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 12. Nous soulignons.
[4] *La peau et les os*, Paris, Ramsay, 1985, p. 58.
[5] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 7.

manière avec laquelle il s'approprie le thème bureaucratique. On peut ainsi affirmer avec Patrick Imbert que

> les conceptions de la description comme traduction d'un réel qu'elle dénoterait purement et simplement [...], ne retient qu'un aspect de la description balzacienne. Certes sa fonction référentielle existe, mais sa fonction significative a une importance bien supérieure, quoique moins remarquée[1].

Souvenons-nous des premières phrases du *Père Goriot* introduisant « cette pension, connue sous le nom de la Maison Vauquer »[2]. D'emblée, le nom de la tenancière désigne analogiquement le milieu dans lequel évoluent les protagonistes. Une caractéristique de la description balzacienne qu'avait d'ailleurs soulignée, dans *Mimésis*, Éric Auerbach :

> [La description de Madame Vauquer] est dominée par un thème qui revient plusieurs fois : l'harmonie qui existe d'une part entre sa personne et la pièce où elle se trouve, d'autre part entre la pension qu'elle dirige et la vie qu'elle mène [...]. Cette harmonie est suggérée de la façon la plus impressive : d'abord par l'usure, la flaccidité [...] de son corps et de ses vêtements, qui s'accordent à l'air fétide de la pièce qu'elle respire sans dégoût [...] ; le thème [...] met énergiquement en relief les relations réciproques qui unissent la personne et le milieu : *sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne*[3]

On ne saurait résumer aussi justement l'indéfectible lien qui unit, chez Balzac, le personnage de roman à l'espace qu'il occupe. Déjà, dans *Les Employés*, le romancier faisait dire au lucide Bixiou : « le bureau est la coque de l'employé. Pas d'employé sans bureau. Pas de bureau sans employé »[4]. Les exemples abondent en effet « où s'établit [dans ce roman] une série de concomitances entre les meubles

---

[1] Patrick Imbert, *Sémiotique et description balzacienne*, Éditions de l'Université d'Ottawa, Ottawa, Canada, 1978, p. 15.

[2] Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, *in* Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, Tome III, *Études de mœurs : Scènes de la vie privée, Scènes de la vie de province*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 50. Il est quelque peu troublant de lire, chez Balzac : « là règne la misère sans poésie ; une misère économe, concentrée, *râpée* » (*Ibid.*, p. 54. Nous soulignons), quand on trouve, chez Hyvernaud : « et voilà qu'elle se *râpe*, notre vie, [...] comme une veste de bureaucrate ». *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 11. Nous soulignons.

[3] Éric Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 466. L'auteur souligne.

[4] *Les Employés*, *op. cit.*, p. 1107. Balzac note cela dès la première édition de ce récit en 1838. Cinquante ans plus tard, Huysmans, évoquant la déchéance d'un vieil employé de bureau impitoyablement mis au placard, écrit : « Il regardait, ahuri, les larmes aux yeux, cette coque qui l'avait, pendant tant d'années, couvert », Huysmans, « La retraite de Monsieur Bougran », *op. cit.* Certains motifs ont la vie dure, c'est certain.

divers et les personnages »[1] ; la description du bureau, au même titre, plus tard, que celle de la célèbre pension, revêtant de fait une connotation véritablement signifiante : « Le mobilier des bureaux indiquerait au besoin à l'observateur la qualité de ceux qui les habitent »[2], note ainsi Balzac. Avant d'ajouter : « Tout cela est si vieux, si éreinté, si fané, que la batterie de cuisine la plus sale est infiniment plus agréable à voir que les ustensiles de la cuisine administrative »[3].

À l'aube du XX[e] siècle, certains romanciers de mœurs, héritiers du roman réaliste-naturaliste, développeront à nouveau cet aspect de l'univers bureaucratique, assurant d'une certaine manière la survivance de la structure de la description balzacienne dans les romans de l'impotence. Songeons ainsi à Georges Courteline par exemple qui, dans *Messieurs les ronds-de-cuir*[4], s'interroge ironiquement :

> Lequel des deux, de l'employé ou du bureau, était le fruit naturel de l'autre, sa sécrétion obligée ? C'est ce qu'on n'a pas su préciser, tant ils se complétaient mutuellement, se faisaient valoir par réciprocité, étant au même titre *sordides* et *misérables*[5].

Dans une très belle introduction à l'œuvre du dramaturge, Francis Pruner, récusant à juste titre l'idée d'une comparaison superflue entre *Les Employés* de Balzac et l'œuvre homonyme d'Henri Monnier[6], insistait d'ailleurs sur le fait que « [l]e seul parallèle admissible demeure celui des deux grands modèles de "mœurs administratives" du 19[e] siècle français : *les Employés* de Balzac (1837) et *Messieurs les ronds-de-cuir* (1893) »[7]. Car c'est bien de cela qu'il s'agit. Après Balzac, Courteline, puis les romanciers de l'impotence, poussant à l'extrême cette harmonie pathétique, donneront son sens le plus tragique à l'inéluctable apposition de ces deux termes, « employé » et « bureau ». Pour paraphraser Balzac qui décrit, dans la nouvelle éponyme, la ressemblance entre Gobseck (déjà

---

[1] Patrick Imbert, *op. cit.*, p. 16.
[2] *Les Employés*, *op. cit.*, p. 956.
[3] *Ibid.*, p. 957.
[4] Une œuvre que Philippe Hamon et Alexandrine Viboud rangent à juste titre dans la catégorie des romans de mœurs. P. Hamon, A. Viboud, *op. cit.*, p. 222.
[5] G. Courteline, *Messieurs les ronds-de-cuir* (1893), préface de Marcel Schwob, Paris, Éditions du Boucher, 2006, p. 34. Nous soulignons.
[6] « D'ailleurs introuvable à la Bibliothèque nationale », précise-t-il. Francis Pruner, Introduction à l'œuvre de Georges Courteline, *in* Georges Courteline, *Messieurs les ronds-de-cuir*, Paris, Flammarion, 1966, p. 20.
[7] *Ibid.*, p. 20.

présent dans *Les Employés*[1]) et sa maison, « Vous eussiez dit de l'huître et son rocher »[2]. Un siècle plus tard, Louis Salavin, ancré à son lieu de travail comme la mère Vauquer à sa pension ou l'usurier célèbre à son habitation, reconnaît ainsi bien volontiers son attachement mécanique à la maison Socque et Sureau : « Je détestais, déclare-t-il, les circonstances qui me faisaient sortir de mes fonctions et de mes habitudes »[3]. Conditionné par l'univers routinier du bureau, l'antihéros de Duhamel ne parvient à se libérer, pour un temps, du joug de l'habitude qu'au moment où se produit, comme il le dit lui-même, « l'acte idiot »[4]. Mais là encore, quittant une habitude pour une autre, il s'enfonce dans son misérable appartement avant de creuser à nouveau son trou dans l'administration. On lit : « La maison, l'endroit où l'on vit d'ordinaire finit par devenir comme une image de l'être : on ne connaît que ça, et on en voit toute la tristesse, toute l'intolérable tristesse »[5].

1.3 Le rond-de-cuir, figure bourgeoise de la littérature française ?

Au terme de cette réflexion, une question reste encore sans réponse. L'employé de bureau impotent, imprégné de réminiscences balzaciennes, descendant direct du roman de mœurs, ne serait-il donc qu'une figure bourgeoise de la littérature française ? Peinture sans complaisance des mœurs bureaucratiques, on l'a vu, *Les Employés* se présente d'abord, il est vrai, comme une charge impitoyable contre la bourgeoisie et la médiocratie ambiante régnant dans l'administration de 1838. Il n'est pas anodin, d'ailleurs, que ce roman ait été suivi de près par *Les Petits Bourgeois*. Et il faut bien admettre, avec Anne-Marie Meininger, que si le romancier était familier des mesquineries et des mœurs des hautes sphères de l'administration, il « connaissait mal les petits rouages de la machine, les bureaux, les employés inférieurs et leur action quotidienne »[6].

---

[1] Balzac fournit une description déjà bien sévère de l'usurier. À propos de la signature de ce fonctionnaire cupide, le romancier note : « Si jamais image hiéroglyphique exprima quelque animal, assurément c'est ce nom où l'initiale et la finale figurent une vorace gueule de requin, insatiable, toujours ouverte, accrochant et dévorant tout, le fort et le faible ». *Les Employés*, *op. cit.*, p. 1065.

[2] Honoré de Balzac, « Gobseck » (nouvelle, 1840), *in La Comédie humaine*, Tome II, *Études de mœurs : scènes de la vie privée*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 966.

[3] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 13.

[4] *Ibid.*, p. 43.

[5] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 17.

[6] Anne-Marie Meininger, *op. cit.*, p. 874.

Reconnaissons toutefois à Balzac une forme d'empathie pour les petits personnages en proie à la misère quotidienne qui préserve ses descriptions réalistes d'une forme de froide indifférence. On connaît en effet le goût prononcé du romancier pour les personnages modestes et discrets, d'apparence assez peu intrigants et au rôle presque imperceptible, mais sans lesquels, pourtant, rien ne semble pouvoir se produire. Chez Balzac, les protagonistes secondaires ont bien souvent une incidence majeure dans le déroulement de l'intrigue. Songeons ainsi à ce petit père Goriot qui constitue le sujet même du roman éponyme, au Bixiou des *Employés* également, à Colleville, Dutocq et au jeune de la Roche à la faute duquel Rabourdin devra sa disgrâce. Et quand bien même ces personnages appartiendraient à la petite bourgeoisie, Balzac ne leur accorde aucune concession. Rabourdin, tout « honnête homme » qu'il soit, véritable « bois dont on fait les ministres »[1] selon les propres mots du père de Célestine, n'est-il pas en soi l'illustration que la personne la plus vertueuse, l'employé le plus prometteur n'est jamais véritablement à l'abri de l'échec ? À ce sujet, Balzac s'explique :

> L'auteur s'attend à d'autres reproches, parmi lesquels sera celui d'immoralité ; mais il [...] a cru qu'il n'y avait plus d'autre merveilleux que la description de la grande maladie sociale, elle ne pouvait être dépeinte qu'avec la société, le malade étant la maladie[2].

L'écrivain, s'il accepte parfois de souligner les vertus des ronds-de-cuir (elles sont rares !), accordera surtout, conformément à son fameux projet de peindre la société dans son ensemble, une place de choix à la représentation de leurs vices. Et après tout s'exclame-t-il dans la préface des *Employés*, comme pour justifier un tel parti pris esthétique, celui de la bassesse humaine, de la maladie sociale : « que faire d'un notaire vertueux et joli garçon dans un roman ? »[3] On comprend aisément l'intérêt de ce genre de déclaration pour notre étude. Balzac avait compris bien avant d'autres que l'univers des ronds-de-cuir parisiens souffrait d'un mal dont il fallait à tout prix diagnostiquer les symptômes.

Le roman de l'impotence, qui présente véritablement la figure de l'employé de bureau comme un cas pathologique, reprendra cette modalité du

---

[1] *Les Employés*, *op. cit.*, p. 900.
[2] Honoré de Balzac, Préface à la première édition des *Employés*, *op. cit.*, p. 894.
[3] *Ibid.*, p. 894.

récit balzacien tout en l'adaptant aux nouvelles exigences littéraires, sociales, historiques et métaphysiques du XX^{e} siècle. Chez Balzac, la pathologie bureaucratique est de nature socioprofessionnelle en particulier. Le garçon de bureau balzacien, représentant à part entière d'un groupe social, planifie, complote, lutte véritablement, non pour s'extraire du système, mais pour en gravir les échelons. Chez les romanciers de l'impotence, en revanche, le bureau constitue le siège privilégié d'un nouveau rapport au monde, d'un mal-être généralisé se manifestant par l'incommunicabilité, la solitude sociale, une certaine forme de promiscuité, de misère existentielle, la répétition de tâches ingrates et l'encroûtement de l'habitude... Sans doute ces écrivains sont-ils parvenus à dépasser l'œuvre de Balzac en conférant aux tares sociales du rond-de-cuir une dimension beaucoup plus humaine et universelle, existentielle en somme.

Il est vrai que le monde de la (petite) bourgeoisie ne correspond pas tout à fait à l'existence misérable de la plupart des employés de bureau impotents. Le virus découvert par Balzac, qui s'est propagé à l'ensemble des récits composant notre corpus, semble avoir subi une mutation considérable, aisément perceptible, par exemple, dans la structure même du récit. Une évolution nette se dessine ainsi du roman balzacien aux récits de l'impotence. Dans ces derniers, les intrigues de bureau, les bas calculs, les histoires de promotion et d'ambition ne constituent pas le sujet principal de la narration. Et si le personnage se construit encore d'une certaine manière selon les modalités du roman réaliste-naturaliste (c'est un véritable objet d'étude en partie représentatif d'un groupe humain), il n'est plus forcément au centre de l'intrigue et peint en action ; l'intériorité tourmentée des personnages se substituant progressivement à la construction d'une véritable intrigue.

2. Le copiste flaubertien ou l'art de « faire un livre sur rien »[1]

Flaubert manifesta très tôt son intérêt pour la figure de l'employé de bureau. Tout juste âgé de quinze ans, le jeune écrivain prend en effet sa place dans le genre des « physiologies » en écrivant, dès 1837 (un an donc avant *La femme supérieure* de Balzac, quatre avant sa « Physiologie de l'employé »), « Une leçon d'histoire naturelle, genre commis »[2], une physiologie du rond-de-cuir à partir de laquelle se construira en partie *Bouvard et Pécuchet* (1881)[3]. Certes, le commis ne possède pas, au sens narratif du terme, d'histoire. S'il se défie d'appartenir aux réalistes[4], Flaubert entame la rédaction de cette physiologie dans l'objectif d'étudier un type d'humanité particulier. La première œuvre de l'écrivain se cantonne ainsi à l'art du portrait satirique, quand la seconde, objet éclairé d'une maturité philosophique et littéraire, confère au célèbre duo une dimension esthétique plus significative. Première originalité majeure du roman flaubertien, précise Jean Bruneau, « c'est le désir de s'instruire des deux copistes, c'est le fait qu'ils abandonnent cette vie d'employé, où se complaît le Commis, pour se mettre à la recherche de la vérité ». Et l'analyste des *Débuts littéraires de Gustave Flaubert* de poursuivre : « le mépris ironique que Flaubert professe envers le commis se transformera peu à peu dans le roman en sympathie et en pitié pour ces deux hommes, qui se trouvent le courage de ne pas "tolérer la bêtise" »[5].

S'il peut sembler « dangereux de lire les œuvres de jeunesse d'un écrivain à la lumière des chefs-d'œuvre qui ont suivi, de rechercher l'auteur de *Madame Bovary* dans le petit collégien de Rouen »[6], il demeure cependant bien tentant

---

[1] Gustave Flaubert, *Correspondance, juillet 1851 – décembre 1858*, Tome II, Paris, Gallimard, « Éditions de la Pléiade », 1980, p. 31.

[2] Qui paraît dans un journal de Rouen, *Le Colibri*, 30 mars 1837. Référence citée par Jean Bruneau, *Les débuts littéraires de Gustave Flaubert, 1837-1845*, Paris, Armand Colin, 1962, p. 1.

[3] Là encore, l'influence de la paralittérature sur le genre des physiologies et l'entrée du rond-de-cuir en littérature sera prépondérante. Balzac avait puisé dans les *Scènes de la vie bureaucratique* (1831) du spécialiste et ancien employé Henry Monnier, les renseignements nécessaires à l'élaboration de l'univers misérable du bureau. Flaubert s'inspirera quant à lui vraisemblablement d'une nouvelle de Barthélemy Maurice intitulée « Les deux greffiers », pour nourrir l'univers fictionnel de *Bouvard et Pécuchet*. *Ibid.*, p. 17. Nous renvoyons à nouveau les lecteurs à l'article d'Anne-Marie Bijaoui-Baron, « Le thème bureaucratique chez Flaubert et Maupassant », *loc. cit.*, p. 54.

[4] Jean Bruneau, précisons-le, range ce récit dans « le cycle philosophique, fantastique et "mystique" » du jeune écrivain. *Jean Bruneau, op. cit.*, p. 71. « La "physiologie" de Flaubert n'est pas une œuvre réaliste, précise-t-il, mais une œuvre satirique », p. 145.

[5] *Ibid.*, p. 491.

[6] *Ibid.*, p. 6.

d'établir, avec Édouard Maynial, « [les plus précises et les plus curieuses analogies] entre cette fantaisie de jeunesse et *Bouvard et Pécuchet* »[1]. Certains passages du « genre commis » annoncent incontestablement les petites habitudes encroûtant les bonshommes flaubertiens, ainsi que les discussions stériles et conventionnelles qui animeront les relations de Bouvard et Pécuchet. Le dernier mot pourrait ainsi revenir à Sophie Schvalberg qui, à propos de cette physiologie, remarquait :

> Ce sujet trahit son obsession précoce pour le type de l'écrivaillon, caricature de l'écrivain, mais révèle aussi dans le traitement formel une fascination pour la médiocrité, pour le ressassement des clichés, qui annonce le *Dictionnaire des idées reçues*[2]

L'écrivain, on s'en doute, ne pouvait qu'espérer de ce genre de personnage, englué dans une véritable vacuité scripturaire, qu'il œuvre en partie à son célèbre projet de « faire un livre sur rien ». Et n'est-ce pas là en partie le programme des romanciers de l'impotence ?

2.1 Dans l'héritage de Bouvard et Pécuchet

À la veille du soixantième anniversaire de *L'Éducation sentimentale*, Albert Thibaudet, avec la perspicacité qu'on lui connaît, déclarait : « aujourd'hui encore toute une part du roman français contemporain continue à en vivre, à passer par la trouée qu'a faite Flaubert »[3]. Avant de constater, non sans une certaine préférence manifeste : « Cependant elle échoua, et auprès de la critique et auprès du public »[4]. Tout en adhérant pleinement à ce constat amer, nous ne pouvons aussi qu'observer avec le célèbre critique, l'influence de l'écriture flaubertienne sur le roman français de l'entre-deux-guerres – dont participent pleinement les romans de l'impotence –, et conclure avec lui, comme il le fit

---

[1] Édouard Maynial, *La jeunesse de Flaubert*, deuxième édition, Paris, Mercure de France, 1913, In-12, p. 111. Cité par Jean Bruneau, *op. cit.*, p. 490.
[2] Sophie Schvalberg, *Gustave Flaubert, Bouvard et Pécuchet*, Rosny-sous-Bois, Bréal, coll. « Connaissance d'une œuvre », 1999, p. 17.
[3] Albert Thibaudet, *Réflexions sur* « Un esprit non prévenu » *d'André Gide*, *La NRF*, n° 195, 1er décembre 1929, pp. 815-816 ; rééd. Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1940, Tome 2, p. 164.
[4] *Ibid.*, p. 164. Le critique et romancier poursuit : « Elle échoua parce que le roman de la vie manquée parut à la critique et au public le roman manqué de la vie ».

Rapport-Gratuit.com

quelques années après ces premières déclarations, par cette belle image : « Œuvre vivante, présence vivante, suggestions vivantes, Flaubert tient toujours sa forte place dans le massif du roman »[1]. Nombreux sont en effet les fils de Flaubert – fils cachés ou reconnus – en cette première moitié du XX^{e} siècle. Il y a, dans les romans de l'impotence, de très belles pages flaubertiennes sur le personnage pathétique, grotesque et touchant à la fois du copiste, épris de liberté mais incapable, toutefois, de se passer tout à fait d'écriture.

Nombre des romanciers composant notre corpus revendiquèrent en outre officiellement leur attachement à l'œuvre de Flaubert. Georges Duhamel, par exemple, dans *Refuges de la lecture*, accorde une grande place dans ses admirations à celui qu'il considère d'ailleurs comme son « maître »[2]. Dans une lettre adressée à Roger Martin du Gard, l'écrivain/médecin note : « Nous étions [...] parmi les protagonistes d'une génération qui avait eu des maîtres illustres. Il nous fallait reprendre la tradition où nos maîtres l'avaient laissée, puis porter le précieux fardeau plus loin, selon nos forces et nos vertus »[3]. Et ce sera chose faite. Salavin, en effet, s'il se présente comme un condensé intériorisé de Bouvard et Pécuchet, possède toutefois une forme d'empathie, de pitié humaniste que l'on ne retrouve pas avec autant de force chez les deux copistes de Flaubert.

Songeons en outre à Léon Bloy qui, dans une sorte de fascination mêlée d'aversion pour la bêtise humaine, confectionnera patiemment son *Exégèse des lieux communs*[4], ou Georges Hyvernaud et son « petit répertoire » des aberrations langagières, qui ne sont autre chose qu'une réactualisation du *Dictionnaire des idées reçues*. Jean de la Ville de Mirmont fera naître Jean Dézert et son « ami » Léon Duborjal, fils légitimes (ou frères cadets) de *Bouvard et Pécuchet*. Georges Duhamel écrira quant à lui *Deux Hommes*. André Thérive publiera son *Charbon ardent*[5], dont le personnage principal, Jean Soreau, en proie à la médiocrité grise

---

[1] Albert Thibaudet, « Conclusions sur Flaubert », 1er août 1934. *Ibid.*, p. 255.
[2] Voir l'article de Georges Duhamel, « Mon premier maître : Gustave Flaubert », paru dans *La Revue des deux mondes* en octobre 1943, tome 77, pp. 337-352. L'article sera partiellement reproduit dans *Refuges de la lecture*, Paris, Mercure de France, « Gustave Flaubert », 1954, pp. 183-206.
[3] Georges Duhamel, *Carrefour*, 1er février 1956. Cité par Arlette Lafay, *Témoins d'un temps troublé, Roger Martin du Gard – Georges Duhamel, correspondance 1919-1958*, Paris, Minard, Lettres Modernes, 1987, p. XXX.
[4] Paru au *Mercure de France* à partir du 24 janvier 1898.
[5] André Thérive, *Le Charbon ardent*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Verts », 1929.

d'une morne existence, semble tiré du même moule que *Madame Bovary*. Tristan Bernard décrira le lent et douloureux cheminement de Paul Duméry pour « se libérer des idées reçues »[1], quand Georges Hyvernaud, quelques années plus tard, créera le personnage de M^me^ Bourladou, cette Emma B. grotesque, encroûtée dans un conformisme bourgeois. Jean Meckert, enfin, et Henri Calet après lui, exprimeront dans *L'Homme au marteau* et *Peau d'ours* leur horreur de la vie quotidienne comme le faisait bien avant eux le jeune Flaubert[2].

Il est vrai que la parenté avec l'auteur de *Bouvard et Pécuchet* ne fut pas explicitement reconnue par tous les écrivains composant notre corpus. Mais avons-nous vraiment besoin de ces revendications pour proposer de telles analogies ? Certains motifs flaubertiens reviennent il est vrai de manière récurrente dans les romans de l'impotence. L'attirance pour la médiocrité et l'échec, un goût prononcé pour le ressassement des clichés, l'intolérance pour la bêtise humaine sont autant de caractéristiques inhérentes à l'univers des ronds-de-cuir impotents. Nous n'entrerons pas ici dans les détails de cet héritage mais souhaiterions simplement identifier quelques-unes de ses manifestations.

➢ Le bureau ou la campagne ? Les bonshommes flaubertiens manifestent, très tôt, un profond dégoût pour l'univers bureaucratique, assez proche de l'insoutenable « cafard »[3] éprouvé par la plupart des scribes impotents. Et si ce dégoût n'est pas véritablement métaphysique, du moins constitue-t-il déjà l'un des prodromes du mal-être existentiel qui touchera une cinquantaine d'années plus tard le célèbre personnage sartrien. Flaubert écrit :

> La monotonie du bureau leur devenait odieuse. Continuellement le grattoir et le sandaraque, le même encrier, les mêmes plumes et les mêmes compagnons ! Les jugeant stupides, ils leur parlaient de moins en moins. Cela leur valut des taquineries. [...]

---

[1] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 146.

[2] Dans une lettre à Louise Collet du 27 septembre 1845, le romancier note : « La vie pratique m'est odieuse, la nécessité de venir seulement s'asseoir à heures fixes dans une salle à manger me remplit l'âme d'un sentiment de misère, mais quand je m'en mêle (de la vie pratique), quand je m'y mets (à table), je m'y entends tout comme un autre ». Augustin Marcadet, l'antihéros de *L'Homme au marteau*, avouera quant à lui, un siècle plus tard, avoir : « Conscience du flot humain, conscience de l'imbécillité routinière de [l]a petite vie de tous les jours... ». *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 14.

[3] Ce motif est omniprésent dans l'œuvre de Jean Meckert, chez qui il constitue un véritable contrepoint physique et existentiel à la *nausée* métaphysique de Roquentin.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

> Autrefois, ils se trouvaient presque heureux ; mais leur métier les humiliait depuis qu'ils s'estimaient davantage, et ils se renforçaient dans ce *dégoût*[1]

On croirait lire ici certains des passages les plus touchants de *L'Homme au marteau* :

> [Augustin] reprenait son crayon rouge et pointait son courrier comme un grand garçon. Ça recommençait... Un jour de plus... Toujours pareil...
> [...]
> Il rentrait chez lui, les épaules vieillies et la tension molle. Il avait comme *un obscur dégoût* de tout[2].

Dégoût du bureau, futilité des conversations, collègues insupportables, tâches répétitives et ingrates conditionnent la misérable existence des ronds-de-cuir impotents. Et toujours ce désir de fuir l'univers oppressant et humiliant du bureau, pour la campagne ! Cet Ailleurs pur et apaisant dans lequel chacun, en se livrant aux travaux manuels, se sentirait utile. On lit ainsi, chez Flaubert et Meckert :

Bouvard et Pécuchet	*L'Homme au marteau*
Quand une malle-poste les croisait dans les rues, ils sentaient le besoin de partir avec elle. Le quai aux Fleurs les faisait *soupirer pour la campagne*. [...][3]	Il se demandait ce qui se passerait s'il ne rentrait pas chez lui... Si par exemple, il *allait prendre le train, pour n'importe où, dans la campagne*... Il changerait de nom... Il ferait les travaux des champs...[4]

➢ <u>De grands départs inassouvis</u>. Naturellement, cette soif de liberté ne peut être épanchée. Ces personnages ne parviennent jamais à se libérer du joug dans lequel les tiennent l'habitude et le conformisme bourgeois. Bouvard et Pécuchet, après leur expérience rurale, reviendront à la copie. Augustin Marcadet, qui avait laissé sa femme, sa fille et son patron, retournera quant à lui à la maison et au bureau la queue entre les jambes. Car nos employés de bureau ne possèdent pas l'âme nomade. Ce sont des sédentaires ou, à la rigueur, des errants au parcours

---

[1] Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (1881), *in Œuvres de Flaubert*, texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard, « Éditions de la Pléiade », 1952, p. 721. Nous soulignons.
[2] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 134 et 151. Nous soulignons.
[3] Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, *op. cit.*, p. 721.
[4] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 151

bien réglé par la routine quotidienne. On pense ainsi à Pécuchet qui, craignant la réaction de Bouvard à l'annonce de sa relation avec Mélie, projette, dans une sorte de grotesque poussée romantique, de tout quitter pour emmener sa belle « vers d'autres lieux, fût-ce en Algérie, où l'existence n'est pas chère ! »[1] Toutefois, précise immédiatement le narrateur, « rarement il formait de ces hypothèses, plein de son amour, sans penser aux conséquences »[2].

Les ronds-de-cuir impotents et cérébraux sont à l'image du célèbre duo flaubertien : courageux mais pas téméraires. Ainsi, Paul Duméry, plus exalté par une sortie au cinéma que par sa propre cavale, s'exclame-t-il : « J'ai pensé à plusieurs reprises à m'embarquer pour l'Amérique pour mouvementer un peu ma vie ». Avant de se rétracter aussitôt : « Mais, à ce moment-là, je me sentais envahi par une grande flemme et je me disais : plus tard, plus tard »[3]. Cette sorte de procrastination, de manie des départs sans cesse repoussés fait penser également à certains personnages d'Emmanuel Bove. Les créatures boviennes ne sont pas insensibles à cet imaginaire du départ. Bâton et ses frères évoquent bien souvent avec mélancolie leur désir de partir en grimpant, sans préparatifs, dans le premier train annoncé. De là à passer à l'acte... Bâton, aime les gares, c'est certain, car elles sont pour lui synonyme de liberté, de renouveau. « Les gares me font entrevoir un monde que je ne connais pas. L'atmosphère qui les enveloppe est plus subtile »[4], déclare-t-il. L'idée qu'il puisse exister un Ailleurs, d'autres perspectives à son univers sclérosé, l'obsède. Mais il ne prendra pas de train pour autant. Un peu gêné de sa lâcheté, il finit par avouer : « On devine que les voyageurs ne voudraient pas être à la place de *celui qui, comme moi, les regarde partir* »[5]. Incontestablement, les personnages boviens, comme l'ensemble des employés de bureau impotents, pourraient reprendre à leur compte ce vers de Jean de la Ville de Mirmont : « Car j'ai de grands départs inassouvis en moi »[6].

---

[1] *Bouvard et Pécuchet*, *op. cit.*, p. 876.
[2] *Ibid.*, p. 876.
[3] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 42
[4] Emmanuel Bove, *Mes Amis*, *in Romans*, édition établie par Jean-Luc Bitton, Paris, Flammarion, 2006, p. 83.
[5] *Ibid.*, p. 83. Nous soulignons.
[6] Jean de la Ville de Mirmont, *L'Horizon chimérique*, section V, *in Œuvres complètes, poèmes-récits-correspondance*, introduction et présentation de Michel Suffran, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « Dix-neuvième », 1992, p. 119.

➢ La solitude et le mal d'amour. Comme le thème des départs, celui de l'amour se place tout entier, chez Flaubert et les romanciers de l'impotence, sous le signe de l'insignifiance et de l'échec. Mais peut-on cependant considérer, avec Eckhard Höfner, *Bouvard et Pécuchet* comme le roman de l'« amitié sans femmes »[1] . Cela vaut pour Pécuchet en effet, ignorant des voluptés féminines au début du récit. Bouvard, en revanche, a déjà connu le mariage au moment où il rencontre son ami. Encore faut-il reconnaître qu'en emportant la caisse de la confiserie – comme le fera plus tard à sa manière la femme de Paul Duméry – sa première épouse lui laissa un goût plutôt amer de cette expérience. Il en aurait fallu beaucoup plus, toutefois, pour décourager les deux bonshommes flaubertiens. Il existe ainsi un chapitre du roman[2] durant lequel on voit Bouvard rechercher à nouveau un possible (re)mariage et Pécuchet, s'encanailler dans les bras d'une soubrette. Mais là encore, ces expériences seront vouées à l'échec. Bouvard, sera brutalement éconduit par la veuve M^me^ Bordin qui, pour casser le contrat qui devait les unir, dénigrera le physique et la bedaine de son amant[3]. Quant à Pécuchet, la découverte d'« une maladie secrète », mettra piteusement fin à sa première entreprise amoureuse avec Mélie. Comment ne pas songer alors aux déceptions plus tardives de Jean Dézert, à qui le visage excessivement allongé vaudra, comme Bouvard, d'être abandonné par sa future épouse, et aux mésaventures de Monsieur Hermès, l'antihéros de *L'Apprenti*[4], contaminé lui-aussi par une bonne volage ?

➢ Les romans du ratage. Flaubert, enfin, après Cervantès ne l'oublions pas, a su donner à l'idée de ratage en littérature une dimension nouvelle. Yvan Leclerc, revenant sur les hésitations du romancier quant aux noms de ses deux personnages[5], a démontré avec pertinence que le titre éponyme du roman

---

[1] Eckhard Höfner, « *Bouvard et Pécuchet* et la science livresque. Remarques épistémologiques et poétologiques sur la dernière œuvre de Flaubert », *in* Alfonso de Toro (ed.), *Gustave Flaubert*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, p. 156.

[2] Il s'agit du chapitre VII.

[3] *Bouvard et Pécuchet*, *op. cit.*, pp. 878-879.

[4] Raymond Guérin, *L'Apprenti*, Paris, Gallimard, 1946 ; rééd., Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1982.

[5] Yvan Leclerc, *La spirale & le monument. Essai sur* Bouvard et Pécuchet *de Gustave Flaubert*, Paris, SEDES, coll. « Présences Critiques », 1988, pp. 35-39. De 1863 à 1872, explique Leclerc, le

flaubertien – Bouvard **et** Pécuch**et** Bouvard **et** Pécuch**et**... – suggérait d'emblée la circularité de l'œuvre et le parcours autotélique des deux personnages, quittant leur métier de scribe pour revenir à nouveau, après diverses expériences manquées, à la copie de textes. On pense, naturellement, aux échecs potagers des deux acolytes, au ratage de leurs expériences géologiques, biologiques, médicales, à leurs fantasmes inassouvis de rénovations urbaines, à leurs mésaventures amoureuses, politiques ou littéraires, etc. Les romanciers de l'impotence réinvestiront massivement cette particularité esthétique, comme en témoigne d'ailleurs la structure narrative même de leurs œuvres, profondément marquée par la répétition symbolique de l'échec.

Il y a bien du Flaubert, celui de *Bouvard et Pécuchet*, dans ce cycle déceptif d'expériences – scientifiques, spirituelles, amoureuses ou littéraires – accompli par nos antihéros impotents ; dans la fatalité pathétique du retour à la case départ. Jean Dézert, retournera au célibat après une histoire d'amour pitoyable. Salavin s'essaiera lui-aussi sans succès à l'amour, la religion, la politique et les voyages. Paul Duméry ne sera libéré des idées reçues qu'au seuil de sa propre mort. Augustin Marcadet, après un coup de sang surprenant, creusera à nouveau son trou dans l'administration. Le narrateur du *Wagon à vaches* retournera lui-aussi à ses « paperasses » et ses copies pour essayer péniblement de composer « une espèce de roman »[1], comme il le dit lui-même. Le scripteur de *Peau d'ours*, enfin, renoue quant à lui dès le début de son journal avec l'univers bureaucratique « où [il s]'étai[t] pourtant promis de ne jamais retourner »[2]. Tous ces personnages, et l'agencement narratif qui découle de leurs mésaventures, pourraient en somme, d'une certaine manière, illustrer la formule de Calet, « y a de quoi s'l'attraper et s'la mordre (l'âme) »[3]. De même, l'œuvre impotente agit-elle comme un serpent qui se mort la queue.

---

célèbre couple a pu s'appeler Dumolard et Pécuchet, Dubolard et Pécuchet, et Bécuchet, Bolard et Bécuchet.

[1] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 18.

[2] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 33.

[3] *Ibid.*, p. 29.

2.2 « Ne pas tolérer la bêtise ». L'exemple de Georges Hyvernaud

Déçus par des expériences successives qui ne leur apportent rien, ces personnages flaubertiens acquièrent cependant une perception accrue et une connaissance désespérante de la bêtise humaine. En ce sens, l'héritage de Flaubert se situe surtout, chez les protagonistes, dans l'aversion commune qu'ils manifestent, pour les lieux communs et les aberrations du discours. Il y a indéniablement quelque chose de Bouvard et Pécuchet dans les propos du narrateur des *Dimanches*, qui déclare, non sans une certaine dérision du reste :

> Jean Dézert n'est pas envieux, même de ceux qui détiennent la vérité. Il aurait lieu, pourtant, de jalouser son ami Léon Duborjal (un cerveau bien équilibré), lauréat de l'École Pigier, qui connaît la sténographie, progresse chaque jour en espéranto, saura saisir la vie par le bon bout, et réussira dans le commerce[1].

« Oui, Jean Dézert est un résigné », conclut le narrateur. Sa réaction à l'égard de la bêtise humaine et de l'idée reçue qui voudrait qu'un homme véritable ait le cerveau aussi « équilibré » que Léon Duborjal (à moins que ce ne soit Dubolard...), est certainement moins acerbe que celle de Bouvard et Pécuchet. Sans doute l'antihéros de Mirmont avait-il compris, après les vains efforts des deux acolytes flaubertiens, qu'aucune révolte, aucun classement, aucune sensibilisation du public ne viendrait à bout des clichés et des stéréotypes. Le narrateur du *Wagon à vaches* adoptera au reste un état d'esprit similaire, en déclarant encore, quelques décennies plus tard et avec un style beaucoup plus acide :

> Ils la connaissaient bien, mes père et mère, la Morale. [...] Un sou est un sou. Les petits ruisseaux. Un bon tiens qui vaut mieux. Pierre qui roule. [...] Je reconnais que j'ai été bien élevé. Des bons principes à tous mes repas. [...] tout ce qu'il faut pour faire un gaillard solide et armé pour la vie. Et malgré tant d'honnêtes croyances, [...] *je serais plutôt du genre résigné*. Je la boucle[2].

Aucun autre romancier de l'impotence n'a, comme Hyvernaud, manifesté tant d'aversion pour ces « Bouvard et [...] Pécuchet qui fleurissent dans les barbelés »[3]. L'auteur de *La peau et les os* a lu Flaubert, sur lequel il écrivit

---

[1] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 23.
[2] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, pp. 74-75. Nous soulignons.
[3] Georges Hyvernaud, *Lettres de Poméranie, 1940-1945*, *op. cit.*, p. 235.

d'ailleurs un essai en 1937 et tint une conférence en captivité[1]. Comme lui, Hyvernaud tient en horreur les imbéciles, s'extasie devant la bêtise humaine, « se sent pris d'un vertige pascalien devant l'universelle et éternelle sottise : - Ô bêtise ! ô infini ! »[2]. Déjà, durant la drôle de guerre, l'écrivain s'était heurté aux inepties langagières de ses supérieurs ; de son commandant surtout, auquel il adjoint quelques surnoms grotesques : « L'Ivrogne », « le Contrôleur des Bâtiments de la SNCF », « l'Emmerdeur »[3]. À propos de ce dernier, l'écrivain, sarcastique, déclare : « J'essaye, pour me consoler, de me dire que c'est une veine d'être en présence d'un personnage de Flaubert en chair et en os. Car, il n'y a pas d'erreur : c'est Bouvard et Pécuchet à lui tout seul »[4]. Et Hyvernaud de relever le ridicule des lieux communs prononcés par son commandant, à la manière de Flaubert rédigeant son *Dictionnaire des idées reçues* :

> Je me constitue [...] un petit répertoire d'expressions qu'il affectionne. Voici des exemples : « démontrer par a plus b. » – « Je ne suis pas dans le secret des dieux mais... » – « Je me suis laissé dire... » Etc.[5]
>
> Une phrase de lui : « Il est réactionnaire jusqu'à la gauche » (!!!)[6]

Ou, plus tard encore, lors de sa captivité en Poméranie, cette fois à propos de l'un de ses camarades d'infortune :

> Beaudt, lisant [*Les Marais* de Dominique Rolin] : « J'attends la fin pour me prononcer ». Me prononcer ! ô Flaubert ![7]

---

[1] *Ibid.*, p. 28, note 4.
[2] Georges Hyvernaud, *Carnet d'oflag, proses et critique littéraire*, Paris, Éditions Ramsay, 1987, p. 381.
[3] Une figure que l'on retrouve dans *Le Wagon à vaches*, sous les traits du Capitaine Lebiche. Voir à ce sujet l'article de Claire Paulhan, « L'humour d'"anthracite" de Georges Hyvernaud pendant la drôle de guerre », *in Présence de Georges Hyvernaud*, textes réunis par Yves Ménager, Presses Universitaires de Reims, coll. « Littérature et Seconde Guerre mondiale », 2001, pp. 37-48.
[4] Lettre du 30 janvier 1940, *in* Georges Hyvernaud, *L'Ivrogne et l'Emmerdeur, Lettres à sa femme, 1939-1940*, édition établie et annotée par Andrée Hyvernaud, Paris, Seghers, coll. « Missives », 1991, p. 176.
[5] Lettre du 24 janvier 1940. *Ibid*, p. 165.
[6] Lettres du 4 mars 1940. *Ibid.* p. 217.
[7] Lettre du lundi 16 novembre 1942, *in* Georges Hyvernaud, *Lettres de Poméranie, 1940-1945*, *op. cit.*, p. 172.

2.3 La maladie du langage

Sophie Schvalberg, en outre, a raison de déclarer que : « Flaubert corsette son écriture : il s'astreint à ne conserver que des *phrases lapidaires*, ayant juste le minimum de syntagmes et de subordonnées ». Et l'universitaire de poursuivre :

> C'est qu'il les soumet à l'épreuve du « gueuloir », c'est-à-dire à un test d'aptitude à l'oralité, un laminoir de l'éloquence creuse. [...] Dans *Bouvard et Pécuchet*, les phrases longues sont presque exclusivement des listes chaotiques, ou des citations de manuel : à contre-courant des valeurs de la rhétorique, où la longueur signifie noblesse, les débordements du discours constituent ici un autre ressort du comique[1].

Ces propos trouvent un remarquable écho dans les œuvres plus tardives des romanciers de l'impotence, dont le sens aigu de la formule rend compte lui-aussi de manière admirable de la sclérose du langage bourgeois et de ses effets dévastateurs sur l'écriture romanesque. Jean Meckert, par exemple, montre bien dans *L'Homme au marteau*, comment le langage professionnel, le jargon des petites annonces contamine le roman. Il note :

> Malgré l'heure tardive, en revenant, [Augustin] avait voulu s'arrêter dans le faubourg Poissonnière où l'on demandait un Hom. sér. p. mag. et trav. bur... On offrait un salaire dérisoire[2].

Quelques années plus tard, Henri Calet, tentera lui-aussi de se libérer d'une forme de discours pédantesque et conventionnel – patriarcal, nous l'avons dit à propos de Melville – en réduisant au minimum la structure de ses phrases :

> Bureau – solitude.
> Résonance (quand je me mouche).
> Parler seul.
> Odeur de moisi.
> Un dossier ouvert en permanence (hypocrisie) – rectifier la position[3].

Prisonnier de son « activité (?) »[4] de gratte-papier, le scripteur de *Peau d'ours*, aux prises avec les chiffres et une « Étude sur la comptabilité industrielle », écrit, dans un style épuré :

---

[1] Sophie Schvalberg, *op. cit.*, p. 58. L'auteur souligne.
[2] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 219.
[3] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 36
[4] *Ibid.*, p. 37. *Sic.*

> Texte déshumanisé, incompréhensible, en français pourtant… Littérature ? Langage français utilisé de façon différente. Revoir conception du langage… Charabia effrayant – n'entre pas dans mon cerveau[1].

Quoiqu'il faille tenir compte également de l'aspect inachevé du « roman » de Calet – il s'agit de notes publiées à titre posthume –, la fréquence des phrases lapidaires, l'usage d'un style télégraphique doit beaucoup, c'est certain, au projet flaubertien.

Il n'est du reste que de considérer la manière avec laquelle la plupart des protagonistes se bornent à garder une prise directe avec l'écriture, même inutile, pour prendre la mesure de l'influence de l'esthétique flaubertienne sur les romans composant notre corpus. Ainsi en est-il par exemple de Paul Duméry qui note, dans son journal, toutes les idées venant l'assaillir quotidiennement, même si rien de nouveau ne bouscule sa petite vie de villégiature[2]. On croirait revoir ici le duo flaubertien tel que l'imaginait le romancier dans le second volume de *Bouvard et Pécuchet*, ces êtres assoiffés de copie, pris dans une machine scripturaire cyclique et infernale :

> Ils copient au hasard tout ce [les papiers] qu'ils trouvent – cornets de tabac, vieux journaux, affiches, livres déchirés, etc. – ([…] idiots)[3]

Au point de finir par recopier eux-mêmes, comme le feront plus tard les employés de bureau impotents, tout ce qui les concerne :

> Joie finale. […] ils trouvent par hasard dans leurs paperasses le brouillon d'une lettre du médecin à Mr le Préfet [qui] lui avait demandé s'il ne serait pas bon de faire enfermer B. et P. comme fous dangereux. […]
> Qu'est-ce que nous allons faire ? se disent-ils : – la copier ! et ils copient.
> Finir sur la vue des deux bonhommes penchés sur leur pupitre et copiant[4].

---

[1] *Ibid.*, p. 37.

[2] On le surprend même à retranscrire fidèlement un entretien assez anodin qu'il a eu avec sa concierge. *Aux Abois*, *op. cit.*, pp. 101-102.

[3] Manuscrit de *Bouvard et Pécuchet*, Mss. gg 10, F° 5, chapitre III. Cité par Geneviève Bollème, in *Gustave Flaubert, Le second volume de* Bouvard et Pécuchet, Paris, Denoël, coll. « Dossiers des Lettres Nouvelles », 1966, p. 51. Le lecteur voudra bien nous excuser de ne pas retranscrire fidèlement, pour des raisons de lisibilité, les indications typographiques établies par Geneviève Bollème (mots non raturés et illisibles, mots raturés et illisibles, corrections en surcharge…).

[4] Cette possible fin imaginée par Flaubert rappelle incontestablement la dernière phrase de la nouvelle de Barthélemy Maurice dont Flaubert s'inspira certainement lors de la préparation de son second volume : « Ainsi ces deux vieillards s'amusèrent à écrire quatre ou cinq heures par jour, sous la dictée l'un de l'autre ; ainsi leur […] seul plaisir, fut de reprendre fictivement cette aride

Rapport-Gratuit.com

2.4 Le rond-de-cuir, un personnage universel ?

Une question demeure encore : comment expliquer le fait qu'un personnage aussi insignifiant (le rond-de-cuir), qu'un projet esthétique aussi antiromanesque (le « livre sur rien ») ait pu susciter autant d'engouement chez les romanciers de la première moitié du XX^{e} siècle (entreprise d'ailleurs ponctuellement renouvelée) ? Un tel choix résulte selon nous d'un étonnant parti pris esthétique permettant paradoxalement d'épurer le roman, de réduire sa narrativité diégétique, pour mettre en relief avec plus de force encore des éléments qui, s'ils avaient été occultés par l'excitation de l'aventure, l'exaltation de l'amour ou le sérieux des grandes thèses n'auraient pas eu l'écho espéré à l'aube du XX^{e} siècle.

Sans doute étaient-ce là les véritables intentions de Flaubert qui, le 14 août 1853, écrivait déjà à propos de *Madame Bovary* : « Ma pauvre Bovary sans doute souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même »[1]. Une quarantaine d'années plus tard, Georges Duhamel répondra de manière similaire à Roger Martin du Gard qui déplorait la « minceur » du sujet Salavin et s'interrogeait sur « le secret de cette défaillance »[2] :

> Vous voyez Salavin et vous vous dites : mince bonhomme, mince sujet. Non, mon cher ami, laissez-moi vous le dire, je crois que le médiocre Salavin – *je l'ai bien fait médiocre pour que le plus grand nombre d'hommes s'y reconnaisse* – est, dis-je, habité par un grand sujet, en d'autres termes, il soulève une grande, une terrible question morale[3].

Nous ne pouvons à ce titre distinguer avec Arlette Lafay si radicalement la manière avec laquelle ces deux romanciers concevaient leurs personnages. « Revisitant » Georges Duhamel, l'historienne de la littérature déclare : « Loin de proclamer : "Salavin c'est moi", à l'exemple de Flaubert s'identifiant à Madame

---

besogne qui, pendant trente-huit ans, avait fait [...] le bonheur de leur vie ». B. Maurice, « Les deux greffiers », *in Œuvres de Flaubert*, *op. cit.*, p. 997.

[1] *Ibid.*, p. 392.

[2] Lettre de Roger Martin du Gard à Georges Duhamel, 11 novembre 1920, *in Témoins d'un temps troublé*, *op. cit.*, p. 20.

[3] Lettre de Georges Duhamel à Roger Martin du Gard, 14 novembre 1920. *Ibid.*, p. 23. Nous soulignons.

Bovary, [...] [l]e Je du roman est un autre [...], l'étranger à soi-même »[1]. S'il n'a pu, en effet, comme la plupart des auteurs de romans, échapper à une ressemblance systématique avec son personnage, Duhamel refusait en revanche de s'identifier à sa créature. Et il est vrai que, du propre aveu de l'écrivain, Salavin semblait détenir, au seuil de la rédaction du cycle, plus d'emprise sur son créateur que Duhamel sur son personnage :

> Que je le dise sans plus attendre, dès cette époque [pendant la Grande Guerre] et par la suite, je l'ai [Salavin] toujours souffert, je ne l'ai jamais chassé. Nous pouvons éloigner de notre route certains êtres de chair, nous pouvons leur interdire notre porte, nus fâcher avec eux, les balayer de notre vie. Rien de semblable avec les créatures imaginaires. [...] J'avais pris mon parti de l'aventure, je savais qu'il me faudrait subir Salavin longtemps[2].

Aussi le romancier, lecteur et admirateur de Flaubert, ne pouvait-il succomber au malentendu relatif à la célèbre formule de l'écrivain normand[3]. Lorsque celui-ci lance : « Madame Bovary c'est moi », il ne dit pas « Madame Bovary c'est *absolument* moi, *trait pour trait* » et moins encore « Madame Bovary ce n'est *que* moi » – il est en effet bien difficile de s'imaginer un Flaubert dans la peau de cette bourgeoise tourmentée –, mais désire à notre sens avancer l'idée que chacun, lui le premier, pouvait trouver dans cette histoire pathétique des relents de ses propres désillusions. Faire « un livre sur rien », serait donc construire un livre sur un sujet si mince qu'il puisse toucher la plus large part des lecteurs. De même, Georges Duhamel aurait dû pouvoir s'écrier « Salavin c'est moi », sans risquer d'être comparé systématiquement à son personnage. Celui-ci, en effet, ne constitue pas un double de son créateur, une personne fixe. À l'instar de Madame Bovary ou de Bouvard et Pécuchet, il se présente avant tout comme un type humain, l'incarnation de tourments existentiels auxquels chaque lecteur a pu, à un moment ou à un autre de son existence, être confronté. Les « ratés » de

---

[1] Arlette Lafay, *Duhamel revisité*, Paris-Caen, Minard, Lettres Modernes, coll. « Situation », n° 50, 1998, p. 48.

[2] *Vie et mort d'un héros de roman, in Vie et aventures de Salavin, op. cit.*, pp. 774-778.

[3] Certaines formules lancées abruptement par les écrivains semblent vouées à être mal lues et mal comprises. Meschonnic l'a bien montré par exemple pour le « Il faut être absolument moderne » rimbaldien. Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Verdier, 1988.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

ces romans, en effet, sont universels dans leur humanité même, dans la simplicité et le dénuement de leur représentation[1].

3. Les *Dimanches* de Maupassant

De tous les romanciers français au XIX^e^ siècle, Maupassant est sans nul doute celui qui manifesta le plus d'intérêt pour le personnage du rond-de-cuir[2]. Il n'est d'ailleurs que de considérer l'ensemble de son œuvre pour mesurer la place accordée, dans ses récits, à cette emblématique figure. Nul n'a en effet mieux que l'écrivain dépeint le milieu de ces petits employés de bureau parisiens des ministères de la Marine et de l'Instruction publique auxquels il fut lui-même attaché de janvier 1872 à juin 1880. Dans *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris* (1880), resurgit d'ailleurs ponctuellement le souvenir de cette expérience décevante.

3.1 Le petit commis de troisième classe

Comme l'indique le titre de ce premier récit bureaucratique, l'écrivain projetait d'étudier un type humain, le bourgeois de Paris, employé de bureau, revendiquant ainsi une certaine fidélité à la tradition naturaliste – qu'il dotera progressivement, sous l'influence de Flaubert notamment, d'une dimension stylistique et existentielle beaucoup plus profonde. Même si, au contraire du Balzac des *Employés* et par prudence sans doute – n'oublions pas que le petit commis de troisième classe est encore attaché au ministère de la Marine lorsqu'il rédige les *Dimanches* –, Maupassant s'est d'abord bien gardé de critiquer le fonctionnement de l'administration et d'évoquer la vie des cabinets, *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris* rend compte assez fidèlement de la réalité

[1] Voir *infra*, « Une idée du relativisme en art romanesque », pp. 434-451.
[2] Pour saisir la manière avec laquelle Maupassant, après Flaubert, parvient à se réapproprier un univers déjà bien abordé et usé par le roman réaliste-naturaliste, il faut lire l'article d'Anne-Marie Bijaoui-Baron, *loc. cit.*, pp. 53-68.

socio-historique et professionnelle de son temps et constitue un témoignage unique sur la vie des employés petit-bourgeois sous la Troisième République[1].

Pour mesurer toute la rancœur de l'écrivain à l'égard de la machine bureaucratique, il faut lire certains de ses *Contes* plus tardifs. Maupassant se livre ainsi à une vive critique du despotisme des chefs, de l'iniquité du système de promotion et des difficultés d'avancement, décrivant les effets de cette tâche ingrate sur la vie quotidienne des employés, dénonçant leur promiscuité morale, leur misère économique, la sclérose des énergies et des ambitions de ces « mollusques » administratifs, confinés dans des bureaux étroits, des chambres misérables ou des logements sinistres. *L'Héritage* (1884), par exemple, donne une large place aux tares sociales infectant les médiocres ronds-de-cuir parisiens. Pensons ainsi à M. César Cachelin, commis principal au ministère de la Marine, qui cherche à faire marier sa fille, à M. Lesable, futur mari de cette dernière, au père Savon, vieil expéditionnaire cocu, raillé par ses collègues, à Maze, le beau célibataire à bonne fortune, à MM. Pitolet et Boissel et tous ces personnages ambitieux et hypocrites, redoublant de zèle pour s'attirer les faveurs de leur chef de service, le bien-nommé M. Torcheboeuf. On peut mesurer ici l'incidence de la dénomination du personnage de roman, ainsi que la pertinence d'une réflexion sur l'onomastique littéraire qui deviendra naturellement un trait commun à tous les récits de bureau au XX^{e} siècle[2].

Maupassant conserve en outre de Balzac et Flaubert une profonde horreur du bureau. Une partie entière d'*En Famille* (1881) est ainsi consacrée à la description de la vie monotone et abêtissante de M. Caravan, commis principal au ministère de la Marine, qui porte encore, une fois sorti du bureau, les stigmates physiques de sa profession :

> M. Caravan avait toujours mené l'existence normale des bureaucrates. Depuis trente ans, il venait invariablement à son bureau, chaque matin, par la même route, rencontrant à la même heure, aux mêmes endroits, les mêmes figurent d'hommes allant à leurs affaires [...] Tous les jours, après avoir acheté sa feuille

[1] Guy Thuillier, dans un très bel ouvrage de science administrative, place d'ailleurs Maupassant – ainsi que Courteline, Claudel ou Valéry qu'il considère comme des « témoins » majeurs de cette bureaucratie parisienne – en introduction de sa réflexion. Voir à ce sujet la première partie, intitulée « Témoins et prisonniers », *in* Guy Thuillier, *Bureaucratie et bureaucrates en France au XIX^{e} siècle*, préface de Jean Tulard, Genève, Droz, 1980, pp. 3-175.

[2] Voir *infra* : « "Et moi, que suis-je ?..." Une crise identitaire », pp. 288-304.

> d'un sou à l'encoignure du faubourg Saint-Honoré, il allait chercher ses deux petits pains, puis il entrait au ministère à la façon d'un coupable qui se constitue prisonnier [...]. Rien n'était venu modifier l'ordre monotone de son existence [...] Jamais son esprit atrophié par la longue besogne abêtissante et quotidienne n'avait plus d'autres pensées, d'autres espoirs, d'autres rêves que ceux relatifs à son ministère...[1]

Dans *Le Père* (1883), l'écrivain relate l'histoire pathétique de François Tessier, attaché au ministère de l'Instruction publique, rongé lui-aussi par la monotonie du bureau et qui, pour ne pas se détourner de ses habitudes de vieux garçon, manquera de saisir la seule véritable chance de donner un sens à sa vie, son fils :

> François Tessier vieillissait sans qu'aucun changement ne se fît en sa vie. Il menait l'existence monotone et morne des bureaucrates, sans espoirs et sans attentes. Chaque jour, il se levait à la même heure, suivait les mêmes rues, passait par la même porte devant le même concierge, entrait dans le même bureau, s'asseyait sur le même siège et accomplissait la même besogne[2].

Les romanciers de l'impotence reprendront en substance ce genre de descriptions. Jean Meckert, retraçant ainsi le quotidien routinier d'Augustin Marcadet, notera, dans un style beaucoup plus personnel et épuré :

> Chaque soir, répétition. Cabas d'une main, journal de l'autre. Éternité maussade dans les trépidations. Ça durait depuis toujours. C'était la vie, la vie de tous les jours, ce supplice chinois, un effet de cloche qui sonne, régulière, éternelle[3].

Le plus souvent, Maupassant est sans concession envers l'hypocrisie des employés de bureau parisiens et tourne en ridicule leurs petites misères. L'écrivain ne masque qu'avec peine son mépris pour la bêtise des collègues et les petits cancans quotidiens des employés. Dans *Opinion publique* (1881), les fonctionnaires d'un quelconque ministère se retrouvent chaque matin dans un bureau pour se livrer à d'inconsistants bavardages. Mais dès l'arrivée de leur chef,

---

[1] « En Famille », *in* Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles*, préface d'Armand Lanoux, introduction de Louis Forestier, texte établi et annoté par Louis Forestier, Tome 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 194. Certains passages de cette œuvre annoncent incontestablement la peinture sans complaisance du conformisme bourgeois encroûtant la famille Bourladou du *Wagon à vaches* de Georges Hyvernaud.

[2] Guy de Maupassant, « Le Père ». *Ibid.*, p. 1076.

[3] *L'Homme au marteau, op. cit.*, p. 13. Il n'est pas étonnant de remarquer à ce titre avec Paul Renard, que Kléber Haedens reprocha à Meckert, comme il le fît quelque temps plus tôt envers Maupassant, son goût pour l'insignifiant et la « platitude » de ses descriptions. Paul Renard, *L'Action française et la vie littéraire (1931-1943)*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2003, p. 83.

ces derniers se dispersent comme de véritables petites souris apeurées par le retour du chat[1]. La sévérité de la satire ne doit ici sa légèreté qu'à la présence d'un esprit comique et subtilement moqueur. Le conte se présente alors comme une farce. Dans *Le Parapluie* (1884), on rit ainsi du commis principal au ministère de la Guerre, M. Oreille, cet Akaki Akakiévitch parisien tyrannisé par une femme avare qui, pour économiser quelques sous, tente vainement d'obtenir de sa compagnie d'assurance la prise en charge du parapluie sinistré de son mari. Dans *Un Million* (1883), on s'amuse de l'impuissance et de l'avarice de Léopold Bonnin. Cet employé du ministère de la Marine, pour hériter le million de sa tante, se doit à tout prix de procréer. Incapable d'accomplir sa mission, le petit commis s'arrangera finalement, après une année de tourments, pour confier la tâche à l'un de ses collègues de bureau, Frédéric Morel. Comment ne pas sourire, enfin, à la lecture comique des mésaventures du pauvre *Père Mongilet* (1885), dégoûté des femmes et des sorties campagnardes à la suite d'une lamentable excursion dominicale ?

Le rire, cependant, touche rapidement au tragique chez Maupassant. Une sorte de compassion pour les pauvres bougres ployant sous le poids de la machine bureaucratique s'exprime ainsi dans certains de ses *Contes*. Alors qu'il vient enfin de recevoir une promotion, Hector de Gribelin, l'antihéros d'*À cheval* (1883), décide d'emmener sa famille à la campagne. En revenant, sa monture s'emballe et heurte une vieille femme. La sournoise « victime », pour toucher une pension à vie, se fera passer pour impotente, ruinant inéluctablement les jeunes espoirs de la famille Gribelin. Dans *La Parure* (1884) également, l'écrivain décrit les déboires pathétiques de M^me^ Loisel, « une de ces jolies et charmantes filles, nées, comme par une erreur du destin, dans une famille d'employés »[2]. Balzac n'est pas loin, assurément, qui décrivait une cinquantaine d'années auparavant, l'amertume et la frustration de M^me^ Rabourdin. Mais c'est avec *Promenade* (1884), surtout, que Maupassant exprime avec le plus de force la médiocrité déprimante de la vie d'employé, telle qu'il l'éprouva lui-même. Dans ce conte, l'écrivain résume en quelques pages quarante ans de l'existence morne et routinière du père Leras, teneur de livres chez MM. Labuze et C^ie^. Comme un prélude au nihilisme qui

[1] « Opinion publique », *in* Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles*, *op. cit.*, p. 224.
[2] « La Parure ». *Ibid.*, p. 1198.

rongera certaines de ses œuvres plus tardives, le récit se termine sur le suicide du pauvre employé de bureau.

3.2 Le bureau ou le mal de vivre

S'il se réapproprie ce thème en vogue dans la paralittérature et la littérature réaliste-naturaliste au XIX[e] siècle, devenant ainsi avec Monnier, Balzac ou Flaubert, comme l'a si bien montré Louis Forestier, « l'un des constructeurs d'un "mythe" de l'employé, au sens où Roland Barthes peut entendre le mot de mythe, c'est-à-dire un code producteur de clichés »[1], Maupassant ne propose pas une vision réductrice de la réalité bureaucratique de l'époque. À ce titre, il est surprenant de remarquer à quel point, malgré son attachement au roman balzacien et au naturalisme, l'écrivain parvient à se démarquer de ses maîtres. Certains de ces récits, et l'on expliquera sans doute cela par l'absence de véritables réformes dont souffre le secteur administratif, manifestent d'ailleurs une très grande actualité[2] et une profonde empathie. Dans *Les Employés* (1882), par exemple, Maupassant dénonce avec verve, comme le fera plus tard Hyvernaud, la fatalité et l'absurdité d'un système qui sclérose les esprits les plus créatifs et condamne les bacheliers ou certains hommes de lettres à la misère sociale et financière la plus révoltante. Sous ses allures distanciées, acerbes parfois, comiques ou satiriques le plus souvent, son écriture recèle en vérité une profonde puissance émotionnelle. Confronté lui-même aux injustices de la machine bureaucratique, l'écrivain ne pouvait en effet tenir essentiellement le rôle d'inquisiteur.

Le motif bureaucratique ne constitue donc pas chez Maupassant le sujet central du récit, mais se donne à lire comme un *prétexte* pour d'autres tourments plus profonds encore, un alibi thématique pour une véritable réflexion sur le mal de vivre et l'artiste *fin de siècle*[3]. S'aventurant dans les zones les plus noires de l'âme humaine, l'anecdote bureaucratique nourrit en effet une réflexion presque

---

[1] Louis Forestier, introduction aux *Dimanches d'un bourgeois de Paris*, Paris, Sedes, 1989, pp. 7-48, ici p. 9.

[2] Deux constatations s'imposent d'elles-mêmes. Soit l'écrivain était un visionnaire. Soit la machine bureaucratique n'a subi aucune modification majeure. Quoique ces deux constats, précisons-le, puissent tout à fait aller de pair.

[3] Lire à ce sujet l'article de Catherine Botterel-Michel, « Représentation de l'écrivain dans l'œuvre de Maupassant : portrait d'un artiste fin de siècle », *in* Lise Sabourin (dir.), *Le statut littéraire de l'écrivain, Travaux de littérature*, ADIREL, Genève, Droz, vol. XX, septembre 2007, pp. 157-168.

métaphysique. Et, moins que la misère du bureau, c'est l'angoisse de l'homme moderne privé de dieu et d'idéal, que dépeint l'écrivain, dans une œuvre d'où suintent sans fin le dégoût de la vie, l'ennui, la lassitude et l'écœurement. Incontestablement, l'œuvre de Maupassant laisse entendre la voix d'une époque, en ce qu'elle constitue l'aboutissement d'un siècle de littérature sur l'angoisse de l'homme moderne.

En ce sens, une double lecture de ses récits s'impose. *Le Père* ou *Promenade*, par exemple, loin de se réduire aux descriptions de l'univers bureaucratique, revêtent à notre sens une indéniable dimension (pré)existentielle[1]. Anne-Marie Bijaoui-Baron déclare :

> Maupassant, poussant la peinture de la monotonie bureaucratique jusqu'à son extrême conséquence, la colore d'un pessimisme qui lui est propre. Il en fait la cause d'une angoisse qui n'est autre que la conscience de la solitude existentielle, dont il a connu les affres[2].

Pour comprendre ces déclarations, il faut revenir brièvement sur l'influence, excessivement rabâchée sans doute, que Flaubert exerçait sur le jeune écrivain normand. Maupassant a lu *Bouvard et Pécuchet* qu'il a d'ailleurs nourri de quelques suggestions. Comme les deux bonshommes flaubertiens, les personnages de Maupassant apprécieront de fuir les affres du bureau pour le calme de la campagne. L'influence du maître, toutefois, se situe davantage au niveau de la création littéraire et de la satire sociale qu'elle souhaitait exprimer. Flaubert a formé et guidé son jeune disciple dès ses débuts. Il lui a inculqué la technique du style, une certaine rigueur dans la conception de ses œuvres et, surtout, une profonde tendance au pessimisme anthropologique[3]. Maupassant conservera ainsi de son maître, au-delà d'une aversion commune pour la bêtise humaine, l'exigence d'un style sobre et épuré – qui annonce incontestablement

---

[1] Nous empruntons ce terme judicieux à Armand Lanoux, *Maupassant, le bel-ami*, Paris, Fayard, 1967.

[2] A.-M. Bijaoui-Baron, *loc. cit.*, p. 64. Maupassant donne il est vrai à un sujet *a priori* banal, une coloration profondément tragique.

[3] Pierre-Marc de Biasi, dans son *Flaubert, les secrets de l'homme-plume* note à ce sujet : « Au-delà de cet aspect technique du style, Flaubert donne à Maupassant une formation complète : rigueur stricte de composition et de conception de l'œuvre, impersonnalité, relativité des points de vue narratifs, refus de conclure, obsession du mot exact, critique des systèmes de pensée hégémoniques, une certaine tendance au pessimisme philosophique... », Paris, Hachette, coll. « Coup Double », 1995, p. 88.

l'« écriture blanche »[1] de Mirmont et Bove ou le regard « distancié » de *L'Étranger* –, la stratégie du trait d'humour humblement camouflé, la rigueur de la phrase simple, le souci d'une juste expression, touchant en peu de mots et donnant à l'expérience personnelle suffisamment de généralité pour que chacun puisse trouver dans ces mésaventures bureaucratiques un intérêt commun.

De même que Flaubert, nous l'avons vu, devait considérer le rond-de-cuir comme le support idéal à la réalisation de son fameux projet esthétique, Maupassant attendait sans doute de ce personnage, en proie à une profonde vacuité existentielle, qu'il constitue l'incarnation exemplaire d'une philosophie « à-quoi-boniste ». Au moyen d'un style simple et limpide, et c'est ce qui sans doute le distingue de ses prédécesseurs, l'écrivain sut redonner un nouvel élan à un thème déjà bien usé. Surtout il est parvenu à introduire un personnage que l'on rangeait jusqu'alors sans plus de considération dans la catégorie des personnages-types du roman réaliste-naturaliste, au centre d'une profonde réflexion sur le « (nouveau) mal du siècle » qui s'abattra quelques décennies plus tard sur la littérature française de l'entre-deux-guerres.

3.3 « Les cloportes en pleine lumière »[2]

Il ne semble donc pas nécessaire de chercher trop loin pour établir une solide filiation entre les personnages de Maupassant, ces MM. Rade, Perdrix, Piston, Bonenfant, Parisse, Prunier, Tessier, Caravan et autres « cloportes » administratifs, et les protagonistes abouliques de notre corpus. Songeons ainsi à M. Patissot, le protagoniste des *Dimanches d'un bourgeois de Paris*, dont le titre trouve un écho remarquable dans le roman plus tardif de Jean de la Ville de Mirmont, *Les Dimanches de Jean Dézert*. Ces deux œuvres présentent d'ailleurs de nombreuses similitudes, tant au niveau de l'organisation des chapitres – quoiqu'il s'agisse d'un roman, le récit de Mirmont se donne à lire comme un recueil de nouvelles au fil desquelles s'enchaînent les mésaventures de son antihéros –, que de leur contenu narratif (de l'intermède hygiénique au lamentable

[1] L'idée a déjà été soulevée par Bruno Curatolo, dans un article intitulé « *Mes Amis* : une écriture blanche pour un roman noir ? », *Roman 20-50*, n° 31, juin 2001, pp. 31-43.
[2] Nous reprenons ici le titre de l'introduction de Louis Forestier aux *Dimanches d'un bourgeois de Paris*, *op. cit.*, pp. 7-48.

échec de l'entreprise de séduction). Comme M. Patissot, subitement pris d'un grand désir dominical de campagne, Jean Dézert attend patiemment ses dimanches. L'employé de bureau célibataire et sédentaire semble toutefois moins optimiste et « aventureux » que Patissot. Quelques années de gestation supplémentaires lui auront enseigné la résignation. Du fait, Dézert restera à Paris et occupera ses dimanches à flâner dans la Capitale. Mirmont épure à l'extrême la description de son personnage qui ne désigne plus seulement un type humain, une catégorie socio-professionnelle, mais ouvre véritablement le roman à l'immensité d'un « dézert » existentiel. Et si l'action se déroule encore à Paris, dans la tradition de Maupassant et d'Huysmans, du moins peut-elle être réintroduite dans d'autres lieux, en d'autres temps.

Cette catégorie d'employé de bureau ne doit cependant pas occulter l'un des ronds-de-cuir les plus célèbres de Maupassant, Georges Duroy. Dans l'œuvre de l'écrivain normand, le héros de *Bel-Ami* fait véritablement figure d'exception. La référence à ce personnage nous fut inspirée par la lecture d'un passage de l'œuvre de Meckert, dans lequel l'écrivain fait une allusion à demi-camouflée au roman de Maupassant. Augustin Marcadet, qui vient de quitter son emploi avec pertes et fracas, consacre ses journées à la recherche d'une nouvelle place dans l'administration. Après quelques semaines de vaine prospection et pour échapper sans doute à l'interrogatoire quotidien auquel le soumet sa femme, inquiète de l'attitude apathique de son époux, notre rêveur invétéré déclare avoir rencontré une ancienne connaissance. Le narrateur raconte :

> Émilienne s'était alarmée. Elle avait questionné. D'un mot sur l'autre, elle avait appris qu'Augustin avait rencontré un camarade de régiment, qui était devenu quelqu'un de très bien, et qui avait souri affectueusement, le brave copain, à voir la pauvre dégaine d'Augustin… « Toi ! Encroûté dans l'administration ! Toi ! Gratte-papier ! Rond-de-cuir !... » Et qu'il avait proposé, le généreux copain, de s'occuper de lui aussitôt…[1]

Augustin Marcadet, lecteur de « grands classiques »[2] comme il le dit lui-même, aurait-il, au moment d'inventer cette histoire, songé au roman de Maupassant ? Sans doute, mais le célèbre *incipit* de *Bel-Ami*, habilement tourné en dérision par

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 188
[2] *Ibid.*, p. 47.

Rapport-Gratuit.com

l'auteur de *L'Homme au marteau*, bascule rapidement dans le cliché. Dans l'œuvre de l'écrivain normand, l'employé aux bureaux du chemin de fer du Nord, propre acteur de son ascension sociale, interpelle Forestier et s'impose littéralement à lui[1]. Marcadet, au contraire, en ne provocant pas la rencontre, en attendant que l'événement surgisse, ne donne pas l'impression de prendre véritablement son destin en main. Cette rencontre fortuite résonne en vérité comme un aveu d'impuissance[2]. Notre Georges Duroy à rebours finira d'ailleurs par *demander* un nouvel emploi à son beau-frère. Il retrouvera son trou de gratte-papier et n'aura, finalement, « plus rien à espérer »[3] de la vie.

4. Huysmans, romancier de « la conscience malheureuse »

Le thème bureaucratique constitue, d'*À vau-l'eau* à *La Retraite de Monsieur Bougran*[4], une part importante de l'œuvre de Huysmans. On connaît de l'écrivain son célèbre roman, *À Rebours*, oubliant le plus souvent qu'il n'est à l'origine que la partie centrale d'un triptyque romanesque composé d'un premier volet *À vau l'eau*, paru en 1882, et d'un deuxième, *En rade*, paru en 1887. Le lecteur comprendra aisément notre intérêt pour le premier roman de cette trilogie. Au-delà, des réflexions existentielles qu'il soulève, le récit de Huysmans occupe une place essentielle dans notre étude puisqu'il se situe pleinement, comme l'a bien montré Stéphanie Guérin[5], dans la vive polémique animant le genre romanesque à l'aube du XX^{e} siècle. *À vau-l'eau* est en effet un roman subversif,

---

[1] Le héros de Maupassant met en effet bien rapidement en pratique le conseil avisé de Forestier : « Un homme un peu malin devient plus facilement ministre que chef de bureau. Il faut *s'imposer* et non pas demander ». *Bel-Ami*, *in* Guy de Maupassant, *Romans*, édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 202. Nous soulignons.

[2] Remarquons, dans l'extrait cité plus haut, comment Meckert, au moyen de points de suspension habilement placés, parvient à fixer textuellement l'idée d'embarras, d'incertitude et d'impuissance.

[3] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 293.

[4] Joris-Karl Huysmans, *La retraite de Monsieur Bougran* (nouvelle, 1888 ; publication posthume, avant-propos de Maurice Garçon, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1964).

[5] Stéphanie Guérin, « L'envers du romanesque dans *À vau-l'eau* de Joris-Karl Huysmans », paru dans *Loxias*, mis en ligne le 15 juin 2004, URL : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=45.

non pas tant du point de vue du sujet que de celui de sa forme : crise de l'intrigue, du héros, du cadre spatio-temporel…

Dans cette nouvelle, Huysmans en est encore à la période des tâtonnements. Mais déjà, Monsieur Folantin s'annonce comme l'un des antihéros fin de siècle par excellence. Le médiocre rond-de-cuir parisien, souffreteux et misogyne, en proie à un profond mal-être existentiel, doit beaucoup, c'est certain, aux propres expériences de son créateur, petit employé de bureau de la Sûreté Générale, rue des Saussaies. Ces habitudes de célibataire errant de gargote en gargote lui inspirèrent certainement l'écœurement de Folantin pour l'arrière-goût nauséeux et les odeurs nauséabondes d'une fade existence. Le sujet d'*À vau-l'eau* est faible, avouons-le, comme l'est aussi celui des romans de l'impotence. Sur plus de cent pages, Folantin développe ses rancœurs et ses haines des bouillons misérables. « Dix fois, déclare Pierre Cogny, le repas ridicule est refait et la colère de M. Folantin a tant de verve et de trouvailles que l'on rit – comme lui, peut-être – de son malheur »[1]. Mais cette accumulation de repas exécrables, de vins qui sentent l'encre, de viandes faisandées recèle à notre sens un vide ontologique plus profond encore. Huysmans a contribué à faire du thème bureaucratique en littérature, le motif d'une profonde réflexion existentielle. Folantin souffre moins en vérité de maux d'estomac[2] que d'une âme ulcérée. C'est un homme privé de Dieu, un personnage pascalien cloîtré dans l'intolérable solitude d'une misérable chambre, lorsque, n'ayant plus rien à faire qu'à penser, il ne peut que constater le néant de sa journée, de sa vie de bureau et de son existence[3]. « Il est vrai que si l'on avait la foi… », déclare-t-il ainsi naïvement. Avant d'ajouter : « oui, mais je ne l'ai plus »[4].

Incontestablement, Folantin annonce le mal-être existentiel qui s'étendra sur l'ensemble du roman français des années vingt à cinquante notamment. D'aucuns ont fait à ce titre remarquer les multiples déclinaisons auxquelles sera soumis le personnage de Huysmans dans la littérature française au XX^{e} siècle.

---

[1] Pierre Cogny, *J.-K. Huysmans, À la recherche de l'unité*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Caen, Paris, Nizet, 1953, p. 30.

[2] « Et il se désespérait, car à ses ennuis moraux se joignaient maintenant le délabrement physique ». J.-K. Huysmans, *À vau-l'eau*, in *Joris-Karl Huysmans, Romans*, édition établie sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Éditions Robert Laffont, tome I, 2005, p. 501.

[3] Voir *infra* : « Une faim… métaphysique », pp. 208-214.

[4] *À vau-l'eau*, *op. cit.*, p. 522.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Pierre Cogny est ainsi l'un des premiers universitaires français à souligner l'influence de Folantin sur l'antihéros de Georges Duhamel. Il écrit :

> [Folantin] n'est au fond, comme le Salavin de Georges Duhamel, qu'une de ces innombrables épaves de Paris, sans fortune et sans foyer, pour qui les graves problèmes sont la recherche d'un restaurant et la meilleure façon de tuer le temps qui s'écoule entre la sortie du bureau triste et laid et le coucher solitaire dans une chambre mal chauffée et faite à la diable par une maritorne brouillon ou un concierge sans égards[1].

La comparaison est tout à fait fondée[2]. À bien des égards (par la rime, tout d'abord, mais nous y reviendrons), le Folantin hypocondriaque de Huysmans préfigure l'égocentrique personnage de Duhamel. La jalousie de Salavin envers la femme de Lanoue, par exemple, ne rappelle-t-elle pas celle de Folantin à l'égard de ses amis mariés ? Et ses dernières paroles, au seuil de la mort : « Oh ! si je devais recommencer ma vie, il me semble que je saurais »[3], ne sont-elles un remarquable écho aux propres regrets de Jean Folantin : « Si la vie était à recommencer, je la mènerais autrement ! »[4] ?

Pour comprendre le lien unissant les deux personnages, il faut lire l'article de Jean Onimus, « Folantin, Salavin, Roquentin, trois étapes de la conscience malheureuse »[5], dans lequel le critique effectue un rapprochement tout à fait pertinent de ce qui pourrait à juste titre être tenu pour la colonne vertébrale de la grande corporation des gratte-papiers de la littérature française. De Folantin à Roquentin, en effet, la rime appelle à la réflexion : s'il souligne quelques différences notables entre ces trois figures[6], Jean Onimus a bien montré toutefois

---

[1] Pierre Cogny, *op. cit.*, p. 27.

[2] Nous parlons d'*À vau-l'eau*, quand nous aurions tout aussi bien pu évoquer l'influence d'*En rade* sur l'œuvre de Duhamel. Michel Raimond a raison lorsqu'il fait remarquer à ce titre les similitudes existant entre le héros d'*En rade*, caressant « un instant, quitte à s'en repentir aussitôt, l'idée de la mort de sa femme », et le Salavin de Duhamel « qui, tout en vénérant sa mère, rêve complaisamment au petit héritage qui lui reviendrait si elle mourait ». Michel Raimond, « Huysmans et le discours psychologique », *in* André Guyaux, Christian Heck et Robert Kopp (dir.), *Huysmans, Une esthétique de la décadence*, Paris, Champion, 1987, p. 34.

[3] Georges Duhamel, *Tel qu'en lui-même...*, *in Vie et aventures de Salavin*, *op. cit.*, p. 764.

[4] *À vau-l'eau*, *op. cit.*, p. 516.

[5] Jean Onimus, « Folantin, Salavin, Roquentin : trois étapes de la conscience malheureuse », *in Études*, janvier-février-mars 1958, pp. 14-31.

[6] Folantin rejette sa souffrance sur les choses et les personnes extérieures, alors que Salavin ne s'en prend qu'à lui-même et Roquentin, à l'absurde contingence.

qu'elles avaient toutes en commun une « activité intérieure extraordinaire »[1] découlant essentiellement du drame de la « conscience malheureuse » énoncé par Hegel[2]. L'intérêt de cet article précurseur est de mettre l'accent sur le prolongement constant du *roman de la conscience malheureuse* dans la littérature française de l'entre-deux-guerres. Reliant Folantin à Salavin et Roquentin, Onimus établit un pont entre ces deux époques de l'histoire littéraire et offre une vue diachronique essentielle pour comprendre l'évolution des formes romanesques. Indubitablement, le mal rongeant les personnages et les romans de Huysmans, exerçait encore son emprise sur les antihéros de la première moitié du XX^e^ siècle[3] (et sur les ronds-de-cuir impotents en particulier).

Plus d'un demi-siècle plus tard, Marc Fumaroli remarquera encore que

> [d]e Folantin en Roquentin, le Salavin de Duhamel et le Bardamu de Céline ont fait circuler le mot de passe. [...] L'histoire de ce ludion douloureux de la « chienne de vie », s'arrête là où vont commencer le silence du Bartleby de Melville, l'aphasie des clowns de Beckett et l'atonie des personnages de Michel Houellebecq[4].

Entre-temps bien sûr, d'autres personnages sont venus enrichir la grande famille des gratte-papiers tourmentés. Avec un peu plus de recul sur l'histoire littéraire, garnie aujourd'hui d'un bon nombre d'œuvres autrefois méconnues ou oubliées, il apparaît tout aussi légitime d'ajouter nos employés de bureau insatiables à la longue liste des descendants directs de Jean Folantin. Le poète et romancier David Nahmias, dans un numéro de la revue *Europe* consacré à Emmanuel Bove[5], établissait ainsi un subtil rapprochement entre le personnage d'Huysmans et l'antihéros de *Mes Amis*. Folantin, rappelons-le, qui « boitait, était timide, et

---

[1] Jean Onimus, « Folantin, Salavin, Roquentin : trois étapes de la conscience malheureuse », *loc. cit.*, p. 27.

[2] Plus de vingt ans plus tard, Philippe Chardin approfondira l'analyse de cet aspect de la littérature européenne, dans un ouvrage consacré aux romanciers de la conscience malheureuse, de Huysmans à Aragon. Ph. Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse*, Paris, Droz, 1982 ; 2^e^ édition corrigée, 1998.

[3] Cela tend à confirmer l'hypothèse selon laquelle il y aurait bien une unité au moins thématique, d'atmosphère entre des écrivains a priori aussi différents que Mirmont, Duhamel, Sartre ou Camus. Ne craignons pas dès lors de voir figurer, dans une étude sur le roman français au XX^e^ siècle, Mirmont aux côtés de Camus, Tristan Bernard de Sartre ou Hyvernaud de Duhamel.

[4] Marc Fumaroli, *Exercices de lecture. De Rabelais à Paul Valéry*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 2006, p. 717.

[5] David Nahmias, « Bâton, l'errance parisienne », *in Europe*, vol. 81, n° 895-896, novembre-décembre 2003, pp. 111-120.

n'avait pas d'argent »[1], inspira certainement l'écrivain français lorsqu'il composa le portrait de Bâton, invalide de guerre empoté et sans le sou. Comme Folantin, Bâton aime flâner le long des quais parisiens. Comme le personnage d'Huysmans, il éconduira sans panache une prostituée et retournera à la fin du récit à sa solitude initiale, dans une triste chambre mansardée. Comme lui, enfin, l'antihéros d'Emmanuel Bove est un misérable, un éternel affamé[2], beaucoup trop exigeant et bardé d'amour-propre pour supporter toutefois l'infamie des petits bouillons des V^e^ et VI^e^ arrondissements[3].

Toute l'histoire française du personnage de roman après Huysmans constituerait donc une succession inachevée de Folantin. Nos éternels instatisfaits, balancés d'une émotion à une autre, tiraillés par des sentiments contraires, parcourant la gamme des pulsions et de désirs, « ballotté[s] à gauche, à droite, ne voulant pas et voulant plutôt » d'après l'Auguste des *Sœurs Vatard*[4], cultivent, il est vrai, quelques affinités avec ce personnage veule et médiocre. Leur vie ne part-elle pas d'ailleurs *à vau-l'eau* le plus souvent ? Il y a quelque chose de Folantin dans cette insatiable faim métaphysique ; dans ce désir de combler le vide de l'existence par la recherche toujours déçue d'une bonne table où l'on peut manger à peu de frais. Jean Dézert, Salavin, Victor Bâton, fréquenteront les mêmes restaurants crasseux, les mêmes chambres piteuses que le personnage d'Huysmans. Et pour avoir légèrement changé d'époque, Paris demeure ce lieu d'errance où l'on se perd si vite parmi la foule. « On vit, on circule, on se croise sans se connaître dans la lumière des devantures [parisiennes] »[5], note ainsi le narrateur des *Dimanches de Jean Dézert*. Plus tard, le meurtrier en cavale d'*Aux Abois* déclarera : « Paris est l'endroit du monde où l'on se cache le mieux »[6].

Jean de la Ville de Mirmont connaissait-il la nouvelle d'Huysmans ? Une lettre du jeune écrivain, adressée à son père, tend à confirmer l'hypothèse. Le 1^er^

---

[1] *À vau-l'eau*, *op. cit.*, p. 495.
[2] « J'avais faim et pour être plus affamé encore, je flânais exprès ». Emmanuel Bove, *Mes Amis*, *in Romans*, *op. cit.*, p. 95. Voir *infra* : « Une faim métaphysique », pp. 208-214.
[3] « Il alla dîner, pendant quelques temps, dans un petit bouillon près de la Croix-Rouge », écrit Huysmans dans *À vau-l'eau*, *op. cit.*, p. 513. « Quelquefois, je mange à la soupe populaire du V^e^ arrondissement. Malheureusement cela ne me plaît pas car nous sommes trop nombreux. Il faut venir à l'heure », dit quant à lui Bâton, *Mes Amis*, *op. cit.*, p. 31.
[4] J.-K. Huysmans, *Les Sœurs Vatard*, Paris, Éditions Fasquelle, chap. X, 1953, p. 133.
[5] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 26.
[6] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 33.

juillet 1911, alors qu'il est lui-même employé de bureau dans un ministère parisien, il écrit avec humour :

> Les littérateurs sont très mal vus dans le service. J'ai assuré que je n'avais aucun rapport avec cette sorte de gens et, comme le rédacteur qui fait mon éducation citait J.-K. Huysmans, à propos de je ne sais quoi, je lui ai demandé si ce Monsieur faisait partie du service et quelle était sa fonction. Cet aveu m'a fait monter dans son estime et il croit que je pourrai réussir[1].

On ne peut s'empêcher de trouver en effet dans le personnage de Jean Dézert un air de famille avec le Folantin d'*À vau-l'eau*. Tous deux développent une conception relativement pessimiste de l'existence. Folantin considère la vie comme une véritable montée au calvaire ponctuée de multiples et douloureux arrêts : « M. Folantin, penché en avant sur son fauteuil, le front sur le rebord de sa cheminée, se mit à parcourir le chemin de croix de ses quarante ans, s'arrêtant, désespéré, à chaque station »[2]. Ce dernier terme permet un glissement sémantique du chemin de croix au chemin de fer. Le narrateur des *Dimanches de Jean Dézert* déclare :

> Toute la semaine, il attend le dimanche. À son Ministère il attend de l'avancement en attendant la retraite. Une fois retraité, il attendra la mort. Il considère la vie comme une salle d'attente pour voyageur de troisième classe[3].

Les romanciers de l'impotence ne cesseront d'exploiter la métaphore ferroviaire pour évoquer ce que Zola nommait déjà, avant eux, « le train ordinaire de l'existence commune »[4]. Chez Meckert, le métro a remplacé le train. Dans *L'Homme au marteau*, on lit : « [Augustin] attendait la rame, avec un peu d'incertitude dans la tête et du mou dans le corps. Il pensait vaguement à du bétail, du bon bétail domestiqué »[5], ou encore : « Il était aussi dans le troupeau, lui. [...] Pas la peine de chercher à échapper. Il en était aussi, du bon bétail à métro »[6]. Déjà, commence à se dessiner chez Meckert ce qui, après le cataclysme de la Deuxième Guerre mondiale, constituera, avec Georges Hyvernaud

---

[1] J. de la Ville de Mirmont, *Œuvres complètes, poèmes-récits-correspondance*, *op. cit.*, p. 108.
[2] *À vau-l'eau*, *op. cit.*, p. 493.
[3] *Les dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 23.
[4] Émile Zola, *Du roman. Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt*, Préface d'Henri Mitterrand, Paris, Éditions Complexe, coll. « Le Regard Littéraire », 1989, p. 133.
[5] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 143.
[6] *Ibid.*, p. 286.

notamment, un thème central du récit de captivité ainsi qu'une image idéale pour évoquer l'uniformité d'une société d'après-guerre fardée d'habitudes imbéciles et de conventions hypocrites, le wagon à vaches !

Folantin et Jean Dézert, en outre, connaissent les mêmes déboires amoureux, rencontrent le même genre de figures populaires (prostituées, marchands de vin…), tolèrent, le temps d'un repas, les mêmes amis dont ils apprécient surtout le départ (M. Martinet pour Folantin et Léon Duborjal pour Jean Dézert), fréquentent les mêmes lieux (le bureau bien sûr, mais aussi les estaminets et débits de boisson, le cabaret, les quais parisiens, les bains publics…). Tous deux se plaisent ainsi à flâner parfois le long du quai Voltaire, entre la rue Dauphine et la rue du Bac, dans le coin des bouquinistes. Consultant les rayons des livres, ils s'improvisent critiques littéraires et s'adonnent à diverses réflexions sur le dur métier d'écrivain. Les deux acolytes s'accordent si bien sur le sujet qu'on les imagine volontiers dissertant ensemble de ces injustices littéraires. Folantin déplore ainsi que : « La plupart des volumes entassés dans les caisses mett[ent] en scène des femmes du grand monde racontant dans un langage de pipelette, les accidents de l'amour tragique, les duels et les suicides » ; et que « [t]ous ces romans [aient] été rédigés par d'incontestables imbéciles », obligeant notre promeneur à « fil[er] vite, ne reprenant haleine que devant les volumes de vers qui battaient de l'aile à toutes les brises »[1]. Et Jean Dézert, comme s'il approuvait ces propos, de s'offusquer à son tour :

> Si j'écrivais […], je ne composerais que des recueils de contes et de nouvelles très courtes. Ces auteurs n'ont pas la notion du réel. Ils ne prévoient guère – comme je le ferais à leur place – le sort inévitable de leurs œuvres. Pensent-ils avoir le droit d'exiger du passant, leur lecteur futur, qu'il s'intéresser, debout contre le parapet d'un quai, à suivre une intrigue déroulée en de nombreux chapitres ? Les poètes s'y prennent mieux. Avec eux, l'on voit vite où ils veulent en venir[2].

C'est oublier un peu vite toutefois les trente années séparant la naissance de ces antihéros. Si Folantin ne trouve dans ces rayons aucune nourriture intellectuelle susceptible de « combler ce trou d'ennui qui se creusait lentement,

---

[1] *À vau-l'eau, op. cit.*, p. 503-504.
[2] *Les Dimanches de Jean Dézert, op. cit.*, p. 33.

dans tout son être »[1], Jean Dézert découvre quant à lui, dans un maigre volume du XVIII[e] siècle intitulé *La morale de Confucius. Philosophie de la Chine*, une « synthèse même de toutes ses conceptions du monde »[2]. Folantin et Dézert, comme l'indiquent implicitement leurs noms, adoptent en effet deux postures tout à fait différentes à l'égard de la vie. Le premier fait preuve d'un *fol* entêtement face à l'adversité, et le second, conscient de l'étroitesse de son jardin, cultive une profonde résignation à l'égard de la fatalité. Cette différence se ressent d'ailleurs jusque dans le style des deux écrivains. Il y a en effet chez Huysmans une verve imprégnée encore de décadentisme quand le style de Mirmont, tout en retenue, exprime une forme de sobriété poétique. Folantin comprendra en effet bien tardivement « l'inutilité des changements de routes, la stérilité des élans et des efforts »[3], insufflant au héros de Mirmont sa passivité lucide, contenue déjà dans cette ultime formule : « il faut se laisser aller à vau-l'eau »[4].

[1] *À vau-l'eau, op. cit.*, p. 504.
[2] *Les Dimanches de Jean Dézert, op. cit.*, p. 34.
[3] *À vau-l'eau, op. cit.*, p. 524.
[4] *Ibid.*, p. 524. Dix ans plus tard, Victor Bâton adoptera lui aussi cette sorte d'attitude résignée et d'ataraxie devant la fatalité.

Chapitre III

Le rond-de-cuir dans la littérature française au début du XX^{e} siècle

Alors que de nombreux écrivains et critiques littéraires, Léon Bloy, Henri Ghéon, Marcel Schwob, Paul Adam s'inquiétaient après Valéry de l'avenir du roman traditionnel, annonçaient sa décadence, constataient l'épuisement de ses possibilités esthétiques, d'autres, tels que Charles-Louis Philippe ou Henri Barbusse, envisageaient déjà d'éventuelles transformations et travaillaient à son renouveau[1]. À l'aube du XX^{e} siècle, le roman de mœurs, le roman social ou le roman historique semblaient en effet avoir épuisé toutes leurs cartouches. C'est que, fait remarquer Michel Raimond en citant André Billy, « les mœurs ne changeaient guère » en cette première décennie de siècle. « Il y avait à cette époque un grand sentiment de confusion et d'impuissance »[2]. Il fallut donc attendre la venue et le regard aussi original qu'éphémère de tels écrivains, pour que le roman de mœurs, glissant progressivement vers le « roman de caractères »[3] puis le roman psychologique, se renouvelle enfin et se dote d'un langage singulier augurant favorablement l'avenir de la littérature française.

Héritiers de la tradition naturaliste (le thème des filles et de la prostitution, par exemple, avait déjà été largement traité depuis les Goncourt, Zola ou Méténier), ces romanciers doteront encore leurs personnages d'un semblant d'état-civil, puisant à profusion le sujet de leurs livres non seulement dans le motif

---

[1] M. Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 92.

[2] André Billy, *Dix Causeries françaises*, Cercle de la Librairie, 3^{e} année, 5^{e} causerie, *Le Renouveau dans le Roman d'imagination*. Cité par M. Raimond, *La Crise du roman*, p. 95, note 55.

[3] Il s'agit ici un passage de la lettre que Charles-Louis Philippe adressa à Sébastien Voirol le 1er février 1907. Le critique avait fait dans *La Revue hebdomadaire* une subtile lecture du « procédé captivant » à l'œuvre dans *Croquignole*. Philippe, touché par « le ton sympathique » de l'article, écrit : « Votre article sur "Croquignole" m'a fait un grand plaisir, d'autant plus grand que ce livre m'a valu un certain nombre d'articles violents et que le vôtre venait à point pour me remonter » ; avant d'ajouter : « Le roman que j'ai voulu faire était plutôt un roman de caractères qu'un roman de mœurs ». Charles-Louis Philippe, Lettre-préface à *Croquignole*, Paris, Au Sans Pareil, coll. « La Bonne Compagnie », 1923.

bureaucratique, mais aussi parmi les petites gens en général, ces êtres misérables soumis à des difficultés financières, à des obligations professionnelles et à des servitudes semi-volontaires. De Maupassant certains conserveront le sens du tragique habilement camouflé par le rire, une forme d'humour, surtout pour Courteline, atténuant la cicatrice laissée par le scalpel d'un verbe impitoyable. Des Décadents, ils exploiteront avec force et originalité cette distance critique et nauséeuse que procure l'expérience douloureuse de la réalité. Sans doute l'histoire littéraire – la critique de l'époque en particulier – s'est-elle beaucoup trop attardée (apitoyée ?) sur le prétendu « désarroi de la conscience littéraire » analysé plus tardivement par Michel Raimond, sur l'emprise étouffante des classiques et l'essoufflement auquel elle du mener le genre, pour apprécier à sa juste valeur la profondeur et l'originalité de ces récits. Le recul dont nous disposons aujourd'hui permet de mesurer avec plus de précision encore le dynamisme et la variété que connut le roman français au début du siècle précédent et, plutôt que de déplorer la décadence passée du genre, invite au contraire à souligner son extrême effervescence.

1. Les premiers signes, au tournant du siècle

Au tournant du siècle se dessinent de plus en plus nettement les contours de ce personnage, avec Georges Courteline[1] notamment, l'auteur d'un texte pour le moins satirique sur l'univers des ronds-de-cuir parisiens, ainsi que Charles-Louis Philippe ou Henri Barbusse, dont les romans assez méconnus, *Croquignole* (1906) et *L'Enfer* (1908) rateront pourtant de peu le prix Goncourt. Ces trois écrivains, à l'exception sans doute de Philippe[2], ne témoignent pas dans leurs œuvres d'un véritable talent de romancier. Toutefois, leurs récits furent à l'époque d'une

[1] Georges Courteline, *Messieurs les ronds-de-cuir*, Paris, Flammarion, 1893.
[2] Voir David Roe, « Charles-Louis Philippe Romancier », *in* Pierre Couderc (éd.), *Rencontre autour de Charles-Louis Philippe*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand (septembre 1991), Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université Blaise Pascal, Fascicule 40, 1992, pp. 137-150.

Rapport-Gratuit.com

audace remarquable et apportèrent, en cela, quelque chose de nouveau au roman français : un esprit comique pour Courteline qui excelle dans l'art de la satire bureaucratique, un lyrisme empreint d'inquiétude et de sensualité pour Barbusse, l'esprit du peuple, enfin, pour Charles-Louis Philippe, poète du Paris populaire, celui des prostituées de Montrouge et des petits employés de bureau, cet univers qui influença les écrivains de l'« école prolétarienne » réunis autour d'Henry Poulaille et annonce, incontestablement, l'écriture « à ras d'homme » d'Henri Calet.

1.1 Le roman de mœurs de Georges Courteline

Le « roman » de Courteline, publié tout d'abord en feuilleton dans *L'Écho de Paris* (du 24 août 1891 à mars 1892), se présente, lorsqu'il paraît chez Flammarion en 1893, comme une série de tableaux décrivant avec bonhomie et humour le monde absurde de petits fonctionnaires parisiens déformés par la bureaucratie, vautrés dans l'inertie la plus révoltante et toujours prompts à rendre plus complexe et absurde encore la machine bureaucratique. Une multitude de portraits satiriques et tout à fait farfelus s'enchaîne alors, dressée d'un coup de pinceau digne d'Honoré Daumier. Pensons au chef de la « Division » des Legs, M. de La Hourmerie, et son collègue parcimonieux du Matériel, le bien-nommé M. Bourdon, aux deux expéditionnaires flaubertiens, le père Soupe et le fantasque Letondu, à l'ambitieux Chavarax ainsi qu'à ce Sainthomme, du bureau des Fondations, ironiquement affublé toutefois d'un « visage maladif »[1]...

La caricature doit beaucoup, dans cette œuvre, aux *Employés* de Balzac. Le roman est d'ailleurs construit en partie selon les modalités du roman réaliste-naturaliste[2]. Mirmont, Duhamel et Bernard, surtout (ce dernier pourrait à juste titre être rangé aux côtés de Courteline dans la catégorie des « humoristes modernes »), hériteront en partie cet esprit satirique, peignant à leur manière les scènes grotesques du quotidien des employés de bureau, leurs manies imbéciles et

[1] Georges Courteline, *Messieurs les ronds-de-cuir* (1893), préface de Marcel Schwob, Paris, Éditions du Boucher, 2006, p.44. Les citations de l'œuvre de Courteline seront désormais tirées de cette réédition.

[2] Philippe Hamon et Alexandrine Viboud rangent d'ailleurs à juste titre l'œuvre de Courteline dans la catégorie des romans de mœurs. P. Hamon, A. Viboud, *op. cit.*, p. 222.

leur agitation cocasse. Jean de la Ville de Mirmont, lecteur de Courteline, note ainsi avec humour dans une lettre adressée à son père le 1er juillet 1911 :

> Mes chefs sont des gens très convaincus, qui m'ont assuré que leur administration n'est pas ce qu'un vain peuple pense et qu'elle n'offre aucun rapport avec les romans de Courteline. Je l'ai cru sur parole quoique, l'après-midi, arrivé ponctuellement dès deux heures, je n'ai trouvé personne dans les bureaux jusqu'à deux heures et demie et que le seul travail de mon collègue ait consisté à consulter l'indicateur pour savoir où il irait pêcher à la ligne demain[1].

Salavin, en outre, a bien quelque chose de Lahrier, arrogance mise à part cependant[2]. Dans le *Journal de Salavin*, l'employé de la *Cilpo*, une fabrique de lait pasteurisé (à moins que ce ne soit oxygéné ?), est d'ailleurs entouré de collègues qui égalent en fantasquerie les collaborateurs de Lahrier. Citons d'emblée le facétieux Tastard – de la lignée des protagonistes de Courteline et Philippe – que Salavin surprendra tantôt à fouiller ses tiroirs tantôt à s'abreuver clandestinement du lait de la *Cilpo*. On croirait parfois errer chez Duhamel, à l'instar du pauvre Conservateur de Courteline, dans les couloirs d'un asile de fous.

Si l'auteur des *Ronds-de-cuir* nous fait rire, toutefois, c'est un peu comme par dépit. Il semble en effet, comme l'a habilement suggéré Francis Pruner, que la critique se soit jusqu'à présent trop hâtivement arrêtée sur la première partie de l'œuvre, à laquelle la nonchalance ou l'insouciance "oblomoviennes" de Lahrier confèrent une tonalité excessivement comique. L'irrévérence du personnage principal laisse cependant rapidement au lecteur un goût bien amer. L'humour de l'écrivain, qu'il projette d'ailleurs avec talent dans le Lahrier des tableaux suivants, ne masque en effet qu'avec peine les conséquences désastreuses de cette « non-vie professionnelle »[3] sur les petits grattes-papiers parisiens et leurs administrés. Dès les premières pages du récit, un lecteur attentif saurait ainsi reconnaître, dans quelques descriptions, les signes annonciateurs d'un certain pessimisme. « À la tristesse morne de la rue Vaneau, explique le narrateur, la Direction Générale des Dons et Legs ajoute la noire tristesse de sa façade sans un

---

[1] Jean de la Ville de Mirmont, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 108.
[2] François le Grix, dans *La Revue hebdomadaire*, de février 1927, établit un rapprochement tout à fait pertinent entre certains personnages farfelus de Courteline et l'antihéros de Duhamel. François le Grix, « Les livres et nous, *Journal de Salavin* », *in La Revue hebdomadaire*, février 1927, p. 231.
[3] Georges Courteline, *Messieurs les ronds-de-cuir*, *op. cit.*, p. 20.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

relief et de son drapeau dépenaillé, tourné à la loque déteinte. » Il ajoute : « De près, elle a la mélancolie pénétrante des choses, la grotesquerie attendrissante d'une pauvre vieille fille sans gorge, au teint de boue hachée de gerçures. »[1]

Lahrier est tout excusé de préférer la compagnie de sa jeune et jolie maîtresse, à celle de cette « vieille fille » délabrée ! On croirait en effet s'enfoncer avec lui dans les profondeurs dantesques de la *Divine comédie*. « Il semble qu'à travers ses épaisses murailles, passe, transpire, s'évapore, pour en infester le quartier, la solitude glaciale de ses interminables corridors, aux dalles sonores que lèche du matin au soir la lueur agonisante d'un gaz mi-baissé »[2]. La description, bien que fardée par endroits d'ingénieuses images comiques, augure bien mal de l'état interne de cette administration. Courteline enfonce le clou, et poursuit en ces termes :

> Sans qu'on sache au juste pourquoi, on devine le vide immense de cette caserne, la non-vie des trente ronds-de-cuir noyés en son vaste giron. On pressent le silence de ces bureaux inoccupés et de ces archives lambrissées [...]. Mixte, bâtarde, équivoque, d'une austérité de monastère, [...] elle sue son inutilité, elle le crie au passant convaincu ![3]

On ne sait en outre que penser de la détresse du pauvre Conservateur du musée de Vanne-en-Bresse, parcourant les escaliers et les couloirs de ce labyrinthe administratif à la recherche du bureau de La Hourmerie et surprenant, d'un local à l'autre, les ronds-de-cuir de Courteline dans les situations les plus loufoques[4]. L'ahurissement du pauvre Conservateur amuse, c'est certain, autant qu'il inquiète ! De la même manière, l'assassinat de La Hourmerie par Letondu assombrit bien vite l'œuvre de Courteline et donne à l'univers de la bureaucratie l'apparence d'un asile d'aliénés. Après avoir étouffé le rire, l'inquiétude devait logiquement mener au crime. Ayant détrôné Daumais, Kafka cédait le pas à Dostoïevski. Du moment où l'on prend conscience des effets de cette administration sur ses serviteurs, le livre est alors emporté par un courant tragique où l'on soupçonne, derrière la bonhommie de l'auteur, un tempérament quelque peu misanthrope.

---

[1] *Ibid.*, p. 20.
[2] *Ibid.*, p. 20.
[3] *Ibid.*, p. 21.
[4] Kafka ne tardera pas à donner à ce thème son sens le plus tragique.

Mais enfin, de même que l'on ne peut uniquement inscrire *Messieurs les ronds-de-cuir* dans une veine comique, de même serait-il réducteur de ne considérer que la noirceur de ce récit et de déclarer, avec Gide : « Eh oui ! Je ris avec Courteline, irrésistiblement parfois ; mais le rire éteint, rien ne reste que désespoir »[1]. En vérité, l'originalité de cette œuvre réside essentiellement dans une forme de tension émotionnelle où l'on sent l'écrivain, armé d'un rire salvateur, se débattre contre sa nature. Sans doute, l'auteur des *Faux-monnayeurs* devait-il être tout affligé encore de la débâcle de juin 40 lorsque, déplorant avec verve la noirceur de *Messieurs les ronds-de-cuir*, il nota dans son *Journal* :

> *Les Ronds-de-cuir*, que je viens de tâcher de relire, m'ont plongé dans un cafard sans nom. « C'est du Daumier », me dit-on. Mais non ! Daumier c'était de la satire ; Daumier stigmatisait ce dont Courteline semble se satisfaire. Il se complaît dans l'abjection, prend le parti de la carotte, du tire-au-flanc. Que pouvoir attendre d'une humanité si médiocre, dont la peinture n'est que trop exacte, hélas ! Peinture complaisante, indulgente, où tant de Français se reconnaissent ; où, du moins, l'on reconnaît tant de Français ! [...][2]

Une telle sévérité étonne de la part de Gide, lecteur de romans russes, admirateur de Dostoïevski et de Kafka. Mais qu'importe ! Nous serons quant à nous plus clément à l'égard de Courteline. Car il est vrai que, pour paraphraser la formule célèbre de Céline, l'auteur des « Portraits », sous couvert d'une indulgente ironie, fait encore bien souvent son La Bruyère, pénétrant avec une précision d'entomologiste les profondeurs de l'âme humaine. L'écrivain-rentier, en outre, l'avait sans doute oublié, mais Courteline est encore expéditionnaire à la Direction des Cultes et ronge patiemment son frein en attendant son heure, lorsqu'il entame la rédaction des *Ronds-de-cuir*. Chez lui, l'amertume précède donc le rire, celui-ci revêtant *de facto* une dimension profondément cathartique. Sa verve est piquante, cinglante même. Mais elle demeure en général plus amusée que sévère.

1.2 Le « roman de caractères » de Charles-Louis Philippe

Dans *Croquignole*, l'intériorité de l'employé de bureau est cette fois totalement mise à nu. Le livre nous décrit la vie quotidienne d'obscurs ronds-de-

---

[1] André Gide, entrée du 28 juillet 1940, *Journal, 1926-1950*, édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert, tome 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 722.
[2] *Ibid.*, p. 722.

cuir parisiens, celle que connut et partagea l'écrivain durant sa jeunesse avec son ami Lucien Jean. Comme le fit avant lui Georges Lecomte dans *Les cartons verts, roman contemporain* (1901), sans véritable misérabilisme toutefois, Philippe évoque l'abus des procédures administratives et dénonce cette Paperasse qui ramollit ses serviteurs de manière aussi lamentable que grotesque. L'incipit nous plonge avec dérision dans une réflexion capitale sur les petits rituels des employés de bureau, mécaniquement attachés à l'agencement de leur bureau, à la disposition des portes-plumes ou des buvards. L'intrigue tient en peu de choses. Et pourtant, elle tient ! En six ou sept personnages hauts en couleur, Philippe offre un échantillon varié de « caractères » qui révèle une large part de la condition humaine.

Croquignole, dans cet univers sclérosé, mécanique et raisonnable, fait figure d'étranger, d'excentrique, de fantasque. Ce jeune homme de 26 ans, l'âge de Philippe à l'époque où il rédige son roman, croque la vie comme il croque les femmes ou un bon morceau de viande. Car il a lui-même « de la viande dans le corps »[1] le jeune homme, et perd son temps à penser dans ce bureau, quand il faudrait au contraire « voir la femme en grand »[2], comme la vie, et en goûter toutes les saveurs. Or, par un habile (ou tragique) coup du sort, notre héros hérite soudainement une grosse fortune que lui laisse une vieille tante (chez Flaubert c'était l'oncle). Grisé par cet héritage inespéré, Croquignole décide, sur un coup de tête, de briser ses chaînes et de vivre en véritable libertin. Quelques années plus tard, Paul Duméry dérobera 70 000 francs à Sarrebry (40 000 pour Croquignole !) et profitera lui-aussi d'une vie de villégiature.

Croquignole, c'est le nom d'une confiserie, « quelque chose de bon qui va droit au ventre »[3], comme le dit lui-même le protagoniste de Philippe. Le genre de personnage auquel on s'attache facilement car c'est une partie de nous-mêmes. L'homme, d'ailleurs, est acidulé, doux et généreux comme ces friandises qu'il offre en récompense aux femmes qu'il savoure. Trop généreux peut-être ! À Fernande (Jeanne pour Duméry !), il offre parfums, chapeaux divers, corsages et robes luxueuses. Pris d'une folie dépensière, il se perd en sorties, en achats

[1] *Ibid.*, p. 17.
[2] *Ibid.*, p. 28.
[3] *Ibid.*, p. 28.

farfelus et finira d'ailleurs par perdre sa compagne vénale. Un moindre mal, toutefois, pour celui qui se perdra lui-même. Car « le foie de l'homme est un lourd fardeau ! »[1], trop lourd peut-être pour Croquignole et son pactole. Insatiable Croquignole ! À coup de billets de cent, ce bon-vivant jusqu'au-boutiste, assoiffé de nourritures terrestres et, surtout, dépourvu de mesure, dilapide sa fortune. Ruiné, il tente vainement de retourner au bureau, mais finit par se suicider, confirmant ainsi le triste pressentiment qu'il avait exprimé plus tôt. À ses collègues de bureau qui se demandaient justement « où s'arrêtera[it] Croquignole », celui-ci avait répondu avec lucidité et par provocation sans doute : « À la mort ! »[2]

Le livre est bien cruel assurément. Une cruauté qui, comme l'a fait remarquer Patrick Mc Carthy dans un article sur *Croquignole*[3], « révèle un Philippe dur très éloigné du Philippe tendre et larmoyant dont on a peut-être trop parlé »[4]. L'écrivain pose en effet sur cet univers, qu'il s'agisse du bureau, des femmes ou de la vie, un double regard ; celui d'un romancier dans lequel brille aussi l'éclat du génie poétique. Philippe éprouve en effet, à ses débuts – ce sera également le cas de Mirmont – une profonde vocation de poète qu'il ne cessera tantôt d'exprimer, tantôt de réprimer, pour devenir enfin un véritable romancier. Pour que la dérision n'ôte point sa gravité au caractère déshumanisant de ce conditionnement moral, l'écrivain revient ainsi régulièrement, au détour d'une description, à sa première passion, la poésie (symboliste), et parsème son œuvre de ce genre de métaphores : « On écrivait, poussant le papier de la main gauche, penchant la tête à droite pour mieux voir, et dans un mouvement instinctif qui rapprochait le travail des yeux et *l'éloignait un peu du cœur* »[5]. De même, lorsqu'il décrit avec lyrisme, à la manière des romantiques, le poids insoutenable du temps et la monotonie du bureau : « Cinq minutes seulement avaient passé ! [...] Immobile, vous restiez là, avec une toute petite vie humaine et dont le temps

---

[1] *Ibid.*, p. 127.
[2] *Ibid.*, p. 108. Une fois encore, les analogies sont troublantes entre le parcours de Croquignole et l'émancipation de Duméry. Le protagoniste d'*Aux Abois* ne finit-il pas d'ailleurs lui-aussi par se suicider après avoir dilapidé sa fortune ?
[3] Patrick Mc Carthy, « *Croquignole* : la consommation comme acte subversif », *in* Pierre Couderc (éd.), *Rencontre autour de Charles-Louis Philippe*, *op. cit.*, pp. 71-83.
[4] *Ibid.*, p. 71.
[5] Charles-Louis Philippe, *Croquignole*, *op. cit.*, p. 4. Nous soulignons.

se jouait. Il n'y avait plus à combattre : l'Éternité se prenait à vous ! Et que n'eussiez-vous pas souhaité contre l'ennui ! »[1]. Cela fait penser à quelques lignes des *Dimanches de Jean Dézert* dans lesquelles Mirmont donne au bureau l'apparence irréelle d'une vaste cour de récréation pour adultes pleins d'ennui[2] : « Encore vingt minutes. Il se souvient d'instants semblables dans la salle d'étude du collège où il apprit la patience. – J'ai fait du chemin depuis, songe-t-il. Ô Jean Dézert, combien d'heures employées à fixer un mur vide devant toi ! Combien encore dans l'avenir !... »[3]

L'originalité des textes de Philippe, et de *Croquignole* en particulier, réside ainsi dans ce langage si particulier avec lequel il appréhende la réalité, dans cette sorte de « réalisme poétique » qui submergera, quelques années plus tard, la littérature française de l'entre-deux-guerres. À cela s'ajoute en outre une technique narrative tout à fait novatrice dans la littérature *fin de siècle*, celle du discours indirect libre. Ce phénomène grammatical, qui fera entrer la littérature européenne dans la modernité, Philippe le manie déjà avec assurance, laissant ainsi entendre au lecteur, comme le feront plus tard les romanciers de l'impotence, la *parole intérieure* du rond-de-cuir[4].

Il y a, c'est certain, un rythme unique dans cette narration parsemée de marques d'oralité, dans ce sens aigu de la formule qui dut inspirer Céline, Beucler ou Dabit. Et ce « vous » ou ce « tu », adressé implicitement au lecteur comme une cordiale invitation à se joindre à la conversation ! On lit ainsi, dans *Croquignole* :

> – Mon ami, la viande des petites femmes... Tu en prends un morceau, à poignée. Ça y est, tu l'as. Tiens, tu leur prends la main par exemple. Les ongles, les petits doigts, tu touches, tu pinces. Ne t'épate pas : ça n'est pas fait comme chez toi. Tu regardes, tu embrasses, tu te dis : « Ça c'est de la femme. »
> [...] J'en connais une : tu sais, ses cheveux, si tu étais un bœuf, tu les prendrais pour de la paille[5].

---

[1] *Ibid.*, pp. 31-32.
[2] Mirmont préfère, nous l'avons dit, l'image de la « salle d'attente pour voyageurs de troisième classe ». *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 23.
[3] *Ibid.*, p. 32.
[4] On retrouve aussi ce procédé dans la narration de *Bubu de Montparnasse* (1901) et du *Père Perdrix* (1903), par exemple.
[5] Charles-Louis Philippe, *Croquignole*, *op. cit.*, p. 15

La plupart des romanciers de l'impotence conserveront de Philippe cette forme d'oralité populaire et forgeront leur langage romanesque dans le registre argotique, mêlé au langage parlé de la vie quotidienne. On peut déjà en déceler la trace dans l'œuvre de Bernard. Mais c'est surtout chez Meckert et Hyvernaud, influencés en leur temps par Carco ou Céline notamment, qu'est mis en œuvre de manière récurrente ce phénomène linguistique. Mobilité du point de vue narratif, économie des moyens et de l'action, sobriété de l'expression qui débarrasse le roman de la sensiblerie, tout en conservant sa force et sa vigueur, tels seront enfin les caractéristiques majeures du « roman fourre-tout » d'Henri Calet.

Avec l'œuvre de Philippe, la littérature française franchit une étape décisive dans l'évocation de la promiscuité sociale du rond-de-cuir. *Bubu de Montparnasse*, déjà, faisait entrer le « Pauvre » dans le roman français. *Croquignole*, dont certaines descriptions comiques – ainsi que l'excentrique rentier – amusent, est tout autant imprégné de misère humaine. Le roman de Philippe, toutefois, ne s'inscrit pas seulement dans la veine de la littérature prolétarienne, mais revêt une dimension profondément existentielle. Croquignole constitue en effet le personnage le plus nietzschéen de Philippe. Mêlant, comme nous l'avons dit, l'écriture romanesque à la poésie et le rire au tragique, le roman engage un subtil débat entre le cœur et la raison, l'insouciance et le conformisme, la liberté et la résignation. Il y a une fois encore quelque chose du roman russe dans ce récit, dans ces personnages colorés, ces dialogues rythmés, ce langage pittoresque et, surtout, cette soif de vie inquiète ! On croirait lire parfois un récit de Gogol ou de Dostoïevski, transposé dans l'imaginaire parisien de Huysmans. André Gide, encore, l'ami intime de Philippe[1], dût-il sans doute sentir la véritable profondeur de ce texte lorsqu'il écrivit dans son *Journal* : « *Croquignole* que j'ai lu hier m'a fait paraître plus faible encore "la Turque" que je lis aujourd'hui »[2].

Le Paris populaire de Philippe s'anime il est vrai de manière beaucoup plus authentique que celui de son collègue et ami Eugène Montfort. Aujourd'hui

---

[1] Sur l'amitié de Gide et Philippe, voir l'article de Martine Sagaert, « Charles-Louis Philippe et André Gide », *in* Pierre Couderc (éd.), *Rencontre autour de Charles-Louis Philippe*, *op. cit.*, pp. 103-119.

[2] A. Gide, *Journal, 1887-1925*, entrée du 27 novembre 1906 ; édition établie, présentée et annotée par Éric Marty, Tome 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 541. La nouvelle d'Eugène Montfort, l'un des fondateurs de *La NRF*, paraît dans le numéro du 15 octobre 1906 de *L'Hermitage*.

encore, *Croquignole* conserve toute son originalité et frappe, surtout, par la grande actualité du débat moral qu'il exprime. Le lecteur se tromperait, ainsi, qui voudrait réduire l'œuvre du romancier à la dénonciation de l'exploitation des petites classes, sans même percevoir l'enjeu axiologique animant par exemple la discussion de Félicien Teyssèdre et Croquignole[1]. En vérité, deux systèmes de pensée, deux conceptions de la vie, deux « caractères » s'affrontent dans cette œuvre. Et Philippe fait bien volontiers glisser son personnage non seulement sur le terrain de la lutte des classes mais aussi, et avant tout, sur celui d'une lutte intérieure, morale et psychologique. Les romanciers de l'impotence hériteront cette tension entre le cœur et la raison. En janvier 1896, Philippe note, dans une lettre à Marcel Ray : « Je suis retourné dans la boîte où je fus : Pharmacie centrale du Service de santé militaire (3 f. 75 par journée de travail !). Or c'est très peu et je vis en cénobite parmi du pain et du fromage de Cantal... »[2]. On croirait entendre ici Croquignole lui-même, étouffant dans son misérable bureau. Un demi-siècle plus tard, le scripteur de *Peau d'ours* écrit, dans une tonalité assez proche : « J'avais réussi à me libérer, il a fallu que j'aille faire amende honorable [...]. Je suis en prison. Je suis retourné à la Céra[mique], d'où j'avais fui un jour – où je m'étais promis de ne jamais retourner – *j'y suis* »[3]. Entre le cœur et la raison, l'auteur de *Croquignole* semble pencher vers le premier. D'ailleurs, c'est vers le cœur qu'il se tourna au moment de s'engager sur la voie de la création littéraire. Mais la fin du roman et la lettre profondément nietzschéenne de Croquignole laissent tout de même au lecteur un goût bien amer et jettent finalement quelques doutes sur la moralité d'une vie exclusivement menée par la passion.

1.3 L'univers pascalien d'Henri Barbusse

Attardons-nous pour finir sur l'auteur de *L'Enfer*, plus connu toutefois pour son célèbre roman sur l'univers des tranchées, *Le Feu*. Nous parlons ici d'Henri Barbusse. Découvrant l'enfer du mystère humain avant celui de la Grande Guerre,

---

[1] Charles-Louis Philippe, *Croquignole*, *op. cit.*, pp. 25-30.
[2] Lettre à Marcel Ray, janvier 1896. Lettre reproduite dans le numéro spécial de *La Nouvelle Revue Française* du 15 février 1910, pp. 237-239. Citée par Gilbert Nigay, *Charles-Louis Philippe, L'homme – L'œuvre*, Bibliothèque Universitaire de Grenoble, 1961, p. 7.
[3] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 33. L'auteur souligne.

l'écrivain contribua lui-aussi, à sa manière, à l'émergence de la figure du rond-de-cuir solitaire, narcissique et… voyeur ! L'histoire se déroule dans une petite pension parisienne. Un voyageur, qui vient de trouver un poste d'employé à la banque Berton, passe son temps à observer, par une brèche dans le mur de son logement, les locataires de la chambre voisine. C'est alors toute la condition humaine, du berceau au tombeau, qui défile sous ses yeux indiscrets : une femme délaissée, deux enfants qui craignent de s'aimer, un couple adultère, un couple lesbien, un mourant, deux époux extrêmement conventionnels et leurs amants respectifs, une bonne et un écrivain… Si certaines scènes assez crues firent scandale à l'époque, le sujet du livre justifie à lui-seul la position provocatrice du narrateur de *L'Enfer*. Le motif bureaucratique ne tient d'ailleurs dans ce roman qu'une place secondaire, insignifiante même, au regard du véritable sujet du livre : l'Homme, dévoilé par le regard de l'Homme !

On ne s'étonne guère qu'un esprit comique comme celui de Courteline se soit intéressé à l'univers aberrant et grotesque des ronds-de-cuir parisiens, ni même que la sympathie et l'empathie d'un Charles-Louis Philippe pour les petites gens ait mené ce dernier sur la voie de *Bubu* et *Croquignole*. Quelle originalité en revanche, dans l'œuvre de Barbusse, que cet objet littéraire non-identifié que constitue *L'enfer* ! Qui aurait pu attendre en effet de l'auteur élégiaque des *Pleureuses* et des *Suppliants*, une œuvre aussi viscéralement pessimiste[1] ? Car la force évocatoire de ce roman-poème n'enlève rien, soyons-en-sûr, à l'abjection de l'enfer terrestre. Catulle Mendès ne s'y trompait pas lorsqu'il fit ainsi l'éloge du roman de son gendre :

> À coup sûr voici un des prodigieux livres des temps nouveaux. […]. [U]n tel paroxysme d'esprit icarien […] d'un amant saturé de dégoût, d'un philosophe fou de néant, d'un prophète ivre de blasphème […] ne nous quittera que roulés, brisés, haletants à l'arrivée dans l'universelle vanité des êtres et des choses en nous laissant le frissonnant souvenir d'avoir traversé l'enfer en effet, le plus abominable des enfers, l'enfer terrestre[2].

---

[1] *Le Feu* révélera un Barbusse beaucoup plus engagé, bien différent encore de l'auteur de *L'Enfer*. Dans ce roman, l'écrivain exprime un profond désespoir psychologique. Sans doute devait-il sentir l'imminence du premier conflit mondial à partir duquel il développa, dans ses œuvres plus tardives, une fervente foi en l'homme et à l'idée de Justice.

[2] Catulle Mendès, *Journal*, février 1908. Cité par Philippe Baudorre, *Barbusse, Le pourfendeur de la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes Biographies », 1995, pp. 89-90.

Rapport-Gratuit.com

Avant lui déjà, et sans être cette fois soupçonnable de conflit d'intérêts, le magazine littéraire *Je sais tout* soulignait en ces termes l'originalité du roman : « Henri Barbusse, l'auteur des *Pleureuses* et des *Suppliants* fait paraître un extraordinaire roman : *L'enfer* où il fait entrer toute la vie philosophique d'un homme »[1]. On ne pouvait tenir de propos plus justes. Les romanciers de l'impotence retiendront de Barbusse cette faculté unique de réunir, à travers le regard d'un seul personnage, en un lieu clos et une intrigue épurée à l'extrême, toute la misère (et la grandeur également !) de la condition humaine. Dézert, Salavin, Duméry, Marcadet, les scripteurs du *Wagon à vaches* et de *Peau d'ours*, isolés dans leur misérable appartement, cloîtrés dans leur chambre d'hôtel, leurs cabinets ou leur bureau, seront eux-mêmes en proie à l'ennui. Mais, à l'instar du narrateur de *L'Enfer*, aucun espoir d'être un jour secourus par la foi, la philosophie ou la morale ne sera accordé à ces hommes pascaliens, abandonnés de Dieu[2].

En ce sens, il est tout à fait possible d'établir, entre l'œuvre de Barbusse et la plupart des romans de l'impotence les plus curieuses analogies. Jean Onimus, dont on connaît la justesse des analyses, remarquait ainsi dès la fin des années soixante la ressemblance de l'expérience vécue par le héros des *Mémoires d'un fou* de Tolstoï, le protagoniste de *L'Enfer* et le narrateur de *La Chute*[3]. Résumant le roman de Barbusse, le critique note : « C'est l'histoire d'un homme qui ressemble au Salavin de Duhamel, au Roquentin de Sartre, au Meursault de Camus : une pure conscience, sans projets, sans vocation, sans intérêt dans l'existence »[4]. Le propos, quoique tout à fait pertinent, appelle toutefois une légère correction. Jean Onimus date en effet dans son article la publication de *L'Enfer* de 1932, faisant ainsi involontairement sans doute du roman de Barbusse une œuvre contemporaine de celle de Duhamel, Sartre ou Camus. L'anachronisme, surprenant au demeurant pour un tel érudit[5], tend à amoindrir ainsi l'influence de *L'Enfer* sur ces romanciers plus tardifs. Car en vérité, ce

---

[1] *Je sais tout*, Rubrique « Lettres » du 15 octobre au 15 novembre 1907, p. 679.
[2] Voir *infra* : « Une faim… métaphysique », pp. 208-214.
[3] Jean Onimus, « L'expérience de la lucidité », *in Études*, janvier-février-mars 1959, pp. 28-38.
[4] *Ibid.*, p. 29.
[5] Jean Onimus confond sans doute dans son article la date de publication de *L'Enfer* avec celle de *Zola*. Barbusse publia en effet sa biographie d'Émile Zola en 1932.

roman nous semble davantage précurseur des diverses formes que prendra le roman français de la première moitié du XX^{e} siècle. Ce sont Salavin et ses frères qui ressemblent au narrateur du roman de Barbusse. C'est du moule de ce rond-de-cuir voyeur que seront tirés ces antihéros modernes, et non l'inverse !

Le chroniqueur de *Je sais tout*, cité précédemment, avait donc raison de conclure son compte rendu en ces termes : « C'est une orientation nouvelle du roman qui fera date »[1]. *L'Enfer*, en effet, s'il bénéficie d'un succès relatif à la suite d'une erreur commerciale d'Albin Michel[2], est bien loin d'être passé inaperçu dans la critique et témoigne d'une originalité et d'une audace remarquables pour l'époque, tant sur le plan de l'aspect volontairement provocant du sujet, que sur celui des moyens romanesques de sa représentation. L'écriture se déploie en effet au fil de la pensée et des désirs du narrateur, dans l'instantanéité d'impressions immédiates. Et si l'écrivain laisse parfois s'exprimer son romantisme de manière beaucoup trop effrénée – ce qui gâte par moment le contenu du texte et révèle un certain manque de maîtrise dans la conduite du récit –, l'œuvre cristallise en elle bon nombre de procédés narratifs tout à fait novateurs (temporalité narrative renouvelée par l'emploi du présent de narration et du passé composé, crise du personnage et de l'intrigue, recours au monologue narrativisé…).

Écrit dans la veine décadente (le voyeurisme est fréquent chez Huysmans et Mirbeau), le roman de Barbusse semble aussi s'inscrire dans l'avant-garde du Nouveau Roman et du roman de l'impotence, dans lesquels la situation de voyeur est souvent présente. On songe d'emblée au *Voyeur* (1955) ou à *La Jalousie* (1957) de Robbe-Grillet. Mais citons également, dans une tout autre veine, *L'Apprenti* (1946) de Raymond Guérin dont il est possible d'établir une comparaison intéressante avec le roman psychologique d'Henri Barbusse[3]. Le regard obsessionnel de M. Hermès, le garçon d'hôtel voyeur et onaniste de Guérin, donne lieu il est vrai à des scènes qui devaient, à l'époque, empêcher bon nombre de lecteurs d'ouvrir ce livre dans un métro bondé. Certaines descriptions

---

[1] *Je sais tout*, *loc. cit.*, p. 679.
[2] Lire à ce sujet Philippe Baudorre, *op. cit.*, p. 90.
[3] Dans son ouvrage sur l'œuvre de Raymond Guérin, Bruno Curatolo souligne à juste titre que le titre initial du roman était en vérité *L'Apprenti psychologue*. Bruno Curatolo, *Raymond Guérin, Une écriture de la dérision*, Paris, L'harmattan, 1996, p. 26.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

de *L'Apprenti* égalent en effet en obscénité (ou sensualité ?) les passages les plus choquants de *L'Enfer*. Guérin écrit :

> Cette curiosité qu'il avait des corps, des gestes, des paroles et des pensées de ses semblables prenait chez lui de plus en plus l'aspect d'une idée fixe, d'une passion mauvaise. Il n'était que concupiscence, et pas seulement une concupiscence charnelle[1].

Alors qu'on lit dans *L'Enfer* :

> Le voile de la jupe est retombé. La femme est redevenue ce qu'elle était. Non, elle est autre. Parce que j'ai entrevu un peu de sa chair défendue, je suis à l'affût de cette chair, dans les ombres mêlées de nos deux chambres[2].

Cette approche de *L'Enfer* trouve ainsi sa légitimité dans la place capitale que l'œuvre de Barbusse occupe dans l'évolution des formes romanesques au XX^e^ siècle. *L'Enfer* se situe en effet dans une époque charnière de l'histoire littéraire, à mi-chemin du décadentisme de Huysmans, de la pensée de Mirbeau et de l'existentialisme sartrien. Un lien unit c'est certain, par-delà le demi-siècle qui les sépare, *Le Journal d'une femme de chambre* de Mirbeau et *La Nausée* de Sartre. Et ce lien, ce « chaînon manquant »[3], comment ne pas le voir avec Pierre Michel, dans *L'Enfer* ? Sartre, en effet, s'il n'a jamais caché son admiration pour Mirbeau[4], devait aussi trouver dans le roman de Barbusse, à la fois des réminiscences de l'œuvre mirbellienne, ainsi qu'un moyen de dépasser cette influence. Lecteur précoce et perspicace, l'auteur de *La Nausée* avait compris bien avant d'autres que cette sorte de fascination morbide pour le mystère de l'homme éprouvée par le protagoniste de *L'Enfer* constituait en soi l'expérience de ce qu'il devait désigner quelques décennies plus tard par le terme de « contingence ».

L'étude de ce roman permet donc de saisir avec plus de justesse les différentes orientations que prendra le roman français au cours de la première moitié du XX^e^ siècle, de Sartre à Camus, en passant par le Nouveau Roman ou le roman de l'impotence. Troublante, effrayante, même, mais porteuse, chez

---

[1] Raymond Guérin, *L'Apprenti*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1955, p. 116.
[2] Henri Barbusse, *L'Enfer*, préface de Pierre Paraf, Paris, Albin Michel, 1991, p. 41.
[3] Pierre Michel, « Jean-Paul Sartre et Octave Mirbeau », Société Octave Mirbeau, 2005, p. 5.
[4] Dans ses *Écrits de jeunesse*, l'auteur de *La Nausée* se dit : « *grand admirateur de Mirbeau* », Paris, Gallimard, 1990, p. 145. Cité par Pierre Michel. *Ibid.*, p. 4, note 16. Lecteurs de Schopenhauer, leur pensée confine parfois au nihilisme.

l'écrivain, d'une puissante force d'élévation, cette découverte devait ainsi mener J.-P. Sartre sur la voie de l'existentialisme et de la liberté, Albert Camus sur celle du bonheur et de l'optimisme, quant elle ne faisait qu'enfoncer un peu plus les romanciers de l'impotence dans l'enfer de la misère humaine et les abîmes d'un profond pessimisme anthropologique. Sartre et Camus s'écartent donc de Barbusse en ce qu'ils proposent une forme d'alternative à ce dénuement existentiel. L'auteur de *L'Enfer*, et c'est ce qui le rapproche, pour cette œuvre du moins, des romanciers de l'impotence, n'offre aucun remède au vide laissé par cette expérience et se contente de s'emplir les yeux et le cœur d'une souffrance humaine à laquelle il semble vouer à demi-mots et en vrai romantique, un culte passionné[1].

Un dernier point commun, toutefois, unit l'ensemble de ces romanciers français au XX^e^ siècle, celui de l'écriture avortée ! Le désarroi du narrateur de *L'Enfer* réside en effet essentiellement dans la distance inquiète entre la réalité qu'il découvre à travers cette brèche ouverte sur la vie et son désir de convertir esthétiquement l'expérience de l'indicible. Barbusse écrit :

> Un désir me prend : écrire [cette vision], fixer de façon définitive tous les détails que j'ai ressentis, pour que les jours ne les dispersent pas en passant, comme de la poussière. Mais tout de suite, la blancheur du papier m'apporte l'oubli de ce que j'ai à dire, un éblouissement doux où se fond toute la précision de mes souvenirs. Comment faut-il faire pour que de ces signes morts s'élève la vérité ? J'ai ouvert ma main, laissé rouler ma plume, accablé d'impuissance, de défaite, de morne folie. Comment se fait-il qu'on ne puisse pas dire ce qu'on a vu ? Les mots, les mots, les mots, on a beau les connaître depuis son enfance, on ne sait pas ce que c'est[2].

Ces pages ne sont-elles pas un aveu d'impuissance ? Ne rappellent-elles pas une fois encore l'irrépressible besoin scripturaire qui hante par exemple Jean Dézert ou Paul Duméry ? Il semble en effet qu'après Barbusse, la métaphore de l'écrivain moderne (gratte-papier de profession, le plus souvent) confronté à l'angoisse de la page blanche, ne cesse de se prolonger au XX^e^ siècle[3].

---

[1] Voir *infra* : « *Cogito (ergo patior) ergo sum*. Des romans de l'intériorité », pp. 322-333.
[2] Henri Barbusse, *L'Enfer*, *op. cit.*, p. 49.
[3] Voir *infra* : « Le rond-de-cuir, figure symbolique de l'écrivain moderne », pp. 247-262.

2. À la veille de la Grande Guerre, déjà...

C'est dans l'inspiration de cette littérature fin-de-siècle bouillonnante, imprégnée encore de décadentisme[1], mais à l'aube d'une philosophie pré-existentialiste, que Jean de la Ville de Mirmont entreprit de raconter, dès 1913, l'« histoire » de Jean Dézert, employé dans les bureaux du Ministère de l'Encouragement au Bien et dont le patronyme donne à lui-seul un aperçu de ce que pourrait être, dans les romans étudiés, la représentation du rond-de-cuir au XX^{e} siècle. L'année suivante, Georges Duhamel rencontrait Louis Salavin.

Il existe entre ces personnages, nous l'avons dit, par-delà les divergences idéologiques, biographiques ou institutionnelles de leurs créateurs, une sorte de parenté mystérieuse qu'il est essentiel de souligner pour mieux comprendre l'évolution du roman française au XX^{e} siècle. Le récit de Mirmont, en effet, porte en lui de nombreux prodromes du mal qui rongera plus profondément encore, après-guerre, les textes plus tardifs de Georges Duhamel[2]. Celui-ci avait-il lu *Les Dimanches de Jean Dézert* ? Quand le romancier rencontra Salavin, Jean de la Ville de Mirmont venait de publier clandestinement son œuvre. Dézert ne put donc servir d'impulsion au compagnon duhamélien. Cependant, il est probable que l'ami commun, François Mauriac, que Georges Duhamel fréquenta à partir de 1919 et chez qui il se rendra (à Malagar), lui offrit un exemplaire des *Dimanches de Jean Dézert* au sortir du premier confit mondial. Les rares correspondances, parties de journaux ou témoignages dont nous disposons pour les romanciers de l'impotence, ne l'attestent pas. Cependant, après la réédition des *Dimanches* chez Grasset en 1928[3], l'auteur du *Cycle de Salavin* remarqua certainement les nombreuses affinités littéraires qu'il entretenait, sans le savoir peut-être, avec son

---

[1] Jean Dézert, en effet, a bien quelque chose de Raoul de Vallonges, le personnage velléitaire de Jean de Tinan. En 1897, le jeune auteur décadent, mort prématurément en 1898, publie *Penses-tu réussir !* (Paris, Mercure de France, 1897 ; rééd. Paris, La Table Ronde, 2003). Remarquable pour son extrême concision et la précision du style qu'il déploie, le roman dut certainement inspirer Jean de la Ville de Mirmont lorsqu'il entreprit la rédaction des *Dimanches*. Des Décadents, Mirmont conservera et cultivera à sa manière, avec originalité, cette distance critique et nauséeuse que procure à son personnage l'expérience douloureuse de la réalité.

[2] Nous pourrions pousser l'analyse plus loin et nous demander si le pessimisme humaniste de Dézert et Salavin aurait aussi pu mener le Roquentin de Sartre sur la voie de l'existentialisme, et le Meursault de Camus, sur celle de l'absurde.

[3] Jean de la Ville de Mirmont, *L'Horizon chimérique*, suivi de *Les Dimanches de Jean Dézert* et *Contes*, Paris, Grasset, 1928 ; rééd., Paris, Grasset, introduction par Marcel Schneider, préface de François Mauriac, coll. « Les Cahiers Rouges », 2008.

prédécesseur ; tant il est vrai qu'il partage avec lui certaines inquiétudes existentielles propres aux hommes de cette génération.

2.1 Alors que Jean de la Ville de Mirmont concevait Jean Dézert...

Les Dimanches de Jean Dézert, publié à compte d'auteur, passe logiquement inaperçu dans la critique de l'époque. Réparation a été faite depuis, à l'œuvre de Mirmont, rééditée chez Grasset en 2008, quatre-vingts ans donc après une première publication[1]. Déjà, sa disparition brutale au début du premier conflit mondial semblait avoir éclaboussé son œuvre d'une gloire nouvelle, entretenue naturellement par l'intervention de quelques amis fidèles et passionnés. En 1928, François Mauriac rendait ainsi hommage à l'œuvre de son compagnon de jeunesse dans une préface touchante à *L'Horizon chimérique*. Un juste retour des choses pour celui qui lui conseilla le titre de l'œuvre le faisant connaître du public[2]. Ultime consécration pour l'écrivain, en 1929, l'Académie française lui décerne le prix Davaine pour l'ensemble de son œuvre poétique[3].

Le roman, en outre, serait certainement resté dans les placards de l'histoire littéraire sans l'intervention efficace de quelques critiques, écrivains ou journalistes. La diversité des discours entendus sur l'œuvre de l'écrivain bordelais illustre en ce sens la modernité de ce petit livre et son intérêt pour une compréhension plus juste des bouleversements ayant secoué le genre romanesque dans les premières décennies du XX^{e} siècle. Michel Suffran, par exemple, poursuivant l'entreprise de son ami François Mauriac, rééditera l'œuvre complète de Mirmont, augmentée de sa correspondance et de ses lettres de guerre, lui

---

[1] Jean de la Ville de Mirmont, *L'Horizon chimérique*, suivi de *Les Dimanches de Jean Dézert* et *Contes*, Paris, Grasset, introduction par Marcel Schneider, préface de François Mauriac, coll. « Les Cahiers Rouges », 2008.

[2] C'est Mirmont qui trouva pour le premier recueil de Mauriac le titre des *Mains jointes*. Voir à ce sujet le témoignage de Mauriac paru dans le n° 52 de *La Revue hebdomadaire* le 29 décembre 1928, pp. 515-522. Publié en 1909, ce recueil de collégien, salué toutefois par Barrès, lança une fois pour toute la longue et prestigieuse carrière de l'écrivain.

[3] Les archives de l'Académie française mentionnent également l'attribution du prix Montyon 1915 à Jean de la Ville de Mirmont (Jean Giraudoux le reçut en 1912 pour *L'École des indifférents*, Henry de Montherlant en 1920 pour *La Relève du matin*), sans qu'aucun titre ne figure toutefois pour ce prix : il est possible qu'il s'agisse du prix Montyon de littérature et que l'auteur des *Dimanches* l'ait reçu pour son roman. Cependant, il existait également un prix Montyon de Vertu et, si le personnage de Jean Dézert, au contraire de son ami Léon Duborjal, n'est pas, selon l'expression, « tout à fait prix Montyon », il n'est pas interdit de penser que Mirmont l'aurait obtenu en tant qu'écrivain mort au combat.

permettant de survivre et de parvenir jusqu'à nous[1]. Une entreprise de réhabilitation à laquelle contribuèrent également les collaborateurs de *Roman 20-50*[2], ainsi que l'écrivain et chroniqueur Patrice Delbourg, rangeant avec perspicacité Jean de la Ville de Mirmont aux côtés d'Emmanuel Bove, Henri Calet, Georges Hyvernaud ou Raymond Guérin[3]. Enfin, l'écrivain et directeur littéraire de Cent Pages, Arthur Bernard, remarquait à son tour récemment l'originalité de l'écriture mirmontienne. Brûlant du même coup quelques-unes de nos cartouches, il note, en préface d'une récente réédition des *Dimanches de Jean Dézert* :

> Ce petit livre [...] s'inscrit avec modestie mais force dans cette lignée des romans du vingtième siècle dont les héros sont des hommes de peu et de trop malgré tout. Homme sans qualités de Musil, homme quelconque de Pirandello, piètre Ulysse de Joyce, Joseph K de Kafka, fils de notre temps de Horvath, personnages d'Emmanuel Bove, Beckett... Et bien d'autres encore. En oubliant le Roquentin de Sartre, le Meursault de Camus, pour l'exemple ».

Il poursuit et conclut en ces termes : « On pourrait, pour en faire ressortir la généralité, transformer le nom propre de Jean Dézert en nom commun, un *dézert* en somme. »[4]

Les Dimanches de Jean Dézert mérite en effet que l'on s'attache à reconnaître son originalité dans l'évolution des formes romanesques au XX^{e} siècle. Épurée à l'extrême, l'écriture de Mirmont frappe par la force d'un style qu'une inspiration poétique réprimée invite parfois à rapprocher d'une forme d'« écriture blanche » avant l'heure. Précurseur, Mirmont est aussi marginal. À l'époque de la prédominance du roman fleuve, son récit court contraste avec les œuvres de Romain Rolland, Georges Duhamel, Jules Romains, Martin du Gard. La prédilection des lecteurs de l'époque pour les histoires aux multiples rebondissements, laissait en effet peu de place à une littérature justifiée par l'inaction et la brièveté. Sans doute, son activité de bureaucrate, et celle de poète,

---

[1] Jean de la Ville de Mirmont, *Œuvres complètes, poèmes, récits, correspondance*, *op. cit.*

[2] Paul Renard, « Un roman du vide : *Les Dimanches de Jean Dézert* (1914) de Jean de la Ville de Mirmont », *in* « Emmanuel Bove », Lille, *Roman 20-50*, n°31, juin 2001, pp. 139-144.

[3] Patrice Delbourg, *Les désemparés. 53 portraits d'écrivains*, Paris, Le Castor Astral, 1996.

[4] La liste, bien que pertinente, n'est pas exhaustive et pourrait ainsi être enrichie des noms de Salavin, Duméry, Marcadet, ainsi que les narrateurs "dézertiques" du *Wagon à vaches* et de *Peau d'ours*. Arthur Bernard, « Dézert avec un z », préface aux *Dimanches de Jean Dézert* de Jean de la Ville de Mirmont, *op. cit.*, pp. 9-12, ici p. 12.

ainsi que sa mort brutale, l'auront empêché de produire une œuvre de plus vaste envergure et de se laisser emporter par la vague des cycles romanesques submergeant la littérature française dans les premières décennies du XX^{e} siècle.

Nuançons toutefois notre propos. Car la brièveté de cette prose ne doit pas occulter la prolixité du poète et la densité de ses textes, aux accents baudelairiens, ou de ses *Contes*. Jean de la Ville de Mirmont n'est pas Jean Dézert qui n'est d'ailleurs lui-même personne, et n'importe qui à la fois. Et si celui-ci griffonne timidement quelques vers un peu simples avant de les jeter à la poubelle, celui-là fournira au cours de son éphémère mais productive carrière, une œuvre abondante, déjà pleine de maturité, et dans laquelle s'exprime synthétiquement l'angoisse d'une génération sentant l'imminence de bouleversements radicaux.

2.2 ...Georges Duhamel rencontra Louis Salavin

L'œuvre de Georges Duhamel, en particulier son cycle romanesque, bénéficie aussi, depuis une vingtaine d'années, d'une vaste entreprise de redécouverte[1]. On nous permettra toutefois de replacer brièvement le cycle de Salavin dans l'histoire de la littérature française et d'émettre quelques considérations sur la date de conception de cette œuvre.

Si l'on en croit l'écrivain lui-même, sa « rencontre » avec Salavin se fit en 1914[2], six ans donc avant la publication de *Confession de Minuit*. Deux ans auparavant, Jean de la Ville de Mirmont avait lui-même croisé la route de Jean Dézert[3], rond-de-cuir fraternel de Louis Salavin. Entre la publication de ces deux récits, toutefois, le premier conflit mondial était passé par là. La violence des épreuves auxquelles fut confronté Duhamel durant la guerre ne put qu'accentuer

---

[1] Éliane Tonnet-Lacroix voit en Salavin un personnage représentatif de « la crise morale d'après-guerre », doublé d'un « antihéros exemplaire », quand François Ouellet considère l'employé de bureau comme le symbole d'une « impuissance métaphysique ». Voir Éliane Tonnet-Lacroix, « Le personnage de Salavin et la crise morale d'après-guerre », *in* « Georges Duhamel témoin du vingtième siècle », *Cahiers Georges Duhamel 1*, *op. cit.*, pp. 161-176 et « Salavin, antihéros exemplaire ? », *in* « Georges Duhamel », Lille, *Roman 20/50*, n° 34, décembre 2002, pp. 64-74 ; ainsi que, dans le même volume, l'article de François Ouellet, « Salavin ou l'impuissance métaphysique », pp. 29-39.

[2] *Vie et mort d'un héros de roman*, *op. cit.*, p. 772. À moins que ce ne soit en 1913, comme le suggère Arlette Lafay, *Témoins d'un temps troublé, 1919-1958*, *op. cit.*, p. 50.

[3] Le 11 octobre 1912, il écrit à sa mère : « J'ai imaginé un petit roman qui m'amuserait beaucoup. Le héros de l'histoire serait absurde, tout à fait dans mes goûts. ». Voir Michel Suffran, Jean de la Ville de Mirmont, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 30.

son attrait pour l'un des employés de bureau les plus célèbres du XX^e^ siècle[1]. Il semble, à ce titre, important d'appréhender le *Cycle de Salavin* comme un *tout* littéraire, en ce qu'il s'inscrit dans une *durée* historique et psychologique essentielle et constitue à ce titre le fruit d'une lente et productive maturation. Revenant *a posteriori*, dans *Vie et mort d'un héros de roman*, sur le processus de conception de son œuvre, Georges Duhamel reconnaissait ainsi que « [l]es cinq années d'attente, [...] avaient fortifié, nourri [Salavin]. Le fantôme avait pris de la densité, de la couleur »[2]. La guerre, incontestablement, aura donné à l'intériorité « désertique » du personnage, beaucoup plus de profondeur et de relief. Et il ne serait pas étonnant de penser que si elle ne s'était jetée si brutalement entre Mirmont et son personnage, l'écrivain aurait à son tour, comme le fit après lui Duhamel, travaillé à la maturité de ce compagnon d'infortune. Mais les événements en avaient décidé autrement.

Si le premier conflit mondial scellait inéluctablement les rapports déjà étroits entre Salavin et son créateur, il n'en fut pas, cependant, l'élément déclencheur. Ce personnage, et cela nous semble essentiel, Duhamel en éprouvait déjà l'âpre compagnie, l'inébranlable intuition métaphysique et littéraire, il en avait tiré les premiers traits *avant* la Grande Guerre. Du propre aveu de l'écrivain : « [Q]uand j'ai rencontré Salavin, je ne pouvais rien prévoir, pas même qu'il me faudrait, pendant dix-huit ans, subir la société de cet étrange compagnon »[3]. Si cette rencontre ne produit pas en lui de « battements de cœur », du moins « l'étonnement »[4] était-il déjà là, à la base de l'acte créateur. Il ne s'agit en aucun cas d'amoindrir, et moins encore de contester ici l'impact du premier conflit mondial sur les sensibilités de l'immédiat après-guerre. L'œuvre de Duhamel s'inscrit pleinement dans l'histoire des idées et des formes, ainsi que dans le contexte socio-historique de l'entre-deux-guerres. Remarquons simplement avec Pierre-Henri Simon, et cette précision d'histoire littéraire, si anodine soit-elle, en est l'illustration, que certaines œuvres d'avant-guerre annoncent incontestablement « les grands thèmes dont la littérature [allait] se

[1] Il existe ainsi une rupture évidente de style et de ton, entre le roman de Mirmont, *Confession de Minuit* et les romans plus tardifs de Georges Duhamel.
[2] *Vie et mort d'un héros de roman*, *op. cit.*, p. 775.
[3] *Ibid.*, p. 771.
[4] *Ibid.*, p. 773.

charger dix ou vingt ans plus tard »[1]. Plus récemment, Éliane Tonnet-Lacroix, dans son ouvrage sur les « sensibilités littéraires » de l'entre-deux-guerres – soulignons l'emploi du pluriel dans ce titre –, remarquait à son tour : « Si l'on confronte la littérature des années 20 à celle d'avant 1914, on constate que certains thèmes-clés de l'après-guerre se manifestent déjà avant 1914. »[2] De telles déclarations nous semblent en effet essentielles, d'abord, pour celui qui souhaiterait, comme Georges Duhamel, « déterminer la position de Salavin [ainsi que celle de Dézert] sur la carte de la littérature »[3], ensuite, pour ouvrir la voie à l'analyse d'œuvres littéraires *a priori* secondaires, mais qui pourraient expliquer avec plus de précision encore l'évolution des formes romanesques au XX^e^ siècle. *Les Dimanches de Jean Dézert*, préfiguration éphémère du *Cycle de Salavin*, en est un exemple archétypique.

Soulignons cependant brièvement une divergence radicale entre Mirmont et Duhamel. Le narrateur des *Dimanches de Jean Dézert* déclare : « Oui, Jean Dézert est un résigné. Il a fait – sans trop de hâte – le tour de ses domaines et perdu toute illusion sur l'étendue de son jardin. »[4] Ces propos trouvent un remarquable prolongement dans les mots de Salavin : « Allons ! Me rappeler que je pars de zéro. […] Je sais que la résignation fait partie de mon programme, que c'est, désormais, mon bouclier contre le désespoir ». Louis Salavin, toutefois, spécialiste de la contradiction, ne tarde pas à ajouter : « Eh bien, je dirai mieux : je n'ai pas sujet d'être résigné. Je suis content »[5]. Le protagoniste de Duhamel, en effet, et c'est sans doute ce qui le distingue véritablement de Dézert, ne reste pas comme ce dernier placidement assis à gratter du papier (position que le personnage des *Dimanches* retrouve d'ailleurs après un mariage et un suicide manqués), mais tente au contraire de prendre son destin en main et de repousser sans cesse les limites de son « domaine ». Il note, dans son *Journal* : « Or j'ai la certitude intime que je vaux mieux que moi, qu'il existe, dans la substance de mon être, des richesses, des ressources que personne encore n'a pu deviner et que, tout

[1] Pierre-Henri Simon, « Modernité de Salavin », *in Georges Duhamel, 1884-1966*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 85.
[2] É. Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 285.
[3] *Vie et mort d'un héros de roman*, *op. cit.*, p. 787.
[4] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 23.
[5] *Journal de Salavin*, *op. cit.*, pp. 318-319.

Rapport-Gratuit.com

le premier, j'ignore. »[1] Au seuil de la mort, après une vie de désillusions, Salavin persiste et signe. Dans *Tel qu'en lui-même...*, il déclare à Marguerite : « Oh ! si je devais recommencer une autre vie, il me semble que je saurais. Comme ce serait simple ! Comme nous serions heureux ! »[2] L'antihéros de Duhamel, cependant, est bien le seul à croire à cet idéal. Et la *vis comica* du romancier, toujours prête à sévir à la moindre sentence, confère aux aspirations de son personnage une dimension pitoyable qui rend plus tragiques encore les ratages du pauvre rond-de-cuir.

[1] *Ibid.*, pp. 310-311.
[2] *Tel qu'en lui-même...*, *op. cit.*, p. 764.

DEUXIÈME PARTIE

L'IMPOTENCE GÉNÉRALISÉE DES RONDS-DE-CUIR

« Qu'avons-nous fait lorsque nous avons détaché cette terre de la chaîne de son soleil ? Où la conduisent maintenant nos mouvements ? Loin de tous les soleils ? Ne tombons-nous pas sans cesse ? En avant, en arrière, de côté, de tous les côtés ? Y a-t-il encore un en haut et un en bas ? N'errons-nous pas à travers un néant infini ? »[1]

« Et moi, que suis-je ?
Un petit employé de bureau, seul dans une ville monstrueuse, un être infime, usé jusqu'à la fibre, rompu par une vie ingrate. Étoffe médiocre, ressorts douteux. Un désir dans la poitrine, plus pesant qu'une tumeur. Il espère, le pauvre homme, sans même, certains jours, savoir exactement quoi. Il espère, oui, de désespérer, pour finir, et d'avoir ainsi la paix. »[2]

[1] F. Nietzsche, « Le Gai savoir », *Œuvres*, Paris, Laffont, 1993, t. 1, pp. 3-265, ici p. 132.
[2] *Journal de Salavin, op. cit.*, p. 402.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Les romanciers de l'impotence sont bien les héritiers d'une littérature (européenne) qui s'attachait à brocarder le quotidien parfois absurde des employés de bureau. La plupart d'entre eux réinvestissent en effet admirablement la matière bureaucratique héritée des œuvres de Gogol et Melville, pour l'étranger, mais aussi naturellement de Balzac, Flaubert et Maupassant ; imaginaire bureaucratique relayé, au tournant du siècle, par les romans de Georges Courteline et de Charles-Louis Philippe. L'intertextualité a donc joué un rôle privilégié dans la constitution d'un imaginaire bureaucratique auquel Jean de la Ville de Mirmont, Georges Duhamel, Jean Meckert et Henri Calet en particulier, ajoutèrent une couche de sédimentation supplémentaire.

Mais l'inspiration des écrivains composant notre corpus ne s'arrête pas à la lecture de quelques œuvres réalistes-naturalistes. À l'exception de Georges Duhamel et de Georges Hyvernaud, tous occupèrent en effet, nous l'avons dit, un poste de bureaucrate dans une quelconque administration. La plupart des récits de l'impotence revêtent ainsi une indéniable valeur testimoniale pour qui souhaiterait constituer une physiologie du rond-de-cuir au XX^{e} siècle. Jean Dézert, Louis Salavin et Augustin Marcadet en particulier, relatent leur expérience bureaucratique en véritables témoins et rendent compte des principales innovations (apparition de la machine à écrire, féminisation du secteur administratif dans l'entre-deux-guerres...) et des blocages (insalubrité du bureau, cloisonnement hiérarchique...) que connut l'administration au cours de la première moitié du siècle précédent[1].

Ces peintures administratives toutefois, nourries incontestablement de l'expérience de leurs créateurs, sont également le fruit d'un point de vue sinon subjectif, du moins tout à fait personnel et désabusé sur la réalité du système bureaucratique. Véritables sources de connaissance pour un historien, voire un sociologue de la bureaucratie, elles appellent toutefois à la prudence en ce qu'elles

[1] Pour une approche historique et sociologique du fait bureaucratique aux XIX^{e} et XX^{e} siècle, voir respectivement Guy Thuillier, *Bureaucratie et bureaucrates en France au XIX^{e} siècle*, *op. cit.* 1980 et Michel Crozier, *Le monde des employés de bureaux*, Paris, Seuil, 1965. Pour la rédaction de ce chapitre, nous nous sommes beaucoup appuyé sur ces deux ouvrages. L'intérêt de cette bibliographie était en effet de rendre compte de l'état de l'univers bureaucratique à deux époques complètement différentes ; notre corpus se situant justement entre ces deux périodes. Or, l'étude comparative de ces inventaires, associée à l'analyse de notre corpus, a révélé en vérité assez peu de changements entre le siècle de Balzac et celui de Jean Meckert, en particulier dans les rapports interpersonnels.

reflètent surtout et avant tout l'état moral et le mal de vivre des ronds-de-cuir impotents. Notre analyse de la quotidienneté bureaucratique ne fera ainsi l'objet que de quelques pages. Deux observations expliquent aisément ce choix. Nous l'avons dit, d'abord, si certains récits de l'impotence constituent de véritables sources littéraires sur l'univers bureaucratique, d'autres, tels que *Aux Abois* ou *Le Wagon à vaches*, ne traitent que partiellement voire pas du tout de la matière administrative. Cela exclut par conséquent de constituer strictement l'unité de ces textes à partir du seul motif bureaucratique. Accorder en outre trop d'importance à cet aspect des romans de l'impotence serait risquer d'ériger leurs auteurs en parangons de la littérature bureaucratique, quant il faudrait, au contraire, donner à notre étude une dimension plus vaste, en saisissant les véritables enjeux esthétiques de ces œuvres.

Le choix d'un tel lieu (le bureau) et d'un tel personnage (le rond-de-cuir), se présente selon nous comme un véritable parti-pris esthétique visant, d'une part, à reproduire symboliquement un microcosme social susceptible de dénoncer les travers d'une époque hypocrite, et d'autre part, à trouver une figure emblématique de la crise de l'individu ayant submergé la littérature française au début du siècle précédent. Dans les récits composant notre corpus, en effet, l'univers bureaucratique constitue le siège privilégié d'un nouveau rapport au monde, se manifestant par l'incommunicabilité et la solitude (crise de la famille, pathologie de l'amitié et de l'amour), par une certaine forme de promiscuité physique (« hémorroïdes, anémie et prostatite »[1]) et morale (maladie de la volonté, absence de Dieu, tentation du suicide).

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 46.

Chapitre I

Une « non-vie » professionnelle. L'univers du bureau

> « L'homme du XX^e^ siècle est [...] tourmenté par une bureaucratie dont on le force non seulement à subir le joug, mais encore à remplir en partie les tâches. L'existence la plus modeste comporte, de nos jours, une véritable gestion administrative avec ce que l'administration entraîne toujours : paperasses, déclarations, guichets, attentes, débats, chicanes, contrariétés et surprises de toute nature... »[1]

> « Bureaucratie : le moyen le plus rationnel que l'on connaisse pour exercer un contrôle impératif sur des êtres humains »[2]

Le rond-de-cuir est un être socialement déterminé[3]. Loin de constituer une figure exclusivement marginale – et quoique la majorité des personnages impotents soit le plus souvent inadaptée à toute vie sociale –, il appartient en général au milieu modeste des employés de bureau parisiens, exerce en ce sens, avec plus ou moins de sérieux, une activité professionnelle fortement hiérarchisée, au sein de laquelle il entretient naturellement des rapports interpersonnels. Aussi le motif bureaucratique, qui ne constitue parfois, comme chez Tristan Bernard ou Georges Hyvernaud par exemple, qu'une part infime du sujet de ces œuvres, mérite-t-il que l'on s'attache à étudier certaines de ses particularités. Le quotidien du fonctionnaire gratte-papier est jalonné par une série de tâches récurrentes, par la répétition de gestes inscrits dans une tradition séculaire et l'usage d'instruments parfois désuets. Les rapports aux collègues et à la hiérarchie, en outre, constituent l'un des traits principaux de la matière administrative. La proximité sociale s'allie alors à l'insalubrité des locaux, instaurant, au sein de la cellule bureaucratique, un climat assez détestable.

---

[1] G. Duhamel, *Défense des Lettres. Biologie de mon métier*, Paris, Mercure de France, 1937, p. 24.
[2] Max Weber, *Économie et société*, Paris, Plon, 1971, p. 229.
[3] On ne saurait en ce sens le comparer exclusivement avec ces pures instances narratives que présenteront plus tardivement Samuel Beckett ou les Nouveaux Romanciers.

1. Tâche ingrate et oisiveté

C'est toute l'originalité de la thèse de Guy Thuillier que d'avoir montré l'intérêt des sources littéraires pour la compréhension du fait administratif et de faire ainsi le pont entre ces deux univers, si proches parfois et en de nombreux points. Plus encore, l'historien français entame et fonde en grande partie son ouvrage sur la valeur testimoniale d'une littérature bureaucratique composée notamment des œuvres de Guy de Maupassant et Georges Courteline[1]. Il note :

> L'ancien régime des gestes administratifs a duré longtemps : on a mis des bouts de manche en lustrine jusqu'à 1949-1950, on a gardé l'habitude d'avoir un habit de bureau jusque dans les années 1930-1940, on se refusait encore à dicter jusqu'en 1960, et bien d'autres traits d'autrefois existent encore aujourd'hui : par certains côtés, nous touchons encore au monde de Courteline[2].

Nous ne pouvons qu'adhérer à ces derniers mots. Les romanciers de l'impotence sont bien les héritiers d'une littérature attachée à railler l'univers sclérosé de l'administration. Nombreuses sont ainsi, dans les récits composant notre corpus, les descriptions de ces journées consacrées à des existences vaines, « vou[ées] au bureau : huit heures par jour et deux heures d'autobus »[3] (ou de métro), lorsque rien n'arrive que le renouvellement absurde des mêmes gestes et la répétition mécanique de tâches ingrates et stériles. Le rond-de-cuir, en effet, asservi à des intérêts dont le but et le sens lui échappent, accumule inlassablement des lignes de mots et de chiffres. « Il s'agit de compléter des imprimés, de communiquer ou de transmettre, selon le cas, des pièces à d'autres services », écrit Jean de la Ville de Mirmont, avant d'ajouter : « Et puis il faut ne pas oublier toute la différence qui existe entre la formule "faire connaître" et "faire savoir". »[4] Quelques années plus tard, Jean Meckert fera état de tâches similaires. « Son travail était simple », écrit-il à propos d'Augustin Marcadet :

> Il recevait le courrier des réclamations, l'enregistrait sur un beau registre à seize colonnes, avec un tas de chiffres, de dates, de rappels. Il mettait son visa au crayon rouge sur les lettres et les portait à Contentieux-D, qui voyait plus avant.

---

[1] Voir le premier chapitre de sa thèse, « Témoins et prisonniers », *in* Guy Thuillier, *op. cit.*, pp. 3-174.
[2] *Ibid.*, p. 551.
[3] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 35.
[4] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 21.

> Accessoirement, il tenait à jour une statistique des réclamations, avec quatre grandes colonnes : foncière, mobilière, patente et divers, et une rajouture en marge pour les chambres artisanales. [...] L'habitude le mangeait [...]. Il n'y pouvait rien. La croûte était là, avec des allures de nécessité absolue. Augustin préférait ne pas penser, ça faisait trop mal[1].

Le scripteur de *Peau d'ours*, enfin, notera à son tour, quoiqu'en un style beaucoup plus épuré et proche en cela d'une forme d'écriture syncopée :

> Si loin de mes papiers, de ma vie. Ici, l'on écrit aussi, mais dans un autre dessein : rapports, notes, lettres, factures, chiffres (des millions de francs plein la bouche, je compte en millions de tonnes)[2].

Quelques échappatoires existent cependant à cette organisation mécanique et surannée, telles que la flânerie ou la procrastination. Il n'est pas rare, ainsi, que les protagonistes de notre corpus ne recherchent avec avidité quelque « activité (?) »[3] de façade, qui leur permettrait de combler la vacuité de leur vie bureaucratique. D'aucuns sont à ce titre passés maîtres dans l'« art merveilleux de ne rien faire du tout, en paraissant faire quelque chose »[4]. Moins fainéants que feignant, les ronds-de-cuir impotents usent de toutes les tromperies héritées de la tradition bureaucratique : tel employé écrit quelques vers pour patienter jusqu'à la sortie du bureau, tel autre feint de travailler en gardant sur son bureau un « dossier ouvert en permanence (hypocrisie) »[5], tel autre, enfin, improvise la collecte d'un renseignement « essentiel » dans le service voisin, le temps d'une balade administrative. De telles scènes d'oisiveté et de duperie abondent dans les romans composant notre corpus. Jean de la Ville de Mirmont écrit :

> Aujourd'hui, Jean Dézert a terminé de bonne heure la tâche imposée à son zèle quotidien. Il lui reste environ quarante-cinq minutes avant de songer à partir. Il regarde la fenêtre grillée qui donne sur la rue Vaneau [...]. Il regarde le plafond, sale mais indéchiffrable. Il regarde sa table [...]. Sur le buvard, une tache d'encre affecte, si l'on veut, la forme d'une tête humaine. Jean Dézert achève la ressemblance en ajoutant une pipe et un chapeau. Cependant une idée lui vient. – Je vais faire des vers, cela m'occupera[6].

---

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, pp. 27-28.
[2] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 37.
[3] *Ibid.*, p. 37.
[4] Henri Meilhac, *Le Surnuméraire* (1855), Paris, Gauthier, 1892, p. 8.
[5] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 36.
[6] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, pp. 30-31.

On retrouve dans les précautions que prend le rond-de-cuir pour s'occuper, les subterfuges utilisés par l'écolier rêveur pour contrecarrer l'ennui et laisser libre-cours à son imagination. « Il se souvient d'instants semblables dans la salle d'étude du collège où il apprit la patience », déclare le narrateur des *Dimanches*, avant d'ajouter avec ironie : « J'ai fait du chemin depuis »[1].

Quelques années plus tard, Louis Salavin usera lui-même de circonvolutions similaires. Le protagoniste de Georges Duhamel raconte :

> Je compulse longuement un dossier, j'en annote les pièces, épingle le tout et me lève. « Je vais, dis-je, au service du contentieux. J'en ai pour un bon moment. [...] ». Et me voilà parti. Station d'une dizaine de minutes aux cabinets. Silence. Palpitations du cœur. Réflexions alourdies d'ardente amertume. Enfin, dossier sous le bras, je reviens à pas feutrés dans le couloir[2].

Jean Meckert, enfin, décrit également, mais avec plus d'âpreté encore, ce « jeu sinistre et harassant » avec le temps du bureau. Il note :

> Pratiquement, [Augustin] avait pour trois heures de travail. Seulement il devait huit heures de présence. Alors il étendait, il diluait, il faisait semblant... [...] Faire semblant... Avec la pile *ad hoc* en cas de visite inopinée du chef... Avec la ressource de tailler les crayons, de lire un bouquin dans un tiroir entrouvert, de baguenauder aux cabinets, d'aller pissoter six fois par jour, de bavarder, de raconter des petites blagues, d'aller à Contentieux-D demander un dossier, de monter aux archives, de descendre aux renseignements, d'avoir l'air de chercher vaguement quelque chose qu'il avait furtivement glissé sous le sous-main... Lentement les aiguilles tournaient[3].

Procédant d'un véritable artisanat administratif, le geste le plus anodin (la flânerie active des ronds-de-cuir en est un) répond alors à un une forme de rite séculaire et quotidien :

> signer la feuille de présence, prendre ses habits de bureau [...] préparer son travail, ouvrir son tiroir, couper son papier, [...] mettre une bûche dans le poêle, [...], faire chauffer de l'eau sur le poêle, se laver les mains à la fontaine à eau... [...] les employés mangeaient souvent dans les bureaux – ou même s'y faisait la

---

[1] *Ibid.*, p. 32.
[2] *Journal de Salavin*, *op. cit.*, p. 335.
[3] Comment ne pas penser ici à l'un des chapitres les plus importants de *La peau et les os*, intitulé justement « Faire semblant » ? Georges Hyvernaud y fait une satire acide du rituel entourant la célébration de Noël dans les camps poméraniens. De même, les subterfuges insidieux utilisés par les ronds-de-cuir impotents participent en un sens du même rituel hypocrite entretenu illusoirement par les compagnons d'Hyvernaud, pour tuer le temps vide de la captivité (ou du bureau) tout en donnant l'impression qu'ils le remplissent efficacement.

barbe [...][1].

Un passage de *L'Homme au marteau* illustre ces propos. Jean Meckert y décrit le déroulement type d'une journée de bureau, dont nous résumons ici les grandes étapes :

> Augustin arrivait à neuf heures à son bureau. [...] // Sur [la table de Pébroque], on signait la feuille de présence. [...] // Dans un coin, il y avait des portemanteaux où pendaient des blouses. Augustin y prenait la sienne et accrochait sa veste. [...] // À midi, Augustin montait dans la soupente de Mme Brault, pour déjeuner. [...] Assis à une extrémité de la planche, il mangeait aussi dans une assiette qu'il gardait en bas, dans un de ses tiroirs. [...] // Dès qu'il avait fini, Augustin descendait se promener. [...] // À la demie, il rentrait. Il allait dans son bureau, il passait sa blouse, reprenait son registre de statistiques. [...] // Puis chacun quittait sa blouse. On se disait « Au revoir » avec des sourires pressés. – À demain ! Augustin prenait le métro à Volontaires ou à Pasteur[2].

Et toujours, comme si le système administratif n'avait pas évolué depuis l'Ancien Régime, l'usage rétrograde d'accessoires obsolètes : « Tampon-buvards. Attache-lettres. Deux portes-plumes. Conté rouge-bleu. Deux blocs. Un bloc Corona », d'où percent parfois quelques innovations matérielles, tels que, dans *Confession de Minuit* par exemple, l'apparition de la machine à écrire[3] qui battra progressivement en brèche l'art de la calligraphie[4], ou le fameux « Fauteuil tournant et basculant »[5] du scripteur de *Peau d'ours*. Guy Thuillier explique à ce titre que, dès l'entre-deux-guerres, apparaît dans l'administration une volonté de s'inquiéter de l'ankylose des bureaucrates et de ménager ainsi leur dos, ainsi que l'ensemble de leur hygiène de travail :

> On est également obligé de s'intéresser aux sièges, d'essayer de les adapter, écrit-il. [...] [D]ès 1930, on voudrait introduire les fauteuils basculants – sur le modèle américain –, à pivot, [...] mais cette révolution du mobilier des bureaux fut très

[1] G. Thuillier, *op. cit.*, p. 542.
[2] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, pp. 25-26. Nous soulignons. Il est à noter également que, de Mirmont à Calet, cette vie bien réglée se poursuit le plus souvent au sein du foyer familial. On lit : « [...] Monique venait lui ouvrir en courant. Il déposait son cabas sur une chaise. Il embrassait sa femme. [...] Augustin grondait Monique, un tout petit peu, avant de passer à table. [...] On mettait la serviette autour du cou de Monique. [...] On écoutait à la radio les commentaires du tour de France. [...] On couchait Monique. Puis Augustin s'installait à son bureau. » *Ibid.*, pp. 39-42.
[3] Cette nouvelle technique a été introduite, constate Guy Thuillier, « dès 1890-1895 » et « s'est répandue peu à peu (mais les états comptables ont été longtemps tenus à la main, jusque dans les années 1950) ». Guy Thuillier, *op. cit.*, p. 551.
[4] Retirant du même coup au Lhuillier de Georges Duhamel, sa principale source de revenus. *Deux Hommes*, *op. cit.*, p. 298.
[5] *Peau d'ours*, *op. cit.*, pp. 32-33.

lente[1].

Très lente, en effet : Louis Salavin et Augustin Marcadet ne sauraient contredire cette observation. Archaïques apparaissent en effet les instruments du scribe Marcadet, embarrassé encore de la traditionnelle blouse grise[2] : « Il avait un encrier de porcelaine, tout maculé de taches et de traces de poussières sèches. Il avait une boîte de plumes sergent-major et un tampon-buvard avec ses initiales gravées maladroitement au couteau. »[3]

2. Grandeur et misère de l'administration

Que le bureaucrate Raymond Barthelmess, qui venait en janvier 1951 de « faire amende honorable »[4] à la Compagnie Générale d'Électro-Céramique, d'où il avait démissionné neuf ans plus tôt, dispose pour lui-seul de ce genre de fauteuil, n'est pas étonnant. Attaché pour un temps très court (il démissionnera à nouveau en avril de la même année), à la direction des services administratifs, l'écrivain dut sans doute bénéficier de quelques avantages matériels liés à ses nouvelles fonctions. Dès la fin du premier conflit mondial, en outre, l'hygiène des bureaux était également devenue un sujet de préoccupation de premier ordre pour ceux qui entendaient moderniser le travail administratif[5].

Les copistes de Georges Duhamel et de Jean Meckert, cependant, gratte-papiers au col blanc, appartiennent à cette classe moyenne du secteur administratif

---

[1] Guy Thuillier, *op. cit.*, p. 561.

[2] « Dans la sphère des usages quotidiens, remarque Guy Thuillier, il faudrait observer les changements massifs des gestes pour tout ce qui touche aux vêtements, très chargés de signification psychologique [...]. L'usage des blouses est également disparu [après 1940], de façon quasi-générale ». Et l'universitaire d'ajouter cette précision d'importance, dans le cas d'Augustin Marcadet : « sauf dans certains services ». *Ibid.*, pp. 561-563. Sans doute, le ministère du Trésor public, auquel est rattaché le rond-de-cuir de Jean Meckert, dut-il connaître plus tardivement ces changements de mœurs administratives. Les cordonniers, dit-on, sont souvent les plus mal chaussés.

[3] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 28.

[4] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 33.

[5] Voir Delphine Gardey, *Un monde en mutation, les employés de bureau en France, féminisation, mécanisation, rationalisation*, 1890-1930, Thèse, Université Paris VII, 1995, pp. 753-765 et Delphine Gardey, *Les femmes, le bureau et l'électricité dans la première moitié du XX^e siècle*, *Bulletin d'histoire de l'électricité*, juin-décembre 1992, pp. 87-98.

qui ne connut qu'assez tardivement l'introduction d'innovations matérielles dans la bureaucratie. Aussi la description de leurs locaux rend-elle compte d'un système suranné qui n'est pas sans rappeler certains des recoins les plus sales et les plus misérables de la bureaucratie balzacienne. Il est ainsi possible d'imaginer une sorte de colonne vertébrale française de la misère bureaucratique, qui s'étendrait des *Employés* de Balzac, se poursuivrait dans l'œuvre de Courteline, pour trouver un prolongement dans *L'Homme au marteau* de Jean Meckert. Quelques passages de ces récits, cités bout-à-bout, illustrent nos propos. Balzac écrit :

> Le mobilier des bureaux indiquerait au besoin à l'observateur la qualité de ceux qui les habitent. [...] Aussi de tous les déménagements, les plus grotesques de Paris sont-ils ceux de l'administration. Jamais le génie d'Hoffmann, ce chantre de l'impossible, n'a rien inventé de plus fantastique. On ne se rend pas compte de ce qui se passe dans les charrettes. Les cartons baillent en laissant une traînée de poussière dans la rue. Les tables montrant leurs quatre fers en l'air, les fauteuils rongés, les incroyables ustensiles avec lesquels on administre la France, ont des physionomies effrayantes. C'est à la fois quelque chose qui tient aux affaires de théâtre et aux machines de saltimbanques. Enfin tout cela est si vieux, si éreinté, si fané, que la batterie de cuisine la plus sale est infiniment plus agréable à voir que les ustensiles de la cuisine administrative[1].

Depuis la politisation de la bureaucratie, explique Guy Thuillier, du fait notamment de l'établissement progressif du régime parlementaire sous la monarchie constitutionnelle, les budgets de l'administration sont discutés en public. La perte de prestige, naturellement, est considérable. Certains ministères, préservés des vagues d'épuration, ne pourront échapper à de lourdes restrictions budgétaires.

Une cinquantaine d'années sépare le récit de Balzac de *Messieurs les ronds-de-cuir*. Et combien de régimes politiques ! Pourtant, rien ne semble avoir changé entre l'atmosphère bureaucratique dépeinte respectivement dans ces œuvres. Pensons à ce passage que nous avons déjà cité, mais qui illustre remarquablement notre propos. Georges Courteline note, sans que l'on sache au juste si l'on doit en rire ou, au contraire, s'en affliger :

> À la tristesse morne de la rue Vaneau, la Direction Générale des Dons et Legs ajoute la noire tristesse de sa façade sans un relief et de son drapeau dépenaillé,

[1] H. de Balzac, *Les Employés*, *op. cit.*, pp. 956-957.

> tourné à la loque déteinte. [...] De près, elle a la mélancolie pénétrante des choses, la grotesquerie attendrissante d'une pauvre vieille fille sans gorge, au teint de boue hachée de gerçures. Et par ses vitres exiguës, closes sur le noir, éternellement, elle répand une désolation de maison abandonnée ou que viendrait de visiter une brusque attaque de choléra[1].

La description, bien que fardée par endroits d'ingénieuses images comiques, augure bien mal l'état interne de cette administration. Courteline enfonce le clou, et poursuit en ces termes :

> Il semble qu'à travers ses épaisses murailles, passe, transpire, s'évapore, pour en infester le quartier, la solitude glaciale de ses interminables corridors, aux dalles sonores que lèche du matin au soir la lueur agonisante d'un gaz mi-baissé. Sans qu'on sache au juste pourquoi, on devine le vide immense de cette caserne, la non-vie des trente ronds-de-cuir noyés en son vaste giron. On pressent le silence de ces bureaux inoccupés et de ces archives lambrissées : catacombes administratives [...] où dorment pêle-mêle, sous un même linceul de poussière, des ballots de dossiers entassés, des chaises éventrées, des cartons en lambeaux, jusqu'à des chenets et à des chaussures moisies ![2]

Les récits de l'impotence, dans le sillage de Balzac et de Courteline, reflèteront à leur tour ce déclin. De nombreux aspects de la crise profonde de la fonction publique qui avaient émergé dès 1840 et s'étaient prolongés jusqu'aux années 1880-1890, devaient encore, il est vrai, faire sentir leurs effets sur l'administration de la première moitié du XX^{e} siècle. Certaines descriptions sont si ressemblantes, que l'on ne peut s'empêcher de faire de nos tristes copistes, les héritiers non seulement d' un « imaginaire » bureaucratique, de ses gestes et de ses mœurs, mais aussi des meubles de l'administration du siècle précédent. Ainsi, chez Georges Duhamel :

> Imaginez, une salle éclairée par trois fenêtres aux vitres troubles et larmoyantes [...], et voilà l'agence Barouin au travail. [...] Aux murs pisseux, rien que le ruissellement des eaux produites par la condensation de toutes les haleines[3].

Ou chez Jean Meckert :

> [Augustin] montait un escalier plutôt poussiéreux qui sentait la souris. // Il poussait au premier étage une porte vitrée et entrait alors dans un vestibule encombré de robustes casiers imprimés. // Quatre nouvelles portes dans ce

[1] G. Courteline, *Messieurs les ronds-de-cuir*, *op. cit.*, p. 20.
[2] *Ibid.*, p. 20-21.
[3] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 75.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

> vestibule. Au plafond, une lampe jaune brûlait toute la journée. // [...] Augustin poussait une nouvelle porte vitrée sur laquelle était peint en jaune sale : Contentieux B. // Il tombait alors dans un petit réduit grand comme un ascenseur, avec un banc scellé au mur et des affiches poussiéreuses. // Une dernière porte à pousser, et Augustin était dans son bureau. // C'était guère plus grand que sa chambre à coucher. Trois tables-bureaux tenaient toute la place. Ça sentait l'encre et le papier émietté. Il y avait une fenêtre qui donnait sur la rue. // Dans un coin, il y avait des portemanteaux où pendaient des blouses. Augustin y prenait la sienne et accrochait sa veste[1].

Marcadet, comme le furent en leur temps Bixiou, Lahrier, Dézert et Salavin, est tout excusé de son manque d'entrain ! On croirait en effet s'enfoncer avec lui, porte après porte, couloirs après couloirs, dans les profondeurs de l'administration balzacienne. De l'entrée dans l'établissement au portemanteau du bureau, de la veste d'extérieur à la blouse de travail – emblème d'une âme sclérosée –, les séquences descriptives, comme des portes, s'enchaînent les unes après les autres selon une structure décroissante, pour atteindre enfin le point essentiel, le centre noir de la description, l'intériorité cafardeuse d'Augustin Marcadet. Les romanciers de l'impotence conserveront ainsi, en partie, la théorie du milieu qui fait s'imbriquer analogiquement, chez Balzac, le rond-de-cuir et son lieu de travail. La description n'est pas, chez eux, une sorte de nécessité du récit, de formalité structurelle, mais revêt une profonde dimension esthétique. Car le bureau, n'en doutons point, est chargé de valeurs affectives, d'émotions, d'impressions et d'odeurs, toutes assez désagréables en général. Nous parlerons plus tard des émotions. L'odeur du bureau nous intéresse davantage pour le moment.

C'est peu dire en effet que cet univers décrépit, surpeuplé et malodorant colle à la peau du rond-de-cuir comme une vieille « jaquette s'ajustant parfaitement à [son] âme »[2], « une veste de bureaucrate »[3] élimée que le poids de l'habitude empêcherait de jeter, une odeur tenace qu'il ne parviendrait à éliminer. Après son expérience désastreuse aux côtés de Lhuillier, Salavin déclare : « Il me semblait que je devais porter dans mes vêtements, dans ma peau, dans mon âme, l'odeur de l'agence Barouin »[4]. Quelques années plus tard, Augustin Marcadet

---

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, pp. 25-26.
[2] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 57.
[3] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 11.
[4] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 80.

s'exclamera à son tour : « Ça sentait l'encre, la poussière et le papier, ce bureau. Des éternités d'encre et de poussière et de papier ! »[1] Dans ce microcosme paperassier d'un autre temps, les relents bureaucratiques traditionnels se mêlent aux odeurs humaines les plus suspectes et les plus insupportables ; celle d'un beurre rance et brûlé, de l'urine, de l'haleine avinée ou des « pets silencieux, honteux et puants »[2] des collègues. « L'odeur des hommes remuait et clapotait entre les tables, comme la boue d'une marre dans laquelle piétinaient les bestiaux »[3], raconte Louis Salavin. Cela crée, on l'imagine volontiers, un sacré mélange olfactif, que le narrateur de *L'Homme au marteau* ne saura décrire qu'en ces termes elliptiques et désabusés : « Rien ! Rien dans l'odeur incertaine de papier, de poussière, de poudre de riz et de petit pet honteux. Rien dans la tête. Rien à dire. »[4]

3. Quand le bureau dévore (le corps et l'âme de) l'employé

Balzac et Courteline annoncent dès les premières pages de leurs œuvres que les bureaux possèdent une âme façonnant (dévorant !) d'une certaine manière celle de leurs occupants. De même, les romanciers de l'impotence suggèreront analogiquement l'emprise de l'univers bureaucratique sur le rond-de-cuir. Jean de la Ville de Mirmont, par exemple, décrit ainsi le bureau de Jean Dézert : « Lorsqu'on [y] pénètre [...], il convient de remarquer d'abord le grand geste inutile et compliqué auquel se contraint le tuyau du poêle afin d'atteindre dans le mur, au-dessus des cartonniers, l'orifice ménagé pour son passage »[5]. D'emblée, le lecteur est introduit dans l'univers tortueux de la bureaucratie. Et

---

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 82.
[2] *Ibid.*, p. 30.
[3] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 76.
[4] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 145. Le narrateur du *Wagon à vaches* notera quant à lui dans la même tonalité, et en parlant cette fois de sa chambre : « Elle est comme elle doit être, ma chambre. Elle a cette odeur aigre et grise des lieux où se sont usées beaucoup de petites existences. » *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, pp. 70-71.
[5] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 30.

quoique le narrateur précise que ce poêle[1] « n'est pas qu'un emblème », celui-ci impose toutefois rapidement sa présence aux employés du petit local administratif. L'auteur des *Dimanches* poursuit : « *Sa vie intérieure* se manifeste autour de lui par une chaleur sourde et surtout par une odeur de coke qui s'ajoute aux relents ordinaires de l'encre, du vieux papier et du tabac »[2]. Tout se passe alors comme si le poêle, soudainement personnifié, véritable « compagnon de travail »[3], prenait insidieusement possession du bureau et de son occupant.

Plus encore, en intériorisant à un tel degré d'intensité la médiocrité de son lieu de travail, l'employé finit par s'apparenter lui-même à un simple ornement bureaucratique. Évoquant ironiquement les blouses « bleues, Vichy, comme elles disent », de deux collègues de bureau, M^me^ Roblette et M^elle^ Rose, le narrateur de *L'Homme au marteau* commente : « Ça s'harmonisait avec sa blouse grise, avec les encriers et la paperasse, ça les transformait en objets domestiques »[4]. Dix ans plus tard, le narrateur-scripteur du *Wagon à vaches*, se livrant au bilan de sa vie, fera remarquer avec cynisme :

> Je fais des écritures pour gagner ma croûte. Chez Busson-Frères, Eaux gazeuses. Voilà qui me situe : j'ai une situation modeste. Je sais ma valeur à un sou près. Je vaux cinq cents francs par jour[5].

Voilà donc la valeur (marchande) d'un employé de bureau réduit à n'être qu'un motif de cet univers professionnel, qu'un ornement qu'on achète et qu'on jette aussi, parfois[6], comme un meuble.

Il n'est en outre que de lire les romans composant notre corpus pour mesurer les conséquences désastreuses de l'univers bureaucratique sur l'intériorité, mais aussi sur le physique de l'employé de bureau, tels la myopie ou le dos voûté[7] de Louis Salavin. L'hygiène déplorable des locaux, les bureaux exigus, assez mal ventilés, chauffés ou éclairés, pèsent indubitablement sur la

---

[1] Pièce maîtresse de l'univers bureaucratique que l'on retrouve dans l'ensemble des œuvres composant notre corpus.
[2] *Ibid.*, p. 30. Nous soulignons.
[3] *Ibid.*, p. 30.
[4] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 25.
[5] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 75.
[6] Voir *infra*, « Le spectre du pavé », pp. 136-147.
[7] « Le métier de bureaucrate et le mépris des exercices physiques ont voûté mon dos », déclare le rond-de-cuir de Georges Duhamel. *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 93.

santé de nos bureaucrates anémiés. L'impotence touchant la figure du rond-de-cuir au tournant du XX[e] siècle – expression d'une crise de la volonté avant tout – se manifeste ainsi *physiquement* dans les romans composant notre corpus. La grande majorité de nos gratte-papiers abouliques déplorent en effet un état de santé lamentable et, le plus souvent, s'aggravant de manière alarmante au fil des récits. On lit ainsi, dans *L'Homme au marteau* :

> Il se sentait la fatigue du matin dans les jambes. Il faisait le tour de sa santé, à chercher le pourquoi de sa débilité, de ses cafards, de son manque d'appétit. Il était anémié, c'était certain. C'était la grande loi des travailleurs assis, il n'y avait rien à faire à ça. Il y avait un cycle, une figure rituelle, une nécessité : anémie, hémorroïdes et prostatite. Il n'y avait guère d'autre chemin pour atteindre la retraite, il le savait d'avance, mal résigné...[1]

Mais Jean Meckert va plus loin dans la description de cet irrémédiable processus d'aliénation physique et mentale, assimilant le travail de copiste à une terrible maladie qui contaminerait et rongerait littéralement la personnalité et le physique de l'employé de bureau : « Trente ans, il avait ! Huit ans d'administration ! Ça pesait comme un destin de plomb. Ça lui alourdissait les tempes. Ça lui ralentissait le sang... Huit ans de ce travail insipide, avec l'habitude qui prenait, qui le gagnait tous les jours, comme une petite lèpre »[2]. Ce genre d'analogie est récurrent dans *L'Homme au marteau*. En voici quelques exemples significatifs :

> Trente ans ! pensait Augustin... Ça lui paraissait comme le seuil de la vieillesse, l'abandon des illusions, l'encroûtement, la saleté, la ruine...[3]

> C'était ça, la couleur de sa vie. Couleur grise ou marron sali. Couleur de paillasson ! [...] Ah ! il était bien un petit homme de bureau, un petit anémié. Ça se portait comme une malédiction sa profession[4].

> Il se demandait s'il ne devenait pas neurasthénique. Si ça n'était pas symptomatique, tous ces dégoûts qui venaient l'assaillir[5].

> [...] il était malheureux, dans son administration, de sentir la sclérose dans chacune de ses minutes, et de voir l'asphyxie lui gagner le cerveau...[1]

---

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 48.
[2] *Ibid.*, p. 28.
[3] *Ibid.*, p. 39.
[4] *Ibid.*, p. 67.
[5] *Ibid.*, p. 119.

Si les maux dont ils souffrent ne relèvent pas toujours d'une maladie organique, du moins sont-ils, c'est le cas chez Louis Salavin ou Augustin Marcadet, les symptômes de troubles psychosomatiques[2]. Aussi, si nos ronds-de-cuir velléitaires et craintifs sont effectivement malades, leur maladie, comme celle de Roquentin ou de Meursault, est d'une nature qui dépasse largement les symptômes cliniques. Du moment où l'on prend conscience des effets de cette administration sur le physique et le moral de ses serviteurs, le livre est alors emporté par un courant tragique qui engage tout l'être.

Finalement, le bureau est bien, pour le rond-de-cuir impotent, ce lieu d'inertie dont la médiocrité se propage à l'ensemble de sa personne, contaminant son tempérament, affectant sa santé, régulant ses actions, modelant ses réactions, minant sa volonté. Il nous faut à ce titre souligner dans ces œuvres l'évidence parfois pesante de la métaphore carcérale. L'univers deshumanisant du bureau, passé par le prisme de ces âmes ulcérées et de ces corps meurtris, est proche en effet de celui de la captivité. Ainsi, le petit local dans lequel travaille Jean Dézert est-il déjà doté d'une fenêtre « grillée »[3]. Louis Salavin, également, évoquant l'odeur de l'agence Barouin, dira qu'elle « semblait un composé de maintes autres : celle de l'école, celle de la caserne, celle de l'asile, sans doute aussi celle de la prison »[4]. L'image du cachot est une représentation commune à l'ensemble des romanciers composant notre corpus. « C'était cafardeux, même les jours de soleil », raconte le narrateur de *L'Homme au marteau*. « C'était sinistre, même quand on ouvrait la partie de fenêtre non condamnée. Ça tenait de la prison sale. »[5] Mais c'est incontestablement chez Henri Calet qu'elle revêt sa tonalité la plus déchirante. On lit :

> Cellule grise à mi-hauteur.
> Vue sur d'autres bureaux.

---

[1] *Ibid.*, p. 239.
[2] « J'ai été plusieurs fois malade, déclare Louis Salavin, et toujours assez gravement. Je pardonne à la maladie en faveur des convalescences. Vivre ! Vivre ! Ils me font rire avec ce mot. C'est revivre qui est bon ! C'est sans doute survivre qui serait vivre. Pendant mes convalescences, il me semble que j'ai vécu. » *Confession de Minuit*, *op. cit.*, pp. 80-81.
[3] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 30.
[4] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 76.
[5] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 35.

> Grande fenêtre : tentation – cour.
>
> J'avais réussi à me libérer, il a fallu que j'aille faire amende honorable – que j'aille me constituer prisonnier (*moi-même*), de la propre volonté. Je suis en prison. Je suis retourné à la Céra., d'où j'avais fui un jour – où je m'étais promis de ne jamais retourner – *j'y suis*.
>
> En prison parmi des choses qui ne m'intéressent pas, qui ne comptent pas – les gens eux-mêmes n'existent pas. [...] Cette disposition que j'ai pour la servilité, tempérée d'orgueil.
>
> J'arpente la cellule, apprentissage de la réclusion – la cellule 320. J'y vais de moi-même[1].

Plus encore, il n'est pas rare, en particulier dans les romans de l'impotence plus tardifs, que la métaphore carcérale excède l'univers bureaucratique pour se répandre dans l'existence même du rond-de-cuir : « Augustin pensait que sa vie se passait dans une prison »[2], déclare le narrateur de *L'Homme au marteau*. L'univers étouffant et prosaïque du bureau, qui brime les ambitions et sclérose les esprits, devient ainsi comme une image de l'être. On y voit toute l'intolérable solitude d'un homme, prisonnier de sa condition finie, mais aspirant toutefois à la liberté et à l'essor. En cela, les romanciers de l'impotence adoptent la vision de l'homme captif de lui-même, l'homme d'« attache »[3], que Pascal développait déjà dans ses *Pensées*. Le rond-de-cuir impotent, cependant, créature privée de Dieu, ne se libérera pas de ses fers[4].

4. Les « sales autres », les collègues

L'importance de la métaphore carcérale est en outre substantiellement renforcée par la présence étouffante des collègues, « les sales autres »[5] comme l'écrivait Georges Hyvernaud dans un autre contexte, celui de la captivité, dont on

---

[1] Voir le chapitre III de *Peau d'ours*, *op. cit.* ; en particulier les pages 32 à 36, où le thème de la captivité abonde. L'auteur souligne dans le deuxième passage cité.
[2] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, pp. 121-122.
[3] Voir M. Le Guern, *L'image dans l'œuvre de Pascal*, Paris, Armand Colin, 1969. En particulier, les pages 176 à 179.
[4] Voir *infra* : « Dieu, ce grand absent », pp. 214-225.
[5] *La peau et les os*, *op. cit.*, p. 63.

a vu les similitudes qu'il pouvait entretenir avec l'univers bureaucratique. « Le problème de l'environnement humain, déclare Michel Crozier, et plus précisément les rapports interpersonnels avec les collègues, avec les supérieurs et avec les subordonnées, constitue [...] une seconde dimension, tout aussi indispensable que la dimension du travail. »[1] Certes, le fait bureaucratique ne représente qu'une part infime du *Wagon à vaches*, au regard de la place accordée, dans ce récit, à la description de la vie en casernement ou de l'expérience de la captivité. Cependant, certaines analogies sont si troublantes entre l'univers du bureau et celui du camp de prisonnier, qu'on ne peut ici s'empêcher d'effectuer le rapprochement.

Reclus tous deux dans une cellule sociale exigüe (le bureau et le camp), le rond-de-cuir et le prisonnier de guerre partagent en effet, avec de nombreux collègues ou de compagnons de captivité, leur tâche et leur nourriture, leur temps et leur espace, leurs vilaines manies et leur humour gras, leurs conflits stériles et leurs odeurs corporelles. Le local administratif, à l'instar des baraquements décrits par Georges Hyvernaud, se présente alors comme un véritable microcosme social « tout à fait autonome, qui reflète à la fois le système des relations sociales et le système culturel de la société dans son ensemble. »[2] Aussi certains passages des romans de l'impotence, recèlent-ils, derrière l'imaginaire bureaucratique hérité de Balzac, Courteline ou Charles-Louis Philippe, une satire amère des mœurs administratives et de la société humaine.

Une série de portraits tout à fait farfelus, s'enchaîne ainsi dans les récits composant notre corpus. La douceur tragique de la prose mirmontienne n'échappe pas à la règle. « Outre le poêle, Jean Dézert possède encore un compagnon de travail », déclare le narrateur des *Dimanches*[3]. La comparaison, quoique recouverte d'une aimable gouaillerie, est sans concession. Le narrateur poursuit :

> À quoi bon le décrire ? On ne le voit jamais. Craignant les courants d'air, à cause de ses rhumatismes, il passe sa vie dissimulé derrière un paravent tendu de papier gris. Il ne révèle sa présence, d'habitude, par aucun bruit que le grincement de sa plume, car il a renoncé depuis longtemps à discuter avec son collègue sur la politique extérieure ou les nouveaux armements de l'Allemagne[4].

---

[1] Michel Crozier, *Le monde des employés de bureau*, *op. cit.*, p. 111.
[2] *Ibid.*, p. 111.
[3] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 30.
[4] *Ibid.*, p. 30.

Au demeurant, Jean Dézert se contenterait volontiers de ce silence et de cette relation de façade – ou de paravent –, n'étaient-ce toutefois ces quelques calembours assez douteux et ennuyeux, dont le discret collègue se plaît à ponctuer la journée :

> – Dézert ! Me permettez-vous de vous tutoyer une minute ? Eh ! bien, suppose que tu t'appelles Vaneau, comme la rue, et que tu as la gale. Alors je te présente une chaise et je te dis : puisque tu as la *gale, Vaneau place-t-y*.
> – Quelle imagination ! répond Jean Dézert.
> – Ce n'est rien. J'en trouverai bien d'autres au mess des sous-officiers[1].

Quelques années plus tard, Louis Salavin devra à son tour endurer les travers abominables de ses homologues et de ses supérieurs, tels que le pathétique Oudin, cultivant la vilaine manie de se ronger les ongles jusqu'au panaris tournant[2], M. Jacob, s'arrachant les poils de nez dans les moments de grande inquiétude[3], ou Cerbelot, « pas exempt d'imperfections »[4] non plus. « Il secoue toujours la tête comme pour chasser un moucheron, tic innocent en apparence et qui ne laisse pourtant pas d'incommoder les voisins. »[5] Par surcroît, il « se frotte les paumes, qu'il a toujours glacées ; après chaque friction, il se donne, avec les doigts de la main droite, de petites claques sonores sur les phalanges repliées sur la main gauche. Habitude exaspérante ! »[6] Mais « il y plus grave », déclare Louis Salavin,

> Cerbelot ne se contente pas d'être étriqué dans sa personne et ses manières, il prend un plaisir pervers à tout diminuer. Il ne dispose, dirait-on, que d'un seul adjectif : petit. Il dit : « Comment va la petite santé ? Et vos petits projets ? Et cette petite situation ? »[7]

Plus encore, poursuit-il, Cerbelot « a bien d'autres [travers]. Il ne prononce pas trois phrases sans insinuer : "Moi, je ne serais qu'à votre place…" Comme s'il

---

[1] *Ibid.*, p. 31. Nous soulignons. Le terme « galvanoplastie », apparu en 1840, semble aujourd'hui quelque peu désuet.
[2] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 10.
[3] *Ibid.*, p. 11.
[4] *Journal de Salavin*, *op. cit.*, p. 326.
[5] *Ibid.*, p. 326
[6] *Ibid.*, p. 334.
[7] *Ibid.*, pp. 326-327.

Rapport-Gratuit.com

était possible de se mettre à la place de qui que ce soit ! »[1]

En outre, lorsqu'il ne s'attaque pas à la platitude du caractère de ses collègues, l'employé de bureau fustige leur physique. À la description grinçante des attributs moraux et des manies imbéciles des compagnons de travail, s'allient alors d'impitoyables portraits physiques, où l'animalité du rond-de-cuir apparaît plus cruelle encore que certaines caricatures balzaciennes. Cerbelot, la taupe, « est un garçon d'une trentaine d'années, fort maltraité par la nature, hélas ! », déclare Louis Salavin. « Il est myope : ce n'est pas sa faute. Je suis myope aussi. Mais comme il ne veut pas porter de lunettes, il a l'air fouineur et soupçonneux. » Le rond-de-cuir enchaîne : « Il est chauve. Rien de plus naturel. Pourquoi s'efforce-t-il de dissimuler sa calvitie en étalant quinze ou vingt cheveux sur son crâne ? ». Et l'auteur de ce portrait acide, de tirer les conclusions morales de cette apparence douteuse : « C'est un manque de sincérité. »[2]

Plus durs et amers encore apparaissent toutefois les propos du narrateur de *L'Homme au marteau*. Nous ne le répéterons jamais assez, entre-temps, Louis-Ferdinand Céline et sa verve destructrice étaient passés par là. On lit ainsi, chez Jean Meckert :

> M^elle^ Rose avait trois mois et dix-sept jours de moins qu'Augustin, cela lui suffisait pour jouer les jeunes filles de la maison. Elle n'était pas laide, elle était plate, avec de grands bras et des grandes jambes, rabotée de poitrine et concave du fessier. Elle était vierge et catholique[3].
>
> M^elle^ Roblette arrivait à son tour, nasillarde et bousculée [...]. Elle était veuve, avec un gamin de seize ans qui prenait des airs idiots quand il venait en visite, et une gosse de treize ans qui nasillait aussi et traînait des grosses jambes amorphes et graisseuses, comme sa mère[4].
>
> M^me^ Dhozier, petite vieille sèche et frileuse, tenait à ce qu'il n'y ait aucune espèce de courant d'air. Albert Dugrain, qui était apoplectique, gras des fesses, dégoûtant, voulait au contraire tout ouvrir en grand...[5]
>
> M^me^ Conardot n'était absolument pas belle. Elle était même atrocement bigle ou myope, derrière d'épais carreaux[6].

---

[1] *Ibid.*, p. 327.
[2] *Ibid.*, p. 326.
[3] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 26.
[4] *Ibid.*, p. 26.
[5] *Ibid.*, p. 29.
[6] *Ibid.*, p. 32.

Devant de tels tableaux, on comprend aisément l'exaspération des pauvres bureaucrates. Chez Courteline, Letondu avait assassiné de la Hourmerie pour moins que ça. Il est à ce titre tout à fait curieux de remarquer la matière littéraire que parvient régulièrement à élaborer la conscience cafardeuse d'Augustin Marcadet. Le motif des relations interpersonnelles et, plus encore, ceux du conflit entre collègues, des brouilles enfantines et des scandales grotesques, ont toujours constitué un sujet littéraire abondant, participant d'un véritable folklore bureaucratique. « Les querelles entre employés, constate Guy Thuillier, appartiennent au légendaire de chaque bureau : refuser de serrer la main, na pas voir, ne pas prononcer le nom exécré sont monnaie courante… »[1] Les romans de l'impotence, naturellement, ne dérogent pas à la règle. « Ah ! le bureau ! C'était inépuisable, bourré de rancœurs, pustulé de petites vengeances, c'était éternel et fécond comme sujet »[2], ironise ainsi Augustin Marcadet. Nombreuses sont alors les occasions de se purger de ses rancœurs et de ses frustrations, en houspillant un collègue pour une réflexion déplaisante, une fenêtre mal fermée ou une odeur corporelle intolérable. Voici, dans *L'Homme au marteau*, un cas typique de tapage : la liaison honteuse entre « la » Conardot et M. l'inspecteur principal. « C'était partout le discret scandale, la honte rejaillissante », ironise le narrateur en adoptant l'attitude bigote de M^elle^ Rose. « Il devenait absolument invraisemblable de rester dans ce milieu pourri, ce dernier cercle de l'enfer. »[3]

Pourtant, en règle générale, l'employé de bureau parvient toujours à surmonter son aversion pour la présence avilissante des autres, résistant ainsi à la tentation, si violente parfois, du meurtre, du suicide ou, plus simplement, de la délation. Ainsi, le protagoniste de Georges Duhamel, engagé dans sa quête de sainteté, surprend par la manière avec laquelle il parvient à supporter, avec longanimité, les défauts exaspérants de ses collègues bureaucrates ; au point de reconnaître à Cerbelot « des mérites, non pas éclatants, mais réels »[4], et de se prendre d'affection pour l'un de ses subalternes, Jean-Baptiste Tastard (Jibé pour

---

[1] Guy Thuillier, *op. cit.*, p. 547.
[2] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 21.
[3] *Ibid.*, p. 32.
[4] *Journal de Salavin*, *op. cit.*, p. 327.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

les « copains »), écornifleur de profession et digne successeur du personnage parasite de Jules Renard.

La camaraderie, naturellement, à en croire la thèse de Michel Crozier, n'est pas chose courante dans l'ensemble des administrations. « Dans les assurances comme dans beaucoup d'emplois de bureau », explique l'universitaire, « la nature même des fonctions veut généralement que les relations de travail prennent le plus souvent la forme de la cohabitation que de la collaboration. »[1] L'auteur du *Monde des employés de bureau* poursuit : « De façon générale, toutefois, on peut dire que les relations entre collègues manquent de chaleur. »[2] Cela s'observe en effet dans la plupart des récits composant notre corpus. Louis Salavin décrit ainsi les « platitudes accoutumées » et hypocrites de ses débuts de journée :

> Échanges de saluts. Réflexions pénétrantes sur le climat séquanien, la détresse politique, le régime des épidémies. Ces palabres me sont intolérables ; je les tolère pourtant, je les tolère chaque jour, tout en m'injuriant, dans le fond de mon cœur. [...] « Comment allez-vous ? » Je réponds : « Très bien, merci. » Je réponds cela par routine et c'est presque toujours faux : j'ai mal à la gorge, mal à la tête[3].

On trouve, chez Meckert, des propos similaires. À propos de Pébroque, mouchard officiel du patron, détesté de ses pairs, le narrateur de *L'Homme au marteau* déclare : « Il disait : "Comment ça va, ce matin ?" Il avait un sourire cordial et faux. On lui serrait quand même la main. Pas d'histoires. »[4] Ou encore, en parlant cette fois des discussions conventionnelles animant l'arrivée au bureau :

> Surface. Politesse quotidienne, répétée, excédée. Augustin ne se sentait rien de commun. Il ne voulait pas. Il fermait les écoutilles. Il ne voulait pas sympathiser, c'était systématique, une dernière dignité, une dernière barrière contre l'encroûtement, une dernière incertitude...[5]

On le voit, les sujets de conversation, si superficiels soient-ils, ne manquent pas dans les administrations. « C'est un métier où l'on parle

---

[1] Michel Crozier, *op. cit.*, p. 113.
[2] *Ibid.*, p. 114.
[3] *Journal de Salavin*, *op. cit.*, p. 334.
[4] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 25.
[5] *Ibid.*, p. 29.

exclusivement, et la vitesse de renouvellement des gestes y est très faible »[1], observe Guy Thuillier. Aussi la présence obsédante des collègues atteint-elle son point culminant lors des scènes grotesques de bavardages stériles et inconsistants. Jean Meckert écrit :

> Il avait surtout l'impression d'en avoir fait cinquante fois le tour, de la Rose et de la Roblette. Il connaissait la température de la grand-mère et des petits cousins. Il avait quotidiennement le bulletin de santé de Nono et de Bibi, les deux enfants de Roblette, et de Minouche, la chatte à Rose. [...] En grande forme de politesse, on s'étendit sur les diarrhées, les maux de dents et les sueurs nocturnes. M^me^ Roblette en savait toujours quatre fois comme les autres. Elle y tenait, elle l'exigeait, avec des listes de médicaments toutes prêtes pour la prochaine occasion[2].

Et toujours, la chronique quotidienne du Tour de France, ce sujet partagé et préféré de tous au moment des repas, entre les chocs des couverts et les bruits de bouche détestables :

> – Hé ! disait [Dugrain] à Augustin. Ils y sont à cette heure-ci, au Portet-d'Aspet. Je parie bien que Rifflard doit être dans le coup !... A miam... a miam... pffh... a miam... Je l'ai déjà vu, moi ! Je le connais, Rifflard... a miam... miam... Il a de ces cuisses, on vieux !... Et un de ces coffres !... Miam...miam...[3]

Contre la société des autres, contre *les mots* des autres, surtout, les mots de Cerbelot, de Rose, de Roblette et de Dugrain, il n'est point de refuge, sinon celui des cabinets, privilège de l'homme libre, que ne connaîtra point le narrateur de *La peau et les os*, contraint à partager ce temps de solitude avec le reste de ses compagnons. « Nous sommes offerts, ouverts à tout venant »[4], écrit Georges Hyvernaud, avant d'ajouter : « La nuit même ne [...] protège pas des autres »[5]. Au terme de cette dépossession, l'homme (rond-de-cuir ou prisonnier) ne s'appartient plus : « On se figurait qu'on était à part, qu'on était soi. Mais maintenant on est les autres »[6]. Englouti dans l'uniformité de la cellule administrative ou carcérale, l'individu perd peu à peu son altérité. Il n'est plus qu'un amas de politesse et de convenances, une créature archétypale, vivotant ou survivant dans ce temps perdu

---

[1] Guy Thuillier, *op. cit.*, p. 539.
[2] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 29.
[3] *Ibid.*, p. 54.
[4] *La peau et les os*, *op. cit.*, p. 29.
[5] *Ibid.*, p. 75.
[6] *Ibid.*, p. 49.

pour lui-même. Henri Calet, avec le sens de la formule qu'on lui connaît, résumera en ces termes l'avilissement de l'employé de bureau :

> L'homme disparaît dans sa fonction, tout en surface [...]. Ils cherchent tous à se persuader qu'ils sont « quelqu'un ». Ils n'existent qu'au bureau ; ils ne sont rien dans la vie, ni chez eux : des employés. [...] Ces gens n'ont pas de vie propre, ils ne s'appartiennent pas[1].

5. L'autorité hiérarchique

La dépersonnalisation de l'employé de bureau est l'un des principaux traits du roman de l'impotence, et de *L'Homme au marteau* en particulier. À l'instar des rapports entre collègues, les relations hiérarchiques constituent en ce sens un aspect essentiel du motif bureaucratique. « Les chefs, déclare Michel Crozier, occupent une grande place dans l'univers social de l'employé. D'eux viennent réprimandes et félicitations, encouragements et critiques. »[2] Les figures du pouvoir, centrales dans ces récits, sont donc l'objet de nombreuses descriptions. On s'en serait douté : celles-ci sont majoritairement dépréciatives. Elles offrent un aperçu assez triste, voire tout à fait effrayant du système administratif, que l'on prendrait volontiers pour une illustration de la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave, lorsque la victime opprimée autrefois, devient à son tour le bourreau. « Au fond », déclare Augustin Marcadet à son beau-frère François, « on est bien la petite race, il n'y a pas à dire. On est suspendu à l'humeur d'un chef. On a tout juste une existence propre. On n'existe qu'en fonction de notre parfaite soumission »[3]. Même constat pour le scripteur de *Lettre anonyme* :

> Il faut gagner sa vie. Accepter le ton méprisant du patron, le reproche injustifié, l'ironie du chef comptable, l'engeulade de l'adjudant, le mépris de l'inspecteur adjoint. Oui, oui Monsieur, oui Monsieur. Après vingt ans ou trente ans de ce régime, et même moins, en général c'est fini. On est aplati. On trouve ça tout naturel. Plus trace de révolte, d'orgueil, de dignité. On s'offre docilement aux

[1] *Peau d'ours*, *op. cit.*, pp. 34-35.
[2] Michel Crozier, *op. cit.*, p. 119.
[3] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 103.

> rebuffades, l'échine un peu basse, un sourire repentant, complaisant, courtisan, au coin de la lèvre. Oui Monsieur. Allez-y. Je suis apprivoisé[1].

Une formule d'Henri Calet rend compte également de ce lent avilissement de la conscience. Dans *Peau d'ours*, l'écrivain note : « Il y a une grande porte et une petite ; tout naturellement, je prends la petite. Obséquiosité. »[2]

Certes, il arrive parfois que les cadres fassent preuve d'une certaine complaisance envers leurs subordonnés. Tel est le cas, nous l'avons dit, de Louis Salavin, qui témoigne d'une patience remarquable et d'une profonde indulgence à l'égard de Jibé. L'exception mérite d'être soulignée. Car c'est une exception ! En règle générale, la figure du bureaucrate va de pair avec celle du chef de bureau tyrannique. Aux brimades quotidiennes, aux vexations humiliantes, aux impératifs absurdes, aux refus injustes et injustifiés, répondent ainsi les servitudes semi-volontaires, les postures de soumission et les gestes d'obséquiosité de la plupart des subalternes. Évoquant l'insalubrité du local-cuisine et l'installation de fortune, composée d'« une grande planche montée sur chevalets », à laquelle les employés s'attablent pour le repas de midi, le narrateur de *L'Homme au marteau* déclare :

> Candides et rouspéteurs, ils avaient eu, une fois, le courage d'affronter le chef pour lui poser la question. On leur avait répondu de très haut qu'il s'agissait là d'une simple tolérance, que l'administration n'était pas tenue de leur fournir un local, et qu'ils avaient à s'estimer heureux que les supérieurs consentent à fermer les yeux[3].

Le sentiment d'injustice constitue en ce sens la principale cause du mécontentement et des geignements des employés de bureau. Souvent, il se manifeste avec le plus de force lorsque, ayant constaté le comportement assez peu exemplaire, voire l'incompétence de leurs supérieurs – tel patron réagit sans mesure à la menace d'un doigt posé délicatement sur son oreille, tel autre entretient une relation scandaleuse avec une subalterne[4]... –, le rond-de-cuir doit encore supporter quelques réprimandes indues ou endurer la surveillance

---

[1] Georges Hyvernaud, *Lettre anonyme*, Paris, Le Dilettante, 2002, pp. 18-19.
[2] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 35.
[3] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 33.
[4] Les deux cas se retrouvent naturellement chez Georges Duhamel, puisque M. Sureau, avant de renvoyer sans ménagement Salavin, entretenait lui-même « une liaison assez tapageuse » avec M^elle^ Dupère, une ancienne dactylographe. *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 14.

continuelle des mouchards[1]. Il n'est pas rare, par exemple, que le chef pénètre de manière inopinée dans le bureau des employés, pour obtenir, dit-il, quelque dossier administratif. Jean de la Ville de Mirmont écrit :

> Le silence retombe. Puis, la porte s'ouvre. Apparaît furtif, M. Benoît, sous-chef. Disons seulement que c'est un être flegmatique, de taille moyenne, les cheveux gris, le teint gris, les manchettes grises, qui s'exprime en traînant les mots et suce toujours quelque chose, un crayon ou un cigare éteint.
> – Dézert, avez-vous la note de la Direction des Legs, en date du 20 courant ?
> – Je vais voir, Monsieur.
> Par miracle, la note en question se retrouve dans le premier dossier ouvert. M. Benoît s'en saisit et se retire comme il est venu, sans rien ajouter.
> – Ne croyez surtout pas qu'il en avait besoin, reprend la voix derrière le paravent, il entrait uniquement pour voir si vous étiez encore là. Je le connais de longue date, moi[2].

De tels gestes d'espionnage abondent aussi dans le récit de Jean Meckert. L'écrivain dénonce le plus souvent, non seulement la hiérarchie elle-même, mais les employés policiers dont le manque d'envergure n'a d'égal que l'espièglerie. Ainsi en est-il de Pébroque, le responsable de la feuille de présence : « À neuf heures cinq, [il] montait la feuille au bureau du chef. Il se faisait des ennemis mortels. D'ailleurs, c'était un adjudant en retraite et un mouchard. »[3] À propos de M^me^ Conardot, cette fois, le narrateur de *L'Homme au marteau* déclare :

> La Mouche à Dudule, on l'appelait, la mère Conardot vaguement chefesse… […] Qu'est-ce qu'il pourrait bien [lui] dire ?... Ça faisait le second retard du mois. Rien de grave, bien sûr. Mais c'était le fait d'être appelé chez cette saloperie de Conardot, et d'avoir à expliquer, à trouver un prétexte…[4]

On remarquera, dans la dernière phrase, l'hyperbole injurieuse contenue dans l'association des termes « *saloperie* » et « *Conard*ot ». L'onomastique est ici tellement caricaturale qu'elle ne semble pas même mériter un commentaire précis. Disons simplement qu'elle trahit avec force la colère, la frustration, mais aussi la crainte qu'inspire à Augustin l'attitude austère de cette supérieure contestable. Si, dans la plupart des cas, en effet, les employés de bureau semblent rompus à l'art

---

[1] Voir Guy Thuillier, *op. cit.*, pp. 548-549.
[2] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 31.
[3] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 25.
[4] *Ibid.*, p. 80.

de la feintise[1], il arrive pourtant que certains se fassent prendre, pour un retard, des bavardages, une tenue négligée ou la perte d'un dossier. La situation est pour eux tellement anxiogène, qu'elle mériterait, selon Augustin Marcadet, de servir à elle seule de sanction. « Ah ! », s'exclame ainsi l'employé pris en faute, « comme si on le faisait exprès d'arriver en retard !... Comme si on ne payait pas ça d'avance, en déperdition de fluide, et d'énergie, et de goût au travail... »[2]

Cela, on peut aisément s'en douter, crée alors, au sein du bureau, une ambiance assez délétère, où la suspicion et la jalousie, régissent le plus souvent les rapports interpersonnels. Naturellement, on ne saurait trop le préciser, les portraits des patrons passent en général par le prisme de la conscience brimée, insatisfaite et désabusée du rond-de-cuir. Aussi constituent-ils les résultats d'un point de vue sinon subjectif, du moins tout à fait personnel sur la réalité du système hiérarchique. Il faut reconnaître en ce sens que les exigences et ordres divers des chefs (si absurdes soient-ils), collent en général assez mal avec la soif d'absolu et de grandeur, mais aussi le désir de reconnaissance de nos bureaucrates narcissiques.

Au reste, la reconnaissance (sociale et professionnelle) constitue une vague ambition ponctuée d'obstacles et de désillusions pour les protagonistes des romans composant notre corpus, trop intègres ou indécis sans doute pour ce piquer au jeu de l'avancement. C'est là qu'apparaissent les limites de la dialectique hégélienne. Car dans les récits de l'impotence, le travail d'aliéné du rond-de-cuir ne constitue en rien l'instrument de sa libération. La reconnaissance du maître ne l'engage pas dans une lutte pour la mort[3], si ce n'est celle de son intégrité et de ses principes moraux. Luttes de pouvoir, petites connivences officieuses (la promotion sur canapé de M^me^ Conardot en est l'illustration), hypocrisie et, surtout, flatterie, constituent en ce sens le lot commun des rouages de la machine bureaucratique. À propos de la politesse rampante de Cerbelot, Louis Salavin note ainsi, avec une violence verbale étonnante pour ce personnage

---

[1] On l'a vu, les subterfuges pour échapper au flagrant délit d'oisiveté sont légion. Voir *supra*, « Tâche ingrate et oisiveté », pp. 113-117.
[2] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 80.
[3] Voir Friedrich Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit* (1807), trad. Jean Hyppolite, Paris, Aubier, coll. « Philosophie de l'Esprit », 1977.

au langage relativement châtié : « Sa manière de saluer le directeur, de saluer à cul ouvert, me fait rougir de honte. »[1]

Une indignation similaire pour le narrateur de *L'Homme au marteau*, déclarant, à propos de « la » Conardot :

> On la craignait pourtant. Dès qu'elle rentrait dans le bureau on lui faisait des amabilités dans le genre cordial, pour bien montrer quand même qu'on était de niveau.
> – Vous avez un bien joli corsage, madame Conardot !...
> – Et qui vous va bien !...
> – Toujours fraîche...
> – Toujours souriante...
> Et puis, dès qu'elle avait refermé la porte de son bureau, Dugrain faisait des grimaces, tout fier de lui, huileux, tout fier de provoquer les rires étouffés des bons collègues[2].

Évoquant cette fois l'hypocrisie des employés de bureau (la sienne y compris), lors de la visite inopinée de l'Inspecteur principal, le verbe meckertien se fait plus virulent encore :

> Visages ouverts ! Parfait contentement ! Ostentation ! Sourire prolongés ! Flatterie ! Approbations ! Bassesses !... [...] Augustin restait silencieux et retracté. Il se sentait encore les jambes tremblantes, de la surprise. Il se dégoûtait affreusement. Il avait souri comme tout le monde à la plaisanterie méprisante du chef... Quelle bassesse !... Quelle dérision !... [...] Augustin se remettait à son registre de statistiques, avec des envies de pleurer...[3]

Cela se passe de commentaire...

6. Le « spectre du pavé »[4]

Pourtant, observe Georges Hyvernaud, face au mépris des patrons et à cet état de semi-servitude, « il y a ceux qui n'en peuvent plus et qui disent non. Non, salaud. Non, idiot. Non, non et non. » Quelques employés, repoussés dans leur retranchement, se livrent alors ponctuellement à des gestes de refus, de

---

[1] *Journal de Salavin*, *op. cit.*, p. 327.
[2] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, pp. 32-33.
[3] *Ibid.*, p. 158.
[4] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 103.

contestation voire de révolte. Naturellement, poursuit le scripteur de *Lettre anonyme*, quand ils ne choisissent pas eux-mêmes de démissionner, à l'instar d'Augustin Marcadet ou du scripteur de *Peau d'ours*, « on les flanque à la porte »[1], comme Louis Salavin cette fois et c'est alors « le spectre du chômage »[2].

6.1 De la révélation…

L'un des cas de rebuffade – si tant est qu'on puisse le considérer comme tel – les plus célèbres de la littérature française reste à ce titre, aujourd'hui encore, le fait du protagoniste de Georges Duhamel. Remémorons-nous la fameuse scène initiale de *Confession de Minuit*. Salavin est convoqué chez son patron, M. Sureau, pour une affaire quelconque. Une impulsion inexplicable le conduit soudainement à lui toucher l'oreille gauche du bout de l'index. La réaction du « gros bonhomme »[3] ne se fait pas attendre : « À peine avais-je effleuré […] l'oreille de M. Sureau », raconte Salavin, « qu'ils firent, lui et son fauteuil, un bond en arrière. Je devais être un peu blême ; quant à lui, il devint bleuâtre, comme les apoplectiques quand ils pâlissent. Puis il se précipita sur un tiroir, l'ouvrit et sortit un revolver. »[4] Combien semble démesuré (quoique compréhensible), la geste défensif du PDG de la maison Socque et Sureau, au regard de l'acte assez peu menaçant du pauvre rond-de-cuir. L'inoffensif Salavin, après avoir été « traîné dans une pièce voisine, fouillé, déshabillé »[5], tel un dangereux criminel, sera naturellement congédié sans préavis ni prime de licenciement, confirmant ainsi avant l'heure les observations plus tardives du scripteur de *Lettre anonyme*.

Un tel mouvement de subversion ou de contestation (et bien que Louis Salavin ne lui accorde point cette importance[6]) se produit également, avec plus

---

[1] G. Hyvernaud, *Lettre anonyme*, *op. cit.*, p. 19. Une fois encore, la référence au scribe velléitaire d'Herman Melville est tentante. En effet, Bartleby se fait lui-aussi licencier et, de surcroît, à deux reprises. D'abord à la suite d'un remaniement du bureau central de Washington chargé de détruire les lettres au rebut. Ensuite, à cause de son oisiveté et de son manque d'implication dans une étude d'avoués de Wall Street.

[2] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 103.

[3] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 19.

[4] *Ibid.*, p. 15.

[5] *Ibid.*, p. 15.

[6] Dans un article sur la problématique paternelle dans le cycle de Salavin, Roxanne Doré va plus loin encore et considère que le geste du rond-de-cuir, « en transgressant l'interdit et en dépouillant du même coup une figure paternelle de l'aura sacrée sur laquelle repose son autorité, s'apparente à

d'ostentation encore, chez Jean Meckert. Dans la douzième section de *L'Homme au marteau*, chapitre central du roman, soulignons-le, un bouleversement radical se produit en effet dans la vie professionnelle d'Augustin Marcadet. Une fois encore, le rond-de-cuir est appelé dans le bureau de son chef de service. Le motif de la convocation, cependant, s'avère beaucoup plus grave que chez Georges Duhamel. « Il s'était trompé dans son numérotage », explique le narrateur. « Il s'était rattrapé en ajoutant un *bis* quelque part... »[1] Un manque de professionnalisme patent, qui provoque la fureur de Dudule, l'Inspecteur principal :

> – Est-ce que vous vous foutez de moi ?...
> Il avait commencé à taper du poing sur son bureau. Il avait l'œil mauvais et la voix qui tournait au rauque[2].

S'ensuit une série de remarques insultantes qui laisseront sans voix l'employé de bureau hébété :

> – Est-ce que vous êtes soûl, fou, mou ?... Vous ne savez donc pas compter ?... Que dis-je ?... Numéroter ?... Vous ne savez donc pas qu'après un trois, c'est un quatre ?...
> [...]
> – Mais...
> – Suffit !... Un enfant de dix ans ferait votre travail ! Si vous êtes plus bête qu'un enfant de dix ans, il faut vous faire rééduquer !... Inadmissible !... Est-ce que vous vous droguez ?... Est-ce que vous prenez des stupéfiants ?...
> – Mais Monsieur...
> – Suffit !... Ce serait trop vous demander que d'être intelligent. Tâchez du moins d'être sérieux dans votre travail !... Inadmissible !... Allez !... [...] Je n'ai pas de temps à perdre avec vos imbécilités !... Allez !...[3]

Remis de ses émotions et du contrecoup provoqué par cette réprimande humiliante, Augustin remonte d'un pas décidé au bureau de son patron, avec la ferme intention d'exiger des excuses. Mais, alors qu'il s'attendait à s'entretenir d'homme à homme avec « le Dudule », notre rond-de-cuir remarque en entrant la

---

un parricide ». R. Doré, « Qui père gagne : la problématique paternelle comme ressort des aventures de Salavin », *in* Paul Renard (éd.), « Georges Duhamel, *Vie et aventures de Salavin* », *op. cit.*, pp. 7-18, ici p. 11. Salavin déclare quant à lui simplement à son auditeur : « Pour moi, je vous affirme que je n'ai fait aucun mal à M. Sureau et que je n'avais pas l'intention de lui faire le moindre mal ». *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 15.

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 163.

[2] *Ibid.*, p. 163.

[3] *Ibid.*, pp. 163-164.

présence indécente de M^me^ Conardot. « Petite photo de famille »[1], explique le narrateur, qui, loin de calmer les ardeurs d'Augustin, exalte sa colère et son indignation. Un dialogue houleux s'engage entre l'Inspecteur principal et son subalterne :

> – Vous m'avez traité tout à l'heure d'une façon absolument ignoble… avait commencé Augustin Marcadet.
> – Voulez-vous prendre la porte immédiatement !
> L'inspecteur principal était furieux. Alors Augustin s'était mis en colère.
> – Pas avant de vous avoir dit que vous me dégoûtez tous les deux !
> – Qu'est-ce que vous dites !
> – Que vous me puez au nez !...
> – Je vous prie…
> – Qu'il y en a marre comme ça !...
> Augustin était devenu rouge de colère et de belle indignation. Il lui venait l'envie de faire du mal, de cogner… […] Il avait l'impression très nette qu'il allait botter les fesses à la Conardot et allonger un uppercut maison au Dudule qui tournait au jaune citron…[2]

Et le « héros », exalté par cet élan contestataire, de saisir la chaussure en cuir bleutée de sa chef de bureau et de la précipiter « d'un seul geste par la fenêtre ouverte »[3]. La chose faite et l'humiliation conjurée,

> Augustin était redescendu, crispé, mais avec une joie incommensurable sur le visage. […] Il sentait grandir en lui une incroyable fierté. Il se sentait d'un coup à sept octaves au-dessus des bons bougres de collègues. […] C'était Augustin Marcadet… Un futur demi-dieu ![4]

N'étaient-ce ces quelques soubresauts dus à l'adrénaline produite par l'effet de son geste, le rond-de-cuir nouvellement libéré de l'emprise bureaucratique se serait presque senti pousser « une petite confiance, des petits rêves même… »[5] Et l'on voit l'ex-bureaucrate s'imaginer menant une vie de commerçant, de « représentant ou, à la rigueur comme comptable, en vrai collaborateur d'un bon patron intelligent… »[6] Licencié ou démissionnaire, cela importe peu Augustin Marcadet ; du moins les premiers temps. Le chômage, en effet, ne lui fait pas peur. Un coup d'œil rapide sur les annonces du jour suffit en

---

[1] *Ibid.*, p. 165.
[2] *Ibid.*, pp. 165-166.
[3] *Ibid.*, p. 166.
[4] *Ibid.*, pp. 166-167.
[5] *Ibid.*, p. 195.
[6] *Ibid.*, p. 170.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

effet à le convaincre que l'insécurité de sa situation n'est que passagère. « Il y en avait des colonnes et des colonnes », explique le narrateur. « Ça le réconfortait. Il se disait qu'il n'avait qu'un choix à faire, et que dès le lendemain, s'il le voulait... »[1] Plus encore, grisé par son geste héroïque, le jeune homme se prend d'un sursaut d'orgueil et de fierté qui lui permet d'humer temporairement l'air de la liberté. « Il redevenait un homme libre !... Un homme !... »[2], au point de se sentir littéralement revivre : « Il était tout étonné », explique le narrateur, « tout joyeux de n'être pas au travail, déclare le narrateur, avec des surprises de chaque seconde comme s'il venait de découvrir la vie. »[3]

On ne peut s'empêcher, à la lecture de ces derniers mots, de songer à nouveau au protagoniste de *Confession de Minuit*. L'acte idiot de Louis Salavin se présente *a priori* comme un acte dramatique menant l'employé de bureau sur la voie d'une déchéance irrémédiable et de malheurs insurmontables. L'état de santé (mental et physique) du copiste semble en effet s'être considérablement dégradé au moment où il raconte son histoire à l'inconnu croisé dans un bar, c'est-à-dire quelques mois après son licenciement. Cependant, on ne saurait expliquer cette dégradation par l'angoisse ou la dépression du chômeur[4], et moins encore ne considérer *que* l'état de santé alarmant du rond-de-cuir. Du reste, ce dernier ne parvient-il pas, après ses déboires professionnels, à triompher du (boulevard) Bourdon ? Ne débouche-t-il pas ensuite « glorieusement » sur la place de la Bastille ? Ne traverse-t-il pas le faubourg Saint-Antoine « comme un homme enivré de difficiles succès »[5] – avant, naturellement, de sombrer à nouveau chez Lanoue ?

Les observations perspicaces d'Éliane Tonnet-Lacroix éclairciront notre propos. L'auteur d'*Après-guerre et sensibilités littéraires* note :

> Au cours des années 20, l'acte gratuit est [...] foncièrement lié au sentiment de la vanité de toutes choses et à celui de la misère humaine. Non seulement l'acte

[1] *Ibid.*, p. 172.
[2] *Ibid.*, p. 169.
[3] *Ibid.*, p. 171.
[4] Au reste, Louis Salavin ne semble pas si pressé, du moins pas au début, de retrouver un emploi. Après s'être livré à quelques prospections inefficaces pour contenter sa mère, le protagoniste déclare : « Ma journée était finie. J'avais fait ma démarche ; elle prouvait, une fois de plus, qu'il m'était impossible de trouver une place. Cette certitude était, précisément, la seule chose que je cherchais. » *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 52.
[5] *Ibid.*, p. 36.

> gratuit est un acte absurde, mais il est révélateur, voire dénonciateur de toute chose[1].

Le geste du protagoniste de Georges Duhamel, justement, a tout d'un acte gratuit. Salavin explique en effet qu'en touchant du bout du doigt le lobe de son patron, il souhaitait confirmer l'« idée » selon laquelle cette oreille « n'était pas une chose interdite, inexistante, imaginaire, que ce n'était que de la chair humaine »[2]. Auprès de son compagnon de bar, l'ancien administré s'était ensuite emporté : « Alors, c'est ça votre humanité ? Voilà un homme, un homme comme vous et moi ; il y a, entre nous deux, une telle barrière que je ne peux pas même appliquer le bout de mon doigt sur sa peau sans prendre figure de criminel. »[3] Acte révélateur, *voire dénonciateur*, de la vanité des barrières hiérarchiques et, partant, des représentations sociales, « l'acte idiot »[4] de Louis Salavin, loin de plonger le rond-de-cuir dans le néant des jours et de la vie, lui permet paradoxalement d'accéder à une forme d'émancipation sociale et d'élargir provisoirement ses perspectives. Certes, l'accession brutale à cette liberté n'est pas ici exempte de souffrances. Mais elle possède le mérite d'insuffler à l'employé de bureau une « plénitude »[5] et un élan que l'on ressent parfois à l'aube d'une vie nouvelle. Georges Duhamel écrit :

> Je vous l'ai dit, Oudin me ramena, dès le lendemain de l'algarade Sureau, mon petit matériel de scribe. Je rangeai tout cela dans un coin de ma chambre, en attendant le moment d'entrer dans une autre place. Et, tout de suite, ma nouvelle vie commença[6].

À propos d'Augustin Marcadet cette fois, Jean Meckert note à son tour quelques années plus tard, avec moins de résonances existentialistes toutefois, et quoique son œuvre ait émergé à l'époque des thèses sartriennes : « [S]a vie ne faisait que

---

[1] É. Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, *op. cit.*, p. 177.
[2] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 14.
[3] *Ibid.*, p. 19.
[4] *Ibid.*, p. 43.
[5] Les romans de Georges Duhamel et de Jean Meckert résonnent en ce sens d'une série d'échos surprenants. On lit respectivement, chez l'un : « Je me laissais glisser jusqu'au lac des Gobelins, comme un voyageur en pirogue au fil d'une rivière tropicale. Tout m'était révélation. Je parvenais de minute en minute à la *plénitude*. », et chez l'autre : « Il était libre, dans la rue, avec la fébrilité qui l'abandonnait petit à petit. [...] Il s'était arrêter pour regarder travailler, avec du bruit [de perceuses et de compresseur] plein les oreilles. Du bon bruit qui s'accordait avec sa *plénitude* d'âme. » *Ibid.*, p. 34 et *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 170. Nous soulignons.
[6] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 44.

commencer !... »[1]

Naturellement, les protagonistes de *Confession* et de *L'Homme au marteau*, au même titre que le scripteur anonyme de *Peau d'ours*, retourneront finalement à la copie après avoir cru qu'ils pourraient changer de vie. Dans *Deux Hommes*, Louis Salavin reprend en effet un emploi de rond-de-cuir après de fastidieuses et humiliantes prospections (qu'il finira au reste par abandonner à nouveau). De même, nous l'avons vu, Augustin Marcadet retrouve, par l'entremise de son beau-frère François, une niche de bureaucrate. Le dernier, enfin, soumis à l'impérieuse nécessité de la croûte, déplore dès les premières pages de son journal, son retour à la Compagnie Générale d'Électro-Céramique qu'il avait pourtant quittée quelques années auparavant. Cependant, si le geste pulsionnel, le coup de sang ou la révolte de ces compagnons d'infortune tiennent assurément de la chimère, du moins leur permettent-ils de se préserver de la résignation (qui à terme aurait risqué de les mener au meurtre ou au suicide) et de s'ouvrir, pour un temps, à un monde de possibles. « On dit et l'on répète que Salavin est absurdement chimérique », déclarait à ce titre Henri Clouard, avant de pourfendre ainsi les détracteurs du pauvre et néanmoins courageux scribe : « D'accord. Mais nous serions bien avancés s'il était resté placidement assis à gratter du papier ? »[2]

6.2 À la prospection

Cet excès de confiance, naturellement, est de courte durée. Les ronds-de-cuir démissionnaires ou licenciés comprendront en effet à leurs dépends qu'on ne s'émancipe pas ainsi du système. Au reste, le protagoniste de Jean Meckert avait averti son beau-frère François du danger d'une telle rebuffade : « La moindre tentative de redresser la tête, s'était-il emporté, et c'est le spectre du pavé !... Le spectre du pavé !... »[3] L'ex-employé du ministère du Trésor public connaît bien son affaire et il n'est anodin qu'il éprouve le besoin, dans l'instant qui suit son geste de révolte, de constater dans le premier journal venu la présence rassurante de quelques offres d'emploi. Il les consultera dès le lendemain, dit-il, mais elles

---

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 170.
[2] Henri Clouard, « Plaidoyer pour Salavin », *Le Divan*, janvier 1932, pp. 345-352, ici p. 348.
[3] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 103.

sont là, comme un premier rempart réconfortant contre l'incertitude.

Ils en viendraient presque, nos bureaucrates indécis, à regretter la stabilité professionnelle de leur situation d'autrefois. « Je n'en veux pas à M. Sureau », reconnaît Salavin. « Je suis tout à fait mécontent d'avoir perdu ma situation. Une douce situation voyez-vous ? »[1] De même, Augustin Marcadet prend-il très vite conscience qu'il a perdu un statut qui, quoique décrié pour cet assoiffé d'absolu, présentait quelques avantages indéniables : la sécurité relative de l'emploi, la considération du titre de fonctionnaire et la jouissance de sa retraite. On lit :

> Augustin se posait des questions, à savoir s'il aurait droit à son mois entier... Ou même si l'administration consentirait à lui payer le mois commencé... Il pensait à toutes les retenues qu'on lui avait faites pour sa retraite... [...] Il se demandait s'il ne vaudrait pas mieux, le lendemain matin à la première heure, monter à la direction pour expliquer son cas...[2]

Pour l'heure, une première étape douloureuse s'impose aux chômeurs Louis Salavin et Augustin Marcadet : annoncer leur licenciement. Tous deux craignent en effet de se confronter à l'incompréhension de leurs proches. « J'étais bien décidé à ne souffler mot de mon histoire », déclare le premier, « mais la certitude que ma mère allait me demander des éclaircissements ne laissait pas de m'exaspérer »[3].

On voit ici comment le protagoniste de Georges Duhamel anticipe – à tort – l'hostilité de la réaction maternelle, au point d'élaborer lui-même une stratégie défensive qui rendrait sa mère responsable de son malheur :

> Si, comme la chose est vraisemblable, elle me gourmande, je suis résolu à ne rien lui cacher de ce que je pense. [...] Est-ce ma faute, à moi, si je suis entré dans les bureaux ? Moi, je voulais faire de la chimie. Je n'ai aucune aptitude pour ce hideux métier de rond-de-cuir. Pourquoi maman m'a-t-elle poussé à prendre une place chez Moûtier, d'abord, chez Socque et Sureau ensuite ? [...] Nous sommes pauvres, c'est entendu, mais ce n'est pas une raison pour avoir faussé ma carrière, perdu ma vie, compromis, gâché mon bonheur[4].

Une crainte analogue anime le protagoniste de Jean Meckert, mais à l'égard de sa femme cette fois. On lit : « Il s'inquiétait. Il ne voulait pas rentrer en retard à la

---

[1] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 9.
[2] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 174.
[3] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 21.
[4] *Ibid.*, p. 22.

maison pour éviter les explications. Et puis il se demandait s'il aurait le courage de se taire... Tout de même, [...] c'était beau ce qu'il avait fait. [...] Peut-être qu'Émilienne comprendrait ?... »[1]

Émilienne, cependant, à la différence de M^me^ Salavin, ne comprendra pas le geste de son mari. Elle voudrait qu'Augustin se résigne, pour elle, pour la petite Monique. Elle en appelle à ses responsabilités de chef de famille : « quand on a besoin de garder sa place, déclare-t-elle, il faut tout encaisser !... »[2]. La « croûte » est là, en effet, avec les factures et le loyer, comme autant d'impérieuses nécessités. Après l'annonce à la famille commencent de longs mois de prospections humiliantes et inefficaces. Ils ne se doutaient pas, nos ronds-de-cuir rêveurs et idéalistes, qu'ils quittaient un enfer pour un autre, celui de la jungle brutale des chômeurs et des refus dégradants.

Il nous faut préciser en ce sens, que si Louis Salavin se fait licencier dans une période de plein-emploi[3], Augustin Marcadet quitte quant à lui sa situation entre la récession des années trente et les années de reconstruction et de croissance intensive de l'après-guerre, c'est-à-dire dans les années dures de chômage et de crise en France, entre 1930 et 1938[4]. Au début, l'espoir de retrouver une situation anime encore Augustin Marcadet. « Le tout [...] c'était de procéder avec méthode », confie-t-il. « Prospecter dans les petites annonces classées, en bondissant aussitôt où il était nécessaire de se présenter »[5]. Après tout, poursuit le narrateur :

> Il n'y avait aucune raison, aucune, qu'il ne trouve pas un bon petit emploi, avec un avenir, même, dans la perspective !... Tout ce que racontaient les bonnes gens, sur la difficulté de l'époque, c'était du boniment de chômeur professionnel !... Lui, Augustin, se donnait huit jours au grand maximum, et sans forcer, pour trouver son petit trou !... Huit jours !...[6]

---

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, pp. 173-174.
[2] *Ibid.*, p. 177.
[3] Dans les années vingt, le taux de chômage est de 0,74% de la population en moyenne, quant il atteint 1,9% entre 1930 et 1939. Voir Pierre Villa, « Chômage et salaire en France sur longue période », *Économie et statistique*, n° 282, 1995/2, en particulier pp. 18-19.
[4] Sur le chômage et la situation assez inconfortable des fonctionnaires de basse échelle, en France, durant l'entre-deux-guerres, voir Alfred Sauvy et Anita Hirsch, *Histoire économique de la France entre les deux guerres*, Paris, Economica, 1984, vol. 2, en particulier pp. 224-225, p. 231 et 301.
[5] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 183.
[6] *Ibid.* p. 184.

On ne saurait ici blâmer l'optimisme du jeune homme. Encouragé par l'ardeur de ses résolutions, celui-ci décide alors de proposer ses services à un laboratoire pharmaceutique situé dans les beaux quartiers parisiens, la maison « Acti ». Or, une première confrontation au marché de l'emploi et à la concurrence, se chargera de lui rappeler brutalement qu'il n'est en somme rien de plus ni de moins qu'« un manœuvre de la plume ! Un pauvre type ! »[1], enrôlé malgré lui dans « une confrérie misérable »[2] :

> Un type était debout, près de la table. [...] Il était bien habillé, avec un chapeau à bords roulés qu'il tenait à la main, un petit veston droit bien centré et une cravate discrète.
> – On n'est pas beaucoup ! avait commencé aimablement Augustin.
> Mais l'autre, très supérieur, n'avait pas daigné répondre. Un ennemi !
> [...]
> Et puis une dame était venue. [...]
> – C'est pour quoi faire, Messieurs ?
> – Au sujet de l'annonce...
> – Ah ! ben c'est trop tard !... Il fallait venir hier soir, comme les autres !...[3]

Une recherche frénétique s'engage alors pour le rond-de-cuir, ponctuée d'attentes anxieuses parmi des dizaines d'autres chômeurs souvent hostiles, venant « tenter [leur] coup de reins périodique »[4]. Inlassablement, d'une entreprise l'autre, chez « Acti », « Chromax » ou Pomel, le protagoniste de Jean Meckert arpente le pavé parisien, de la rue du Colisée à la rue Lafayette, de la rue Saint-Denis à la rue de Rome, de la rue de la Roquette à Issy-les Moulineaux, puis aux Gobelins, du quartier des Ternes à Asnières. Mais toujours, les mêmes déconvenues désespérantes : ou bien l'annonce est obsolète[5], ou bien il est trop âgé[6], ou bien il n'a pas les compétences ou les références requises[7], ou bien la place est déjà prise par le cousin d'une employée de la maison[8], ou bien encore le jeune homme considère la tâche proposée beaucoup trop abaissante, et la refuse[9].

---

[1] *Ibid.*, p. 202.
[2] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 73.
[3] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, pp. 181-182.
[4] *Ibid.*, p. 197.
[5] *Ibid.*, pp. 181-182.
[6] *Ibid.*, pp. 196-197.
[7] *Ibid.*, pp. 199-201, 206-207 et 219.
[8] *Ibid.*, p. 207.
[9] *Ibid.*, p. 208. Avant cela, Salavin avait lui-même refusé « deux ou trois propositions humiliantes : des besognes d'esclaves, d'automates ou de bêtes de somme ». Après son expérience traumatisante

Les premiers mots du chapitre 22 rendent compte de ces démarches fastidieuses : « Et rien le jeudi ! Et rien non plus le mercredi ! Et rien encore le samedi ! »[1]

L'écrivain décrit la lente et irrémédiable descente aux enfers du chômeur Marcadet, engagé dans une lutte impitoyable qui le consume à petit feu. Lentement, le spectre du pavé hante en effet l'existence du pauvre rond-de-cuir, menaçant sa vie familiale[2], affectant sa santé physique et mentale, minant sa volonté, creusant enfin inexorablement son trou, comme un ver, dans le texte même du roman :

> Il était maintenant cinq heures. Il n'avait plus le temps d'aller à Issy-les Moulineaux, où l'on demandait : *empl. sér. p. fact. et ass. soc...*[3]
>
> Juste le temps peut-être d'aller voir aux Gobelins pour : *Hom. trav. p. bur. et ext...*[4]
>
> Malgré l'heure tardive, en revenant, [Augustin] avait voulu s'arrêter dans le faubourg Poissonnière où l'on demandait un *Hom. sér. p. mag. et trav. bur...* On offrait un salaire dérisoire[5].

L'apparition de certains symptômes psychiques – angoisse, obsession, doute – s'observe alors chez le protagoniste de *L'Homme au marteau*, qui frisent, à bien des égards, la psychasthénie[6]. L'angoisse et l'obsession, d'abord, se manifestent avec force quand le spectre du pavé hante jusqu'aux nuits du pauvre rond-de-cuir :

> Augustin s'était réveillé au petit jour, sur un cauchemar filandreux. Il était dans une barque, une barque qui prenait l'eau... Il essayait de ramer pour gagner le bord, mais il n'avait plus de force dans les épaules... Il mourrait sur place en d'immenses d'efforts... Il en avait des sueurs d'agonie... Il s'était raccroché au

---

avec Lhuillier, il déclare : « Il faut que je vous dise tout de suite que j'avais formé la résolution ferme, farouche, de mourir de faim plutôt que de retourner jamais chez Barouin. » *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 60 et 80.

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 251.

[2] Pour échapper aux sollicitations de sa femme et, surtout, ne pas la décevoir, Augustin déclare avoir rencontré Bidard, une ancienne connaissance qui lui aurait promis de lui trouver une situation. *Ibid.*, pp. 188-189.

[3] *Ibid.*, p. 207. Nous soulignons.

[4] *Ibid.*, p. 208. Nous soulignons.

[5] *Ibid.*, p. 219. Nous soulignons.

[6] Un état mental similaire s'observe chez le scripteur de *Peau d'ours*, qui note : « La révolution permanente – l'agitation. Tout le monde mal intentionné. Manie de la contradiction, de la persécution. Cyclothimique. Psychasthénique. » *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 47.

polochon au moment ultime…[1]

Quant au doute (sur ses compétences professionnelles et sur lui-même), il prend sa tonalité la plus pathétique lorsque s'exprime un complexe d'infériorité. Ainsi, dans ces quelques passages révélateurs de ce désœuvrement moral :

> Il se demandait s'il trouverait encore le courage de se présenter quelque part. Ça l'avait vidé de confiance, la séance chez le petit patron poli. La nette impression qu'il n'avait pas de spécialité, pas de métier, venait le visiter… Ce qu'il faisait à son bureau, n'importe qui pouvait le faire, c'était certain. Même un enfant de dix ans !...[2]

> Il avait repris le métro pour aller à la Bastille. Il lui venait le courage désespéré. Il ne voulait rien avoir à se reprocher quand il rentrerait chez lui. […] Il lui montait une mentalité de vaincu[3].

> Un homme de trente ans, même s'il n'est qu'un petit zéro ambulant, ça a quand même vécu…[4]

Nul autre roman de l'impotence, et quoique le thème soit un trait commun à la plupart des récits composant notre corpus[5], n'offre à ce titre, comme *L'Homme au marteau*, une description si subtile et détaillée de l'expérience traumatisante du chômage, où l'on voit le rond-de-cuir s'enfoncer inéluctablement dans la mésestime de soi et la culpabilité. À la rationalité du monde du travail s'opposent en effet les considérations existentielles des chômeurs, leur besoin de dignité humaine et de considération professionnelle, leur aspiration à une vie décente et à une reconnaissance sociale. Or on observe avec un pincement au cœur Augustin Marcadet s'enfoncer dans une spirale infernale qui le conduira, un

---

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 185. « Parfois, au cœur de ce néant », écrivait déjà Georges Duhamel, « j'étais visité, traversé par un songe. C'était un songe bousculé, haletant, comme ces histoires que l'on représente au cinématographe. » *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 45.
[2] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 202.
[3] *Ibid.*, p. 207.
[4] *Ibid.*, p. 257.
[5] On en trouve la trace, à différentes échelles, dans les œuvres de Georges Duhamel, Marcel Astruc, Tristan Bernard, Jean Meckert et Henri Calet. Ainsi, dans Le *Journal d'un meurtrier*, Paul Duméry déclare : « Les jours précédents, j'avais fait des antichambres, à la recherche d'une situation. C'est une attente fastidieuse, parce que l'on est sans foi, sans espérance. Le "patient" ne s'impatiente pas, parce qu'il sait trop ce qu'on va lui dire : on prendre note de son nom et de ses références. On lui dit encore : on vous écrira. On ne vous écrit jamais. Le postulant le sait à peu près d'avance. Il n'est pas pressé de recevoir une réponse qu'il pressent évasive. On fait tout de même les démarches, car on ne croit plus à la légende de l'homme que la fortune vient trouver dans son lit. On sait trop que c'est un bobard monstrueux, inventé par le prochain, qui vous pousse à l'inaction pour supprimer la concurrence. » *Aux Abois*, *op. cit.*, pp. 34-35.

Rapport-Gratuit.com

de ces jours sombres où s'enchaînent les refus, à désirer la mort. « Il ne se sentait plus de courage », écrit le narrateur. « Il avait la poitrine rentrée et la tête basse. Il était profondément malheureux. Des idées de suicide venaient le visiter. »[1]

Le rapprochement semble cette fois plus évident encore avec l'un des chômeurs les plus célèbres de la littérature européenne, le scribe Bartleby, mourant au pied du mur d'une prison new-yorkaise, après avoir été par deux fois licencié. Comme lui, les chômeurs impotents de notre corpus meurent de ne pouvoir franchir le mur – mur aveugle ou mur d'usine à colle[2] – qui les sépare du bonheur. On lit ainsi, chez Duhamel :

> Devant mes yeux, le mur aussi droit, aussi lisse, aussi froid que jamais. Rien à faire ! Et, surtout, un courage si chancelant, un courage si fragile. Et si peu de raisons d'estime. Et ce courant de choses laides, au travers de l'âme. Ce combat ! Cette défaite ![3]

Le scripteur de *Peau d'ours*, alors en prospection, résume finalement en ces termes la misère financière, sociale et morale du chômeur : « En quête d'un emploi, démarches humiliantes. Les gens en place et les manches-revers de mon pardessus qui s'éliment de plus en plus – mon costume lustré – semelles de plus en plus minces ». Avant d'ajouter, nous l'avons vu, avec un humour désabusé : « Y a de quoi s'l'attraper et s'la mordre [l'âme] »[4].

7. L'errance dominicale

Dans cet univers figé ou menaçant, restent encore les dimanches, comme « un aimable contrepoison »[5] au « petit trantran »[6] quotidien, pour oublier le bureau et s'oublier soi-même, se fondre, disparaître dans l'indistinction de la foule parisienne, le poids mou des conventions sociales et la pression des impératifs

---

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 235. Sur le sujet, voir *infra*, « La tentation du suicide », p. 148, note 1.
[2] *Ibid.*, p. 109.
[3] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 70.
[4] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 29.
[5] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 127.
[6] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 27.

marchands :

> Longue suite de dimanches dans le cerveau d'Augustin. Dimanches surimpressionnés, matinées calmes en savates, radio, chansonnettes, détente. Il avait de la vacuité dans son cerveau. Il n'était pas malheureux, pas heureux non plus. Il n'était rien[1].

« Le dimanche n'était pas un jour comme les autres », poursuit le narrateur de *L'Homme au marteau*. « Ça tranchait, c'était unique. Il fallait monter ça en petit paradis avec les moyens du bord. » Des propos similaire pour le rond-de-cuir de *Peau d'ours*, qui note :

> Le Dimanche :
> Les bonnes sorties, les visages nouveaux, les figures nouvelles.
>
> Le Dimanche :
> S'amuser à tout prix – sortir.
> Il pleut – on sort quand même.
>
> Un Dimanche gâché :
> Menace de pluie, rue Vaugirard[2].

Remarquons dans *Peau d'ours* la majuscule et la mise en exergue du mot « Dimanche », qui illustre l'importance capitale de ce jour de la semaine, sa dimension libératrice et quasiment génératrice de sur/re-vie. Pour les prisonniers de la bureaucratie, ces hommes privés de Dieu[3] et souvent de famille, l'instituion dominicale est en effet dénuée de toute dimension spirituelle, ce qui en fait un jour « vide » à combler impérativement. Aussi les scribes impotents, pour se vider davantage l'esprit, n'auront-ils de cesse de rechercher la solitude et le divertissement, le temps d'une escapade dans les rues de la Capitale : « Depuis l'âge de quinze ans sa petite promenade du dimanche matin après la douche était quelque chose de sacré et de solitaire. »[4]

L'« unité » spatio-temporelle des dimanches constitue ainsi le point de convergence le plus évident des récits de l'impotence ; ceux de Jean de la Ville de

---

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 93. Ce jour de la semaine est si important pour Augustin Marcadet, que le narrateur de *L'Homme au marteau* lui consacre un chapitre entier. *Ibid.*, pp. 91-106.
[2] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 70.
[3] Voir *infra* : « Dieu, ce grand Absent », pp. 214-225.
[4] *Ibid.*, p. 94.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Mirmont et Georges Duhamel, en particulier, que nous n'avons pu nous empêcher de réunir une fois encore. *Les Dimanches de Jean Dézert* et *Vie et aventures de Salavin* ont pour décor le même paysage, celui du Paris familier début-de-siècle, avec ses rues séparées par le Jardin du Luxembourg – la rue du Bac pour Dézert et la rue du Pot-de-Fer pour Salavin –, mais aussi la Rive gauche, le Quartier latin, la rue Monge, Notre-Dame, le quartier Montmartre ou la fosse aux ours du Jardin des Plantes… Autant de lieux communs dans lesquels, si nous voulions imaginer une fiction, ces flâneurs invétérés, infatigables arpenteurs de pavés, se croisèrent certainement… sans le savoir peut-être. « Le dimanche, c'est toute la vie de Jean Dézert »[1], écrit Mirmont. Car « il ne se fatigue point de parcourir les rues et d'errer le long des grands boulevards »[2]. De même, Salavin profitera de l'oisiveté subite que lui offre le chômage pour écumer sans répit les rues parisiennes et entamer enfin « une nouvelle vie »[3]. Plus tard, dans son *Journal*, le protagoniste de Duhamel reconnaîtra bien volontiers apprécier la « relative liberté » que lui permet son nouvel emploi à la Cilpo. Il note : « Errer dans les rues, voilà mon plaisir. C'est là que j'ai goûté mes joies les plus farouches et mes tristesses les plus sereines »[4].

Oisifs et sans le sou, ces « voyageurs[-sédentaires] de troisième classe »[5], ces « touristes »[6] se laissent ainsi tantôt emporter par le flux anonyme des grandes artères parisiennes, Sébastopol, Saint-Michel, Montparnasse, tantôt engourdir par la langueur et le charme des ruelles de la Capitale. Nous les suivons dans leur errance parisienne avec une nostalgie contenue et une curiosité certaine, comme on emboîterait le pas à Léon-Paul Fargue[7], Henri Calet[8] ou Jacques Réda[9] dans ce Paris d'un autre temps, coloré par le charme du Quartier latin, l'ambiance pittoresque des débits de vins de la rue Mouffetard et la douceur de ces instants passés entre le pont des Saints-Pères et le pont Royal, à sonder les étalages des bouquinistes du quai Voltaire. « Je m'en allais au hasard des rues, et la journée

---

[1] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 21.
[2] *Ibid.*, p. 21.
[3] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 44.
[4] *Journal de Salavin*, *op. cit.*, p. 340.
[5] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 23.
[6] *Journal de Salavin*, *op. cit.*, p. 328.
[7] Léon-Paul Fargue, *Le Piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 1939.
[8] Henri Calet, *De ma lucarne*, édition posthume, Paris, Gallimard, 2000.
[9] Jacques Réda, *Les Ruines de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1977.

était devant moi comme un désert calciné sans horizon et sans surprise »[1]. Ces mots de Salavin pourraient être ceux de Jean Dézert. En constante tension vers un « horizon chimérique », le protagoniste de Mirmont, « pr[end, lui-aussi] des rues, des rues et des rues »[2], sans destination précise, « comme un navire en vue du port et qui attend le flot pour entrer »[3], laissant ainsi « la marée montante de la foule »[4] – et quelques prospectus poliment acceptés – décider de son itinéraire.

Louis Salavin, à l'instar de Victor Bâton, le personnage louvoyant d'Emmanuel Bove[5], fréquentera en outre les mêmes restaurants crasseux, les mêmes chambres piteuses, les mêmes logements misérables que le personnage de Mirmont. Et pour avoir légèrement changé d'époque, Paris demeure ce lieu d'errance et d'anonymat dans lequel Folantin, le protagoniste d'*À vau-l'eau*, aimait déjà tant à se perdre. « On vit, on circule, on se croise sans se connaître dans la lumière des devantures »[6], note ainsi le narrateur des *Dimanches de Jean Dézert*. Exilé dans le dédale des rues parisiennes, qui n'est autre chose, d'ailleurs, que l'image d'une essence en recherche d'elle-même, Salavin s'écrie quant à lui : « Où suis-je là-dedans ? Qui suis-je dans cette foule ? Peut-il y avoir du bonheur pour moi entre ces milles démons ennemis ? Comment me reconnaître, me nommer, m'appeler, entre tous ces visages ? »[7] Quelques années plus tard, le meurtrier en cavale de Tristan Bernard rendra compte à son tour, mais de manière plus épurée, de cette errance dominicale et parisienne. « Paris est l'endroit du monde où l'on se cache le mieux »[8], note-t-il dans son *Journal*.

---

[1] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 49.
[2] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 42.
[3] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 21.
[4] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 44.
[5] Voir l'article de David Nahmias, « Bâton, l'errance parisienne », *in Europe*, vol. 81, n° 895-96, 2003, pp. 111-120.
[6] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 26.
[7] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 110.
[8] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 33.

Chapitre II

La médiocrité relationnelle du rond-de-cuir

> « Je suis fait pour vivre seul, mais je ne puis rester seul. »[1]

> « Curieux : Incapacité d'être seul, incapacité de ne l'être pas. On accepte les deux. Les deux profitent. »[2]

Évoquant avec exaltation l'ouvrage de Robert Garric[3], R. Vallery-Radot se réjouissait en 1928 que, dans une époque rongée par l'individualisme, survivent encore quelques élans d'optimisme et de fraternité. L'ami de Mauriac et de Bernanos énonce :

> Le monde moderne, en substituant aux antiques valeurs spirituelles les seules données économiques, a séparé l'homme de son semblable à une profondeur et avec une rigueur que ni le paganisme ni la barbarie n'ont connue. [...] [J]amais nous ne nous sommes sentis plus étrangers les uns aux autres, plus hermétiquement enfermés dans notre ridicule enfer temporel, le cauchemar qu'un Duhamel a su nous peindre avec une ironie tragique dans le *Journal de Salavin*[4].

Par-delà la teneur oratoire du propos tenu par Vallery-Radot ou ses considérations sur la fraternité des tranchées[5], est ici exprimée en une peinture sincère, la nostalgie d'une époque (l'avant-guerre) et d'une épreuve (la Grande Guerre), définitivement révolues en 1928, mais dont la principale vertu consistait,

---

[1] Emmanuel Bove, *Journal écrit en hiver* (1931), *in Emmanuel Bove, Romans*, *op. cit.*, p. 757.
[2] Albert Camus, *Carnets, mai 1935-février 1942*, Paris, Gallimard, coll. « Soleil », 1962, p. 45.
[3] R. Garric, *Belleville, scènes de la vie populaire*, sous la direction de Jean Guéhenno, Paris, Grasset, 1928.
[4] Robert Vallery-Radot, « Littérature sociale », *La Revue hebdomadaire*, 1928, n° 40, pp. 105-109, ici p. 105.
[5] « Le soldat », lit-on, « est comme le moine ; il n'a plus soucis ni de la nourriture ni du vêtement, ni du logis ; il prend ce qui lui est donné. [...] Seul règne l'obéissance à la règle dans une commune volonté avec ses frères. [...] Si elle n'engendrait que des fruits maudits, comment aurait-elle produit cette grandeur, cette sainteté, cet amour enfin, qui dépassait la terre et dont les meilleurs d'entre nous ont gardé une nostalgie comme d'un paradis ? », *Ibid.*, p. 106.

selon le critique, à rapprocher les hommes. On ne saurait naturellement occulter la dimension religieuse et populiste du discours tenu par le critique de *La Revue hebdomadaire* ; discours aux résonances péguyennes, auquel la plupart des romanciers de l'impotence n'auraient assurément point souscrit[1]. Pour Georges Duhamel, notamment, mais aussi, plus en aval, Georges Hyvernaud, Jean Meckert et Henri Calet, l'expérience des conflits mondiaux a joué un rôle indéniable dans l'émergence d'une pensée individualiste et d'une conception viscéralement pessimiste des rapports humains, qu'un rapprochement social fondé sur la défense commune de valeurs spirituelles et culturelles ne saurait apaiser. Plus encore, l'expérience de la guerre ou de la captivité n'a fait qu'exacerber le conflit profond entre l'individu et la société, dont Micheline Tison-Braun a décelé les prodromes dans la littérature française au XIX^e^ siècle[2].

Malgré ces divergences idéologiques, de l'écrivain catholique aux romanciers de l'impotence, ces hommes d'entre les guerres se rejoignent tout de même sur le constat d'une indéniable fracture entre les personnes ; fracture guérissable pour le premier, irrémédiable pour les seconds. Le compte rendu de Robert Vallery-Radot offre à ce titre une description relativement juste de difficultés relationnelles, révélatrices de conflits plus graves encore au niveau macro social. Au siècle de l'individualisme, abondent en effet les peintures d'êtres égoïstes et narcissiques, *a priori* imperméables à toute vie sociale. Les ronds-de-cuir impotents sont bien de cette nature. Dans l'ensemble de notre corpus, l'employé de bureau, homme médiocre et absurde, représente le prototype même du déclassé, de l'inadapté, du « type sans importance sociale »[3], bien incapable dès lors d'entretenir des relations stables sur un plan relationnel. Jean Dézert et Louis Salavin, par exemple, avant d'être gratte-papiers, sont d'abord des créatures médiocres – ou ordinaires d'après les préférences –, désabusées et solitaires, des « garçon[s] sans importance sociale, [...] tout juste [des] individu[s]», selon l'exergue emprunté par Sartre à Céline et placé en début de *La Nausée*.

---

[1] Voir G. Hyvernaud, *La peau et les os*, *op. cit.* ; en particulier le chapitre intitulé « Leur cher Péguy ».

[2] M. Tison-Braun, *La Crise de l'humanisme : le conflit de l'individu et de la société dans la littérature française moderne*, Paris, Nizet, 1967.

[3] Nous tirons cette appellation de l'article de Benoît Denis, « Roquentin et les types sans importance sociale », *Études françaises*, vol. 33, n° 3, 1997, pp. 105-119.

Personnages sans grandeur, « marqué[s] évidemment pour la défaite »[1], comme le seront aussi Bardamu, Cripure, Roquentin ou Meursault, ces « frère[s] malheureux »[2] échouent sur toute la ligne, dans leurs entreprises quotidiennes et leurs projets familiaux, amoureux, amicaux. La saga familiale cède ainsi la place à l'histoire individuelle et à un recentrement sur le moi. Les expériences sentimentales, terriblement banales et soumises à d'incessants ratages, contribuent à l'enlisement narratif des romans de l'impotence. L'amitié, enfin, s'avère trop souvent décevante et reflète elle aussi la difficulté des rapports humains.

Précisons-le toutefois, Jean Dézert et consorts ne sont pas des misanthropes : seulement des pessimistes par inadaptation, que la sensibilité exacerbée et la soif d'absolu (affectif) condamnent à une solitude souvent insupportable. « Si j'ai l'air d'un misanthope », déclare ainsi Louis Salavin, « c'est, précisément, parce que j'aime trop l'humanité »[3]. La plupart des protagonistes manifestent ainsi le désir illusoire de trouver la personne qui saurait les comprendre : « Je crains que le cri que je pousse du plus loins de ma solitude, ne puisse jamais être bien entendu »[4], note péniblement Henri Calet.

D'aucuns s'acharnent donc à rechercher autrui et à entretenir quelques semblants de relation sociale. Jean Dézert tente vainement de se mettre en ménage, Louis Salavin se marie et devient père, Paul Duméry entretient une liaison tapageuse avec Jeanne, Augustin Marcadet retrouve le conformisme de son foyer après avoir tenté de s'en émanciper, le narrateur du *Wagon à vaches* accepte régulièrement l'invitation d'« amis » qu'il ne supporte pas, enfin, le scripteur de *Peau d'ours* multiplie les aventures, si douloureuses soient-elles ; illustrant ainsi, avant Levinas[5] notamment, le fondement dialogique et/ou intersubjectif de l'identité, de la pensée et du discours humains.

Aussi constaterons-nous, mais nous en reparlerons[6], qu'il n'y a pas de compréhension de ces personnages sans une appréhension de la présence et, partant, du langage des autres. Si les protagonistes de notre corpus se réalisent

---

[1] L. Guilloux, *Le Sang noir*, *op. cit.*, p. 246.
[2] *Tel qu'en lui-même...*, *op. cit.*, p. 765.
[3] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 54.
[4] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 78.
[5] E. Levinas, *Altérité et transcendance*, Montpellier, Fata Morgana, coll. « Essais », 1995.
[6] Voir *infra* : « Présence de l'Autre. Le plurilogue intérieur de Louis Salavin », pp. 359-364.

comme une figure de l'intime et de l'individualisme, ils n'en demeurent pas moins des animaux sociaux multipliant les échanges – si pénibles soient-ils – avec leurs semblables.

1. La crise de la famille

> « C'est le moment où la Famille, gonflée de dinde et de bourgogne, s'étale, se débraille un peu, se sent lourde, assise, massive, éternelle »[1]

« Plus qu'à aucune autre époque, explique Jean-Yves Tadié, et comme un adieu à une structure sociale qui, en Occident, allait bientôt se dissoudre, comme un héritage aussi de Zola, le modèle familial dicte sa structure fermée à de nombreux romans de la première moitié du XX^{e} siècle. »[2] L'ombre de la famille, lourde et menaçante, surplombe en effet l'ensemble des récits de l'impotence. « [P]ilier principal de la société bourgeoise et paysanne »[3] au siècle de Hugo, Daudet et Zola, selon P. Hamon et A. Viboud, elle reste une constante de la littérature française du début du XX^{e} siècle, comme en témoigne en particulier le succès des romans-fleuves. Si les romans de l'impotence qui, nous l'avons dit, recomposent le visage *intérieur* d'un homme, ne relèvent pas structurellement de la fresque familiale, du moins retracent-ils partiellement l'existence d'humbles personnages de classe moyenne, engoncées et façonnés par d'incontestables relations familiales, si fragiles, incomplètes, fantasmées ou illusoires soient-elles. Georges Duhamel et Jean Meckert donneront ainsi à leurs personnages une mère, pour le premier, une femme et un enfant, pour le second. Georges Hyvernaud mettra les narrateurs de *La peau et les os* et du *Wagon à vaches* en relation étroite avec un modèle de famille bourgeoise par excellence. Henri Calet, enfin, décrira quant à lui dans *Peau d'ours*, comme dans l'ensemble de son œuvre, du *Bouquet* à

---

[1] *La peau et les os*, *op. cit.*, p. 16.
[2] J.-Y. Tadié, *Le roman au XX^{e} siècle*, Paris, Belfond, 1990, p. 94.
[3] Ph. Hamon et A. Viboud, *op. cit.*, t. 1, 236.

Trente à quarante, les agitations et les désillusions de sa vie familiale.

1.1 Histoires de famille, histoires sans famille

Les romans de l'impotence, qui ne se détournent point totalement de la problématique généalogique, prennent pourtant leurs distances à l'égard du regain d'intérêt pour la saga familiale, exprimé par de nombreux écrivains français dans la première moitié du XX^e^ siècle[1]. Non pas qu'il n'y ait, dans ces récits, nul cadre familial, nous l'avons dit, mais ce cadre, loin de déterminer exclusivement le rond-de-cuir, contribue, par sa déliquescence, à le plonger dans une indétermination identitaire, morale et psychologique. Dans certains récits où la famille brille par son absence, émergent ainsi quelques références, souvent négatives, à la filiation, au mariage et/ou à la paternité, qui expriment selon nous, un manque fondamental relatif à la nostalgie d'une stabilité sociale, d'une origine, d'un devenir, révolus et désormais inconquérables[2]. La famille, dès lors, qu'elle soit réelle (Salavin) ou fantasmée (Dézert), d'une solidité suspecte (les Bourladou) ou en état de délabrement avancé (Calet), recèle en creux le désir des romanciers de l'impotence, de procéder à une reconfiguration du noyau familial traditionnel et de l'adapter ainsi aux réalités nouvelles de la première moitié du XX^e^ siècle.

On décèle ainsi, dès *Les Dimanches de Jean Dézert*, le désir de participer au procès acerbe qui fut réservé à la notion de famille et de ne point soumettre ainsi exclusivement la narration aux histoires de famille. Jean de la Ville de Mirmont écrit :

> Jean Dézert ne parle jamais de sa famille. J'ai su qu'il vit le jour dans une grande ville du Sud-Ouest. Son père occupait l'emploi de sous-directeur de l'usine à gaz. De l'autre côté de la rue, il y avait le cimetière protestant. Il a plu des escarbilles sur une enfance bornée par un horizon de cyprès[3].

Hormis la reproduction de la voie bureaucratique empruntée jadis par son père, le protagoniste de Mirmont ne semble conserver en lui aucun héritage

---

[1] Pensons aux cycles romanesques de Georges Duhamel (*Chronique des Pasquier*, 1933-1945) et de Roger Martin du Gard (*Les Thibault*, 1920-1939), mais aussi, dans une certaine mesure, au *Monde réel* (1936-1949) de Louis Aragon, ainsi qu'à l'ensemble de l'œuvre mauriacienne.
[2] Voir *infra* : « Dans les marais identitaires des romans de l'impotence », pp. 289-291.
[3] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 22.

familial. Et l'on s'étonnerait presque de la présence de cette information dans l'*incipit* du roman. La problématique de la filiation dans l'extrait étudié, si anodine soit-elle en apparence, revêt pourtant une importance capitale et éminemment signifiante en ce qu'elle offre quelque éclairage, à la fois sur la psychologie de Jean Dézert, sur l'indétermination de ses origines familiales (constitutive de son manque de relief), mais aussi sur la stérilité de ses perspectives généalogiques. Le narrateur poursuit : « Ce renseignement nous serait précieux pour une étude du caractère de Jean Dézert. Du moins nous aiderait-il à comprendre la patience et la résignation de son âme, la modestie de ses désirs et la paresse triste de son imagination. »[1]

Il n'est pas anodin en ce sens, que Mirmont ait choisi de faire naître Dézert… face à un cimetière. Jetant un soupçon radical sur la constitution identitaire du jeune homme, il remettait aussi en cause sa capacité à fonder à son tour une famille. Au reste, l'échec de son entreprise amoureuse avec Elvire, dont le père, second coup du sort, est négociant en couronnes mortuaires, suffira à convaincre le jeune homme, qu'il n'a décidément aucune (pré)disposition pour les traditions familiales. Quelques décennies plus tard, Georges Hyvernaud fournira, avec le narrateur du *Wagon à vaches*, un cas d'inadaptation tout aussi exemplaire :

> Voilà ce que j'y fais, le soir, chez moi. Je dis *chez moi*, encore qu'il n'y ait pas grand-chose à moi là-dedans […]. C'est mieux comme ça. Je ne tiens pas aux héritages et aux meubles de famille. […] Ici, je suis vraiment n'importe qui. Le type quelconque qui passe parmi des objets sans histoire[2].

« Sans histoire », tel est bien le trait principal de ces romans du mariage, de la filiation et de la paternité avortés. Si la famille, dès lors, constitue bien le plus souvent, dans la plupart de ces romans, un véritable nœud de conflits et de rancœurs, elle apparaît également beaucoup trop friable, instable ou inconnue, pour constituer le ressort principal de la narration ; le roman se tenant en outre essentiellement au sein même de la conscience de nos employés solitaires. Il nous faut à ce titre revenir brièvement sur l'origine biblique des mythes familiaux. Pierre de Benoist rappelle que « pour transmettre l'idée monothéiste, […] le récit

---

[1] *Ibid.*, p. 22.
[2] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 16. L'auteur souligne.

Rapport-Gratuit.com

biblique abonde en listes généalogiques qui doivent se lire comme autant de *toledot*, c'est-à-dire d'engendrements collectifs d'identité »[1]. Laissons pour l'instant de côté la notion d'identité pour nous concentrer sur l'idée d'engendrement. Dans la tradition biblique, la continuité généalogique joue un rôle essentiel dans la constitution de l'histoire de l'humanité et, partant, de l'histoire chrétienne. Sans engendrement, pas d'histoire de la religion, donc pas de religion.

Réintroduite dans notre réflexion, cette précision apporte quelque éclairage sur la position radicalement subversive des romanciers de l'impotence, non pas tant à l'égard de la religion, qu'à celui de leur conception de la narration romanesque. Dans les romans de l'impotence, en effet, l'engendrement s'avère trop souvent déceptif, qu'il soit marqué par l'absence (du père pour Salavin), la rancœur (chez Jean Meckert) ou la séparation (dans *Peau d'ours*). Privés en général de liens de filiation et/ou de paternité, nos personnages retranchent du même coup de la narration, la valeur « historicisante » et structurante de la transmission. L'engendrement ne peut alors servir, dans ces romans, d'impulsion à la constitution d'un foyer familial propice aux situations dramatiques ou à la formation d'une identité généalogique et historique ; il ne peut, en somme, donner sa forme et son élan à la production d'un véritable signifié narratif. Au vrai, les « histoires » de famille s'inscrivent bien, ici, dans un éternel processus de renouvellement, mais un renouvellement paradoxalement placé sous le signe du ratage et de la stérilité.

1.2 Le drame de la filiation

Comme l'a bien montré Philippe Chardin[2], la relation filiale est au cœur d'une large part de la littérature européenne des années vingt à cinquante. *L'Homme sans qualités*, par exemple, ainsi que l'ensemble des romans de la conscience malheureuse, en sont du reste une remarquable illustration. « Votre altesse n'a-t-elle jamais entendu parler du problème du fils dans le monde

[1] A. de Benoist, *Famille et société. Origines, histoires, actualité*, Paris, Le Labyrinthe, 1996, p. 116.
[2] *Le roman de la conscience malheureuse*, *op. cit.*

actuel ? »[1], demande ainsi Ulrich au comte Leinsdorf. Cette phrase devenue célèbre, et quoiqu'elle sous-tende avant tout l'idée d'un conflit de générations que ne contiennent pas les romans composant notre corpus, exprime de manière exemplaire la complexité des rapports (dé-)liant les pères et leurs fils dans la littérature française de la première moitié du XX^{e} siècle. Si elle n'est pas nécessairement le fil conducteur de la narration, la relation filiale constitue pourtant un motif récurrent, marqué le plus souvent par l'absence dramatique de la figure paternelle.

Prenant pour exemple le roman de Louis Aragon, *Aurélien* (1944), Carine Trevisan remarquait ainsi l'importance cruciale de la filiation dans la constitution de l'identité :

> Avec la filiation, dont la fonction est, en régime réaliste, de caractériser le personnage en le situant dans une lignée qui constitue une empreinte à la fois biologique et sociale, nous sommes d'emblée au cœur d'un des problèmes posés par l'identité dans le roman[2].

Première atteinte à cette quête identitaire, celle portée à la représentation du père. Dans les romans étudiés, celui-ci brille le plus souvent par son absence ou son inconsistance. Fondamentalement défaillant, il ne fait qu'exacerber l'insécurité sociologique dans laquelle végètent la plupart des protagonistes. Pensons ainsi au silence de Jean Dézert à l'égard de sa famille et de Dézert père en particulier ou, encore, aux froides indications du condamné Paul Duméry sur ses origines familiales, glissées subrepticement dans les dernières pages du récit : « Ce qui simplifie la situation, c'est que je suis orphelin. Mon père est mort en 1910, j'avais onze ans, et ma mère au début de 1914. »[3]

Le cas le plus exemplaire de filiation avortée, vécue sous forme de brisure ou d'absence, est bien le fait, cependant, du personnage de Georges Duhamel. On trouve ainsi, disséminées avec parcimonie au long du cycle de Salavin, deux références discrètes quoiqu'essentielles, à la figure paternelle. Ces confessions n'auraient éveillé notre intérêt si elles n'occupaient une place stratégique et

---

[1] R. Musil, *L'Homme sans qualités* (1930-1952), trad. de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, coll. « Points », 1995, t. 2, p. 391.
[2] Carine Trevisan, Aurélien *d'Aragon : un « nouveau mal du siècle »*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, coll. « Linguistique et sémiotique », 1996, p. 195.
[3] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 134.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

signifiante, en ouverture et en conclusion de *Vie et aventures de Salavin*, c'est-à-dire dans les premiers et derniers volumes du cycle. On lit ainsi, dans *Confession de Minuit* :

> Ma mère est veuve, mon père est mort alors que j'étais encore dans la première enfance, si bien que je ne connais presque rien de lui. Entendez que j'ai très peu de souvenirs personnels. À part cela, ma mère m'a raconté quatre ou cinq cents fois certaines histoires de mon père, en sorte que ces histoires font partie intégrante de ma mémoire, et que je dois accomplir un réel effort pour distinguer ces souvenirs-là de mes souvenirs à moi. Mais nous parlerons de mon père une autre fois[1].

Au vrai, Louis Salavin n'abordera à nouveau ce sujet qu'au seuil de sa vie, mais sans que se dissipe chez le lecteur, le mystère entourant la figure paternelle. Une ultime précision transitera plus tardivement par les révélations méfiantes de M^me^ Dargoult. Faisant, avec gêne, remarquer à son mari le comportement mensonger de Simon Chavegrand, la jeune femme énonce :

> Il nous a raconté que son père était mort de pneumonie, rappelle-toi, de pneumonie double, après toutes sortes d'aventures. Il m'en a parlé la semaine dernière, et il m'a dit qu'il n'avait jamais connu son père et que c'était un grand malheur pour un homme[2].

Remarquons, ici, l'incidence de l'imaginaire du rond-de-cuir sur la constitution de la figure paternelle. Dans le cycle de Salavin, le père passe en effet comme autant de visions chimériques. On ne le voit jamais ; on le devine. Privé de patronyme et d'épaisseur, il n'apparaît le plus souvent qu'au travers de la conscience tourmentée du fils et donne lieu à une représentation fantasmée qui traduit en Salavin un manque fondamental.

Le conflit relationnel animant les rapports filiaux dans l'œuvre de Georges Duhamel – et, partant, les rapports amoureux de Louis Salavin –, résulte ainsi à notre sens d'un drame identitaire incontestablement lié à la mort *réelle* du père ; une disparition privant le jeune homme d'une part essentielle de lui-même et, plus encore, de ses possibilités d'accéder à son tour au rang d'adulte (et à celui de

[1] *Confession de Minuit, op. cit.* p. 16.
[2] *Tel qu'en lui-même..., op. cit.*, p. 670.

père)[1]. En ce sens, constate Éliane Tonnet-Lacroix, le protagoniste de *Vie et aventures de Salavin* « est représentatif d'un type de personnage dont on trouve d'autres exemples, au cours des années vingt, celui du "fils", c'est-à-dire de l'adulte infantilisé, dévirilisé, et incapable de s'assumer lui-même »[2]. Elle ajoute : « Tous ces vieux adolescents appartiennent à cette catégorie d'êtres faibles et passifs par lesquels l'après-guerre traduit cette crise de la volonté qui les caractérise, crise qui se confond avec celle du sens des responsabilités. »[3] Le protagoniste de Georges Duhamel au même titre que Jean Dézert, Paul Duméry, et l'ensemble de notre personnel, partage bien en effet quelques caractéristiques psychologiques avec les « irresponsables » de la littérature française. « Je ne serai jamais un homme pour ma mère »[4], reconnaît d'ailleurs assez vite Louis Salavin, dans *Confession de Minuit*.

La pertinence du propos tenu par l'auteur d'*Après-guerre et sensibilités littéraires* tient en outre au fait d'insister sur l'inscription dans l'histoire (et dans l'expérience de la Grande Guerre en particulier) de cette déchirure de la paternité. Nombres de romanciers de la première moitié du XX^{e} siècle furent en effet diversement touchés par la déflagration du premier conflit mondial. Citons, entre mille, les cas exemplaires d'Henri Barbusse, de Roland Dorgelès, L.-F. Céline, Pierre Drieu la Rochelle, Georges Bernanos, Blaise Cendrars, Georges Duhamel..., auxquels s'ajoutent les très jeunes enfants ayant perdu leur père dans la boucherie des tranchées, et devenus écrivains, tels Albert Camus, André de Richaud, Jean Reverzy, Jacques Chauviré et, dans une certaine mesure, Jean Meckert. Les vétérans et les orphelins[5] de la Grande Guerre abondent ainsi dans l'histoire de la littérature française et il est évident que ces douloureuses

---

[1] A. Ferrant et R. Roussillon expliquent ainsi, « combien la mort réelle du père désorganise profondément [chez l'adolescent, le processus de construction des capacités de symbolisation et de l'identité de pensée] ». Les psychanalystes poursuivent : « Si le père imaginaire doit "mourir", l'assomption du père symbolique passe immanquablement par la "survivance" du père réel et quotidien. » A. Ferrant et R. Roussillon, « Survivances du père et émergence du désir », *Cahiers de psychologie clinique*, n° 24, 2005, pp. 179-196, ici p. 189.

[2] É. Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, *op. cit.*, p. 146.

[3] *Ibid.*, p. 146.

[4] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 81.

[5] Pour les premiers, voir Bernard Giovanangeli (éd.), *Écrivains combattants de la Grande Guerre*, Paris, Ministère de la Défense, 2004 et Michel Suffran, *Sur une génération perdue. Les écrivains de Bordeaux et de la Gironde au début du XX^{e} siècle*, Bordeaux, Le Festin, 2005. En revanche, une typologie des écrivains-orphelins de la littérature française au XX^{e} siècle est encore à entreprendre.

expériences de vie jouèrent un rôle majeur dans la constitution de ces fils éternels, mais aussi dans l'émergence de la crise de la volonté s'étant abattue avec violence sur la littérature française des années vingt à soixante.

On ne saurait en ce sens souligner avec assez d'insistance l'incidence de la vie de certains romanciers sur leur activité créatrice. L'expérience de la guerre en est un exemple éclatant, bien qu'incomplet. En effet, la crise de la filiation touchant le roman français de la première moitié du XX^{e} siècle s'est également nourrie, à la fois des expériences de lectures de la plupart des romanciers de l'impotence (de Gogol à Flaubert, Melville à Gontcharov, Svevo à Musil...), que des vicissitudes familiales ou des fractures généalogiques auxquelles beaucoup d'entre eux, de Georges Duhamel à Henri Calet, furent douloureusement confrontés. Aussi le drame de l'absence du père constitue-t-il un motif littéraire où s'entremêlement parfois, de manière troublante, la vie des personnages et celles de leurs créateurs.

Le cycle de Salavin, par exemple, et quoique cela mérite d'être traité avec prudence, contient une bonne part d'autobiographie. Une jeunesse placée sous le signe de l'insécurité[1], marquée par la présence d'un père volage et inconstant, ne semble pas avoir été étrangère à la constitution du caractère et de l'instabilité sociologique de Louis Salavin. Yvan Comeau fournit à ce titre un portrait assez précis de M. Duhamel père, qui n'est pas sans rappeler certains traits marquants de la personnalité du pauvre rond-de-cuir. Citant Claude Aveline, il décrit en effet Pierre-Émile Duhamel comme un « homme toujours à la recherche du nouveau, épris sans cesse d'*ailleurs*, incapable de se fixer »[2]. De fait, le fantasque engagera sa famille dans une longue suite de migrations, ponctuée de ruptures et de retrouvailles décevantes.

Si l'on reconnaît derrière cette description certains traits de l'excentrique Raymond Pasquier, on devine également esquissé en creux le portrait psychologique de Louis Salavin. L'employé de bureau inconstant héritera bien malgré lui l'insatisfaction, la bougeotte, l'instabilité, ainsi que le tempérament

---

[1] Nous reprenons ici le titre du premier chapitre de l'ouvrage d'Yvan Comeau, *op. cit.*, pp. 5-29.

[2] Claude Aveline, « Notes biographiques suivie d'un essai de bibliographie », *in Georges Duhamel*, Paris, Le Capitole, coll. « Écrivains et poètes d'aujourd'hui », 1927, pp. 299-300. L'auteur souligne. Cité par Y. Comeau, *op. cit.*, p. 6. Duhamel, Bobovnikoff et Barthelmess pères partagent en ce sens quelques traits de caractère surprenants.

velléitaire, mais aussi la persévérance de Pierre-Émile Duhamel. Vers la cinquantaine, et après divers emplois, le songe-creux se lance dans la médecine, sans accéder toutefois à la richesse que devait lui apporter cette nouvelle profession. De même, Louis Salavin entreprendra avec avidité une série d'expériences, n'ayant à son tour de cesse de tendre vainement vers un idéal chimérique. Aussi, lorsque sa mère s'exclame : « Voilà ! ce qu'il dit là, c'est son père, tout à fait son père », le jeune homme s'empresse-t-il aussitôt de refuser cet hérédité contraignante :

> Ah ! Non ! Non ! Avouez qu'il y a de quoi désespérer ! Si mon père s'en mêle maintenant ! Si mon père, que je n'ai pas connu, si d'autres gens, dont je ne sais absolument rien, se mêlent de moi, avouez qu'il y a de quoi devenir fou. Je ne parviens pas à me trouver ; s'il faut que je me cherche au milieu d'une foule, d'un tumulte, je renonce, je renonce[1].

Comment ne pas reconnaître ici la représentation fictive d'une fracture irrémédiable, d'une incompréhension fondamentale entre le fils et le père (Salavin/Duhamel) ? Comparée à la « foule » et au « tumulte », la figure paternelle représente en effet l'étranger, inconnu et inconnaissable. Certes, au moment de rédiger le cycle de Salavin, l'écrivain ne devait plus être aussi sensible aux tribulations paternelles. Au reste, Pierre-Émile Duhamel était encore vivant en 1920, lorsque Salavin confiait à cet inconnu croisé dans un bar la mort de son père. Tout se passe alors comme si, dès le premier volume du cycle, Duhamel avait transporté ses ressentiments à l'égard de son père sur le terrain de la fiction romanesque. Dans les objections véhémentes de Louis Salavin, s'exprime en effet avec force et pudeur, l'amertume d'un fils encore profondément marqué par l'inconstance de son père ; amertume ou regrets, sans doute ravivés par la naissance d'Antoine Duhamel en 1925 et la mort, trois ans plus tard, de Pierre-Émile Duhamel.

Constatant que le cycle des *Pasquier* était davantage tourné vers la figure paternelle (reviviscence, sans doute, des sentiments enfantins après la mort du père), on a ainsi trop souvent considéré *Confession de Minuit* comme le roman de la mère. Cela est vrai, si l'on choisit de ne considérer dans le premier cycle de Georges Duhamel, que la présence réconfortante et parfois étouffante de M^me^

[1] *Confession de Minuit, op. cit.*, p. 71.

Salavin, sans tenir compte de l'absence douloureuse de son défunt mari[1]. Or, les références au père traversant *Vie et aventures de Salavin*, appréhendées dans l'éclairage de la biographie de l'auteur, démontrent que le cycle de Salavin s'est aussi constitué à l'ombre de la figure fantasque et velléitaire de M. Duhamel père. En cela, *Vie et aventures de Salavin* annonce incontestablement la peinture de ce père insaisissable et décevant, auquel Georges Duhamel donnera sa forme la plus achevée en la personne de Raymond Pasquier.

1.3 Les ronds-de-cuir impotents, Hamlet modernes ?

De là à analyser les rapports filiaux dans l'œuvre de Georges Duhamel, à la lumière des théories freudiennes, il n'y a qu'un pas. Pierre Debray-Ritzen le franchit, non sans une certaine ironie toutefois. L'écrivain-psychiatre énonce :

> Maintenant, chers amis de Louis Salavin, osons entrer davantage dans la cuistrerie des interprétations psychologiques et la trivialité des diagnostiques.
>
> Pour la scolastique freudienne, l'affaire est vite jugée. Salavin n'a pas de père. (Il n'y est fait allusion qu'une seule fois.) C'est un enfant unique, surprotégé par une mère abusive, castratrice, qui le garde encore sous sa coupe à près de trente ans ; et qui va le livrer peu à peu à une épouse-mère avec laquelle sera partagée l'emprise sur cet homme. C'est clair : le pauvre Louis n'a pas résolu son Œdipe, c'est un pré-génital, obsédé, sado-masochiste, à l'homosexualité inconsciente ; en un mot, c'est un *anal*... Mais foin de ces calembredaines qui ont enténébré le siècle et, à mes yeux, ne sont plus qu'historiques[2].

Historiques, certes, et d'autant plus pertinentes en ce sens, pour une compréhension du processus d'élaboration de la psychologie de Louis Salavin. Il semble évident en effet, que le protagoniste de *Confession de Minuit* s'est constitué, au moins en partie, dans le sillage de la vague d'influence du freudisme, qui déferla sur la littérature européenne de l'entre-deux-guerres. Au reste, Philippe Chardin[3], n'a-t-il pas démontré que la période qui vit l'émergence des romans de la conscience malheureuse, mais aussi des récits de l'impotence, correspondait aux lendemains d'un certain « âge d'or » de la névrose familiale et bourgeoise en

---

[1] L'omniprésence de la figure paternelle dans le cycle de Salavin, et en particulier dans *Confession de Minuit*, a été soulignée par Roxane Doré, « Qui père gagne : la problématique paternelle comme ressort des aventures de Salavin », *loc. cit.*, pp. 7-18.

[2] P. Debray-Ritzen, « Salavin », *in* Arlette Lafay (éd.), *Georges Duhamel, peintre de la vie*, Paris, Minard, 1991, pp. 15-22, ici p. 20. L'auteur souligne.

[3] Ph. Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse*, *op. cit.*, En particulier la troisième partie, « L'univers "privé" de la conscience malheureuse », pp. 161-254.

Europe, ainsi qu'à la naissance de la théorie psychanalytique ?

Plus récemment encore, Jacques Poirier[1] remarquait que de nombreux écrivains français du début du siècle précédent furent diversement séduits par la publication en 1922 de l'*Introduction à la psychanalyse*. Une large part du roman français de l'entre-deux-guerres se donne ainsi à lire comme le lieu privilégié d'une reconfiguration œdipienne caractérisée par la triangularité et, simultanément, comme la tentative souvent avortée de son dépassement. Quoiqu'exprimant quelque méfiance à l'égard de méthodes scientifiques qui prétendraient rendre compte objectivement des profondeurs de l'âme humaine, Georges Duhamel, en homme de son temps, ne semble pas avoir dérogé à la règle[2]. On reconnaît ainsi sans peine, dans le portrait psychologique que le romancier trace de son personnage, mais aussi dans l'amour filial qu'il lui fait porter à sa mère, les observations novatrices qu'a faites Freud en matière de névrose familiale, et que Duhamel semblait avoir lues avec un certain engouement, mêlé cependant de prudence. Comment, en effet, mesurer l'originalité et l'efficacité d'une science devancée elle-même par un art qu'elle prétendrait avoir influencé ? Lors d'un entretien accordé à Frédéric Lefèvre en 1924[3], au cœur, donc, de l'époque de diffusion du freudisme, le romancier confie :

> Beaucoup de gens, dans le monde des lettres, ont vu, dans le Freudisme, une sorte de clé mystérieuse qui devait leur ouvrir la porte du génie. C'est sans doute une erreur. De grands écrivains ont devancé Freud dans la voie de ces découvertes[4].

Le jugement de l'écrivain est bien sévère envers le psychanalyste. D'autant plus sévère, en outre, que Freud ne s'est jamais caché de ses sources, au sein desquelles l'*Hamlet* de Shakespeare tint une place essentielle. La préface de Jean Starobinski à l'ouvrage d'Ernest Jones, fournit un précieux éclairage des mécanismes de lectures ayant participé à l'émergence de la pensée freudienne. Non seulement, lit-on, l'œuvre de Shakespeare

> est présente à [l'esprit de Freud] lors des derniers tâtonnements qui précèdent la découverte de ce qui s'appellera plus tard le complexe d'Œdipe, [...] mais dès la

---

[1] J. Poirier, *Littérature et psychanalyse. Les écrivains face au freudisme (1914-1944)*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, coll. « Figures Libres », 1998.
[2] Voir *infra* : « Salavin sous tous les angles. Salavin sur le divan ? », pp. 383-388.
[3] Frédéric Lefèvre, *Une heure avec...*, *op. cit.*, p. 233.
[4] *Ibid.*, p. 234.

> première formulation décisive, le cas *Hamlet* escorte le paradigme œdipien comme son ombre portée. Ce couplage des deux tragédies va se perpétuer tout au long de l'œuvre de Freud[1].

De même, c'est à la figure d'Hamlet, et non exclusivement à l'*Œdipe* de Sophocle, que nous songeons en observant le cas de Salavin. S'il fallait en effet donner un visage au malaise filial touchant la littérature de la première moitié du XX[e] siècle, c'est vers le jeune prince de Danemark, impuissant et inhibé, mélancolique et velléitaire, que nous nous tournerions. On ne saurait trop souligner en ce sens, la valeur de modèle que l'œuvre de Shakespeare n'a cessé de revêtir pour Freud, comme pour ce grand lettré, amateur de théâtre, qu'était Georges Duhamel – et bien que celui-ci ait souvent reproché à celui-là, ainsi qu'à ces admirateurs, d'avoir tiré de cette lecture sacrée, des conclusions définitives. Les références au dramaturge britannique abondent dans l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain, en particulier dans ses essais et ses confessions de lecteur insatiable (de *Défenses des Lettres* à *Refuges de la lecture*[2]).

Une fois encore, toutefois, l'héritage laissé par Shakespeare est plus manifeste encore dans le cycle des Pasquier, quant il demeure plus discret, quoique tout à fait perceptible dans *Vie et aventures de Salavin*. Il y a bien en effet quelque chose du « monstre » shakespearien, dans l'irrésolution caractéristique de Louis Salavin, harcelé par le spectre menaçant d'un père qu'il n'a pas réussi à tuer et qu'il ne parvient à venger. Jean Starobinski écrit :

> Si Œdipe exprime, par la transgression et la punition, la loi universelle qui préside à la genèse de l'être moral, le moment qui doit être vécu et dépassé, Hamlet manifeste, lui, par son inhibition spécifique, le non-dépassement, la rémanence angoissante et masquée de la tendance infantile[3].

Il poursuit : « Le père-fantôme reste l'objet d'un meurtre-fantôme perpétuellement inaccompli. »[4] Salavin, en somme, n'a pas réalisé ce qu'Œdipe réalise. Et en cela, il est, comme Hamlet, un être inaccompli, sinon psychologiquement, du moins moralement. N'ignorant point les origines de sa filiation, il ne peut toutefois,

---

[1] Jean Starobinski, préface à *Hamlet et Œdipe* (1949) d'Ernest Jones, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1967, pp. VII-XL, ici p. XII.
[2] Paris, Mercure de France, 1937 et 1954.
[3] Jean Starobinski, préface à *Hamlet et Œdipe* (1949), *op. cit.*, p. XXX.
[4] *Ibid.*, p. XXXVII.

selon la formule que Freud reprenait au *Faust* de Goethe (autre lecture commune avec Georges Duhamel[1]), *acquérir*[2], hors les rouages bien huilés de son imagination, l'héritage de son père et s'inscrire pleinement à sa place de fils ; tragédie de la désaffiliation, de la déshérence, condamnant le rond-de-cuir impotent à l'errance. Porteur d'un vide immense, sans père et sans repères, Louis Salavin reste pris dans une aboulie, une inhibition intellectuelle et physique qui ne sont pas sans rappeler certains traits du comportement hamlétien.

En est-il pour autant, à l'instar du prince de Danemark, un être faible, inactif et malade ? Dans *Vie et aventures de Salavin*, Georges Duhamel note : « Hamlet, Macbeth, Othello [...], voilà vraiment une hallucinante galerie de monstres ». Le romancier ajoute cependant :

> Est-ce à dire qu'il faille considérer ces personnages comme des malades, des êtres si parfaitement anormaux que leur psychologie est sans profit pour l'homme moyen ? Quelle erreur ! [...] Il n'y a pas de psychologie normale, surtout en ce qui concerne les états affectifs. [...] La texture de l'âme n'apparaît que sous l'influence détectrice et colorante des mouvements passionnels, et, si l'on veut considérer ces mouvements comme des anomalies, disons tout net que c'est à ces anomalies que nous devons la connaissance de l'âme[3].

Georges Duhamel et Sigmund Freud se rejoignent ici, une fois encore, dans leur manière d'appréhender le héros shakespearien. Il leur revient en effet d'avoir perçu la complexité et la force de son caractère, ainsi que la subtilité de son inhibition. Pas une seconde Hamlet ne remet en question la justice de la cause paternelle. Héritier légitime du trône, il peut, s'il le désire et selon les coutumes de son temps, tuer l'assassin de son père. Dieu choisira le vainqueur légitime. Et il le sait, soyons-en sûr. Cela toutefois, ne lui suffit pas pour passer à l'acte. À la place, comme pour pallier une forme de frustration, il occit sans remords le félon Polonius, envoie à la mort ses amis d'enfance, Rosencrantz et Guildenstern. De même, Salavin ne manque pas d'énergie et d'initiative, lorsqu'il décide de garder le silence sur la figure paternelle, lorsqu'il s'insurge intérieurement de cette hérédité maladive, ou qu'il touche du bout du doigt l'oreille de son patron.

---

[1] « *Don Quichotte* et *Faust*, écrit Georges Duhamel, voilà des chefs-d'œuvre exemplaires ? » *Vie et mort d'un héros de roman*, *op. cit.*, p. 788.
[2] « Ce que tu as hérité de tes pères, il te faut l'acquérir pour le posséder. » Cité par S. Freud, *Totem et tabou* (1913), Paris, Payot, coll. « PBP », 1985, p. 181.
[3] *Vie et mort d'un héros de roman*, *op. cit.*, p. 785.

Rapport-Gratuit.com

Quelques siècles auparavant, Hamlet, en un geste tout aussi subversif, avait provoqué les usages de la Cour en souhaitant mettre publiquement sa tête entre les jambes d'Ophélie. Si ces antihéros échouent donc tous deux dans leurs entreprises respectives (la vengeance, l'amour, la sainteté), c'est, en vérité, que l'énergie excessive avec laquelle ils s'acharnent à régner sur eux-mêmes, à maîtriser leur peine et à dominer leurs passions, paralyse en eux toute possibilité de poser un acte et de prendre leurs responsabilités ; un comportement infantile indubitablement provoqué par une fragilisation brutale de la fonction paternelle, comme tiers symbolique œdipien.

Il y a également quelque chose de pourri, sinon d'extrêmement dramatique, dans la vie « loupée dès le début »[1] d'Henri Calet. On perçoit en effet, dans *Peau d'ours*, la menace quotidienne et viscérale d'un malaise filial ancré au plus profond de l'enfance. Il faut dire en ce sens que, à l'instar de Georges Duhamel et de Jean Meckert, l'écrivain semble lui-même avoir connu son lot d'infortunes familiales, auxquelles la figure paternelle semble une fois encore ne pas avoir été étrangère. L'(auto)biographie avortée de Calet révèle ainsi régulièrement, au hasard d'une note, quelques relents de nostalgie, voire de rancœur, à l'égard d'un père défaillant. Enfoncé dans la reviviscence infantile auquel le premier mot de son fils (« papa », précisons-le) vient de le plonger, le scripteur de *Peau d'ours* note : « Il [le père d'Henri Calet] ne l'appelait pas par son nom, il ne l'appelait ni papa ni père ; ils évitaient l'écueil du nom. Devant le monde, ils disaient "lui", l'un de l'autre. »[2] L'homme-enfant meurtri, naturellement, comme Hamlet et comme Louis Salavin, ne s'épanchera pas davantage, par pudeur sans doute, sur cette douloureuse filiation.

Claude Burgelin apporte quelques explications sur le sujet. Dans un article consacré à la subtilité de la dimension autobiographie de l'œuvre calétienne, l'universitaire[3] remarque ainsi l'omniprésence, dans les récits de l'écrivain, de la métaphore anale et du registre scatologique. *La Belle Lurette* en particulier,

> laisse se déverser un tombereau d'images liées à l'analité ; pas de chapitre qui

[1] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 48.
[2] *Ibid.*, p. 23.
[3] Voir Claude Burgelin, « Le porte-à-faux d'Henri Calet », *in* Ph. Wahl (éd.), *Lire Calet*, *op. cit.*, pp. 31-48.

> n'ait son lot de pets, crottes et autres ordures ou déjection. Ces images anales organisent l'imaginaire sexuel du narrateur (qui donne à sa mère le nom de « Toubide »)[1].

Citant un passage du *Tout sur le tout*, durant lequel Henri Calet raconte un jeu interdit qu'il fit, enfant, avec la petite Jacqueline (celle-ci lui avait montré « ce qu'il y avait sous sa culotte à festons, entre ses jambes »[2], Claude Burgelin poursuit :

> Comme souvent lorsque s'emmêlent images sexuelles et images anales, c'est bien avec la confusion entre vie et mort que se débat un tel imaginaire. Lui qui est comme troué du côté du nom du père va chercher « interminablement sans jamais en toucher le fond » quelque chose de son origine dans ce trou où s'origine la vie, mais qu'il fantasme comme un trou d'égout[3].

Il faut, comme le suppose C. Burgelin, relier cette angoisse du trou béant à la chute que fit le jeune Raymond Barthelmess dans la fosse du garage paternel[4]. Mais ne peut-on également, sans verser toutefois dans le jargon psychanalytique auquel n'aurait sans doute point sacrifié l'écrivain, attribuer à cette abondance de termes scatologiques, la valeur métaphorique de celui qui n'est point parvenu à régler son Œdipe ? À bien des égards, en effet, la voix de l'écrivain semble parfois celle d'un enfant[5], dont l'intérêt porté sur la zone ano-rectale revêt tous les signes d'une fixation au « stade anal », précédant l'entrée dans le complexe d'Œdipe. L'effet est purement stylistique, cela va de soi, et d'autant plus justifié par surcroît pour un homme n'ayant eut de cesse, au long de son œuvre, de « chiffonner dans son passé… »[6]

Cette interprétation ne saurait faire, enfin, l'économie de considérations, si brèves soient-elles, sur une figure essentielle des romans de l'impotence, celle de la mère. Pur drame de la subjectivité (et de l'enfance dans une certaine mesure), les œuvres de Georges Duhamel et Henri Calet en particulier, sont dominées par la figure maternelle, à laquelle les ronds-de-cuir impotents, ces fils éternels,

---

[1] *Ibid.*, p. 36.
[2] H. Calet, *Le Tout sur le tout* (1948), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1980, p. 64.
[3] C. Burgelin, « Le porte-à-faux d'Henri Calet », *loc. cit.*, p. 37.
[4] Ph. Wahl, « Repères biographiques », *in* Ph. Wahl (éd.), *op. cit.*, pp. 299-307, ici p. 300.
[5] D'autant que Calet a rejoué le scénario paternel avec son propre fils, Henri… Voir *Monsieur Paul* (1950), Paris, Gallimard, 2004.
[6] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 76.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

restent profondément attachés. Hamlet n'est pas loin, une fois encore, qui transgressait déjà, dès le début de la pièce shakespearienne, l'interdit du retour à la mère (qu'il était pourtant parvenu à quitter). Après son renvoi de la maison Socque et Sureau, c'est dans les jupons de sa mère que Salavin trouve à son tour temporairement le réconfort et l'apaisement.

Dans *Peau d'ours*, les rapports filiaux à la mère, quoiqu'abordés sans doute avec plus de pudeur, tiennent une place essentielle. Soumise à un inextricable brouillamini autobiographique, la figure paternelle subit régulièrement, avec moins de force toutefois dans *Peau d'ours*, les assauts de la verve calétienne. Celle de la mère, en revanche, fait, dans l'œuvre avortée de la cinquantaine, l'objet de descriptions touchantes, pleines de tendresse et qui trahissent parfois la nostalgie d'une époque – celle de l'insouciance –, offrant à l'écrivain l'assurance de se sentir, temporairement, comme dans un refuge sacré. « Les timbres de Maman (un cheveu blanc) », note Henri Calet. « C'est maintenant que l'on est près l'un de l'autre. J'ai rêvé de paix. Ce que j'écris sur elle – comme avant quand je lui montrais mes devoirs »[1] ; dramatique histoire de cœur, qui trouvera son aboutissement le plus symbolique dans (l'annonce de) la mort. L'écrivain, au reste avait averti le lecteur de l'issue tragique qu'il réserverait à son œuvre. Un retour nostalgique dans son passé, note-t-il dans *Peau d'ours*, « vous donne une assise dans la vie, en attendant le socle de la mort »[2]. De fait, abandonnant une dernière fois son père, le fils rejoindra sa mère pour un ultime voyage. « Le signal est donné », écrit-il, « nous partons, ma mère d'abord, moi ensuite. »[3]

---

[1] *Ibid.*, p. 105.
[2] *Ibid.*, p. 76.
[3] *Ibid.*, p. 106.

2. Le mal d'amour

« Amour : comme le sel, l'alcool, le tabac, un plat dangereux… »[1]

Quelle est la place accordée à l'amour dans les récits de l'impotence ? Au milieu de cet univers pour le moins pessimiste, on espère toujours quelque rencontre bouleversante, quelque aventure palpitante. Espoir paradoxal, s'il en est, car rien, *a priori*, ne laisse entrevoir la possibilité de lier ces récits de la solitude, du narcissisme et de la névrose familiale, au thème du couple amoureux. Au vrai, les expériences sentimentales sont à la mesure des héros : terriblement banales et soumises à d'incessants ratages. Aucun panache, aucune possibilité romanesque dans ces amours en demi-teinte. Célibataires endurcis, indécrottables solitaires, fils éternels et incastrables, les protagonistes de notre corpus restent en général paralysés par une incapacité pathologique à communiquer et semblent en cela bien incapables de s'engager sereinement dans une relation. Ceux-ci, pourtant, pour pathétique que soit leur existence, aspirent sincèrement à aimer. Peut-être se trompent-ils simplement sur l'objet désiré. Un malentendu aux résonances proustiennes vouant chaque relation à la souffrance et à l'échec et qui pourtant mène à la connaissance de soi ; l'intérêt du rond-de-cuir impotent se centrant en effet avant tout sur lui-même.

2.1 Les ronds-de-cuir, des célibataires ?

Une fois encore, c'est vers l'histoire que nous nous tournerons pour expliquer l'émergence de la figure du célibataire. L'histoire des hommes, d'abord, avec l'expérience de la guerre ou de la captivité, aggrava le constat d'une perte des valeurs humaines et joua un grand rôle dans l'inadaptation voire, parfois, la marginalité des ronds-de-cuir impotents et de leurs créateurs. On objectera à juste titre à ces explications que Jean de la Ville de Mirmont n'avait pas encore connu la guerre lorsqu'il conçut Jean Dézert. Plus encore, le jeune écrivain grandit au sein une famille de la bourgeoisie bordelaise qui, vraisemblablement, ne dut être en rien responsable de la vision assez amère de l'amour et de l'amitié qu'il développe dans son œuvre. Pour fondées que soient ces objections, elles semblent

[1] *Ibid.*, p. 101.

toutefois ne pas tenir compte de l'évolution significative que connut le traitement de l'amour dans le roman français au XX^e^ siècle. Au vrai, les romans de l'impotence, appréhendés sur un axe diachronique, rendent compte de la dégradation du motif amoureux dans la littérature française, dégradation à laquelle les deux conflits mondiaux ne semblent pas avoir été étrangers. Aussi observe-t-on, mais nous y reviendrons, une nette évolution du traitement de l'amour et du couple dans les romans de l'impotence, en particulier entre le style doux et souriant de Mirmont, et la verve impitoyable, quoiqu'emplie de pudeur, du scripteur de *Peau d'ours* ; bref, entre les mésaventures amoureuses, pleines de drôlerie, de Jean Dézert et les tragiques histoires de cœur d'Henri Calet.

Mais laissons pour l'instant de côté l'influence de l'histoire des hommes sur les œuvres composant notre corpus. Plus simplement, l'histoire littéraire revêt elle-aussi un rôle capital dans la constitution de ces célibataires ontologiques. Les romanciers de l'impotence sont en effet à notre sens les héritiers et les passeurs de codes esthétiques – notamment d'un type de personnage affectivement impotent – empruntés aux romans fin-de-siècle, et qu'ils ont su faire glisser vers le roman français de la deuxième moitié du XX^e^ siècle, non sans y avoir déposé eux-mêmes une nouvelle sédimentation. Jean de la Ville de Mirmont et consorts semblent en cela s'être inscrits dans ce qui est presque devenu la tradition du personnage célibataire, privé de passion et d'être, du roman français, avec les sous-entendus formels et esthétiques que les critiques du *Roman célibataire* ont su percevoir.

Dans leur étude sur le « roman azyme »[1] Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois et Jeannine Paque identifient quelques-uns des différents artifices et procédés textuels qui ont contribué à l'évolution des formes romanesques à l'aube du XX^e^ siècle. Parmi ceux-ci, la figure du célibataire aigri, solitaire et doté d'un potentiel créateur, revêt une place de choix. Il nous revient d'abord de saisir les traits et procédés textuels constitutifs du roman du célibat, au

[1] J. Dubois *et al.*, *Le roman célibataire. D'*À rebours *à* Paludes, *op. cit.*, p. 84. Cette qualification – qui constitue le titre d'un chapitre de l'ouvrage cité – donne à elle-seule un aperçu du traitement toujours plus réducteur auquel sera soumis le personnage de roman dès la fin du XIX^e^ siècle. *Le roman célibataire* regroupe au total treize récits aux fortunes diverses. On songe ainsi aux romans de Francis Poictevin, *Ludine* (1883), Paul Adam, *Soi* (1886), Jean Lorrain, *Très russe* (1886), Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886), Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés* (1887), Maurice Barrès, *Un homme libre* (1889), Remy de Gourmont, *Sixtine* (1890), Joséphin Péladan, *Un cœur en peine* (1890), Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (1892), Teodor de Wyzewa, *Valbert* (1893) et Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle* (1895).

premier rang desquels nous repérons bien entendu la figure du célibataire, qui appelle intrinsèquement de nombreuses considérations sur l'amour, l'asocialité du personnage de roman, son idéalisme déçu, les moyens originaux de sa représentation (déconstruction et hybridation génériques). Les auteurs expliquent ainsi que

> ce personnage est peu décrit, en cohérence avec la focalisation interne. Dépourvu d'apparat fonctionnel, il conserve toutefois un état civil, un sexe ou, plus exactement, un genre, des caractéristiques physiques, parfois un nom[1].

Que reste-t-il de cette âme – et de ce corps – en peine ? Pas grand-chose au premier abord. La description glisse, avec le roman célibataire, de l'aspect extérieur et fonctionnel du personnage, à l'expression d'une intériorité blessée. Incontestablement, la dissolution du personnage annoncée par le roman du célibat à l'aube du XX^{e} siècle trouvera un solide prolongement dans les portraits volontairement minimalistes des employés de bureau, habillés de vent par des créateurs impitoyables. Ce manque à l'identité littéraire, à la fonction de protagoniste parfois, est en effet vécu par les personnages de Mirmont, Duhamel, Bernard, Meckert, Hyvernaud et Calet (et de bien d'autres encore, comme le Bardamu de Céline, le Roquentin de Sartre, le Meursault de Camus, frères de certains personnages du Nouveau Roman...), dont l'aspect physique, la fonction ou l'origine sociale ne sont généralement que peu déterminés[2].

Autre point commun entre ces deux figures singulières de la littérature (le célibataire et le copiste) : l'amour, naturellement, et son corollaire, l'échec. « Dans sa quête, [le célibataire] répudie le sentiment, l'amour, tout ce qui rappelle le couple ordinaire »[3]. Réduction et rejet qui sont à la mesure de la pauvreté, de la rareté d'être de tels personnages solitaires et narcissiques. Réintroduisant en outre l'échec amoureux dans une réflexion sur les véritables enjeux du roman, les critiques du *Roman célibataire* notent :

> On pourrait voir dans le personnage du célibataire oisif, homme ou femme, une figuration métaphorique de l'exercice solitaire de la littérature [...]. On pourrait

---

[1] *Ibid.*, p. 156.
[2] Jean Dézert a bien un nom, mais encore faut-il reconnaître qu'il engage déjà le rond-de-cuir dans un irrémédiable processus de déconstruction du portrait.
[3] J.-P. Bertrand *et al.*, *op. cit.*, p. 167.

encore reconnaître dans l'omniprésente thématique de l'échec amoureux ou de l'impuissance, une manière de signaler l'impasse du roman[1].

L'idée que « le célibataire est toujours, malgré lui en quelque sorte, un écrivain en puissance »[2] – idée que nous avons déjà soulevée à propos du célèbre copiste melvillien[3] – trouvera une résonance chez bon nombre de romanciers de l'impotence. Échec amoureux et esthétique seraient ainsi irréductiblement liés dans « un dispositif d'écriture qui se met en scène, se regarde fonctionner »[4]. On lit, dans *Le roman célibataire* : « d'*À rebours* à *Paludes* [...] la littérature comme thème occupe une place de plus en plus importante à même les textes »[5]. Tels sont, en grande partie, les propos tenus par Georges Hyvernaud et Henri Calet, dont les récits (*Le Wagon à vaches* et *Peau d'ours*) font l'objet de réflexions ponctuelles sur le roman et les enjeux de la littérature[6].

Les conclusions de l'ouvrage dirigé par Bertrand font toutefois état d'un paradoxe cruel, dans le sens où, se défiant de vouloir assoir l'autonomie *générique* du roman célibataire, les auteurs déplorent simultanément son manque de cohérence théorique : « Ils ont donc installé des contre-feux thématiques voyants mais dérisoires dans leurs effets [...], là où ils auraient dû mettre en place les dispositifs structurels dont ils avaient l'intuition ». Et les critiques du roman azyme, peut-être un peu trop prompts à percevoir une « rupture [...] mémorable », d'invoquer à nouveau *la* référence en la matière : les nouveaux romanciers[7], quand, nous l'avons dit, nous souhaitons plutôt percevoir la présence de « passeurs ».

Faut-il alors conclure, comme les auteurs de l'ouvrage, à la « stérilité des expériences » romanesques menées par le roman célibataire (« stérilité productive »[8] certes, mais stérilité quand même, c'eût été trop beau) ? Sur ce sujet, les auteurs s'expliquent :

---

[1] *Ibid.*, p. 84.
[2] *Ibid.*, p. 83.
[3] Voir *supra* : « Bartleby ou l'(im)puissance de la littérature », pp. 36-41.
[4] *Ibid.*, p. 48.
[5] *Ibid.*, pp. 75-76.
[6] Voir *infra* : « Le rond-de-cuir, figure symbolique de l'écrivain moderne », pp. 247-262.
[7] Bertrand *et al.*, *op. cit.*, p. 228 et 229.
[8] *Ibid.*, p. 11.

> Tout ce que l'on peut retenir, à la rigueur est que, des uns aux autres, Gide joua, au long de la première moitié du XX^e siècle, les agents de liaison permanents par la persévérance qu'il mit à reconduire le roman dans ses formes spéculaires et spéculatives et à le vider ironiquement de son ordinaire substance[1].

L'influence de Gide sur l'évolution des formes romanesques au XX^e siècle est difficilement contestable en effet. Henri Godard fixera d'ailleurs à *Paludes* le « coup d'envoi » de ce renouvellement esthétique[2]. Reste, selon les auteurs, que « le roman du célibat a entrevu une voie nouvelle particulièrement féconde mais qu'il n'a pas su définir, assumer, exploiter »[3]. Il nous faut nuancer ce propos. Le premier roman gidien ne constitue peut-être pas une entreprise absolument isolée d'expérimentation du genre romanesque. Lafcadio est sans doute allé plus loin dans cette direction. Et les romanciers de l'impotence – dont certains furent en leur temps salués par André Gide[4] – ne seraient-il pas une illustration parmi d'autres de la postérité du roman célibataire[5] ?

2.2 « *Nec tecum nec sine te* »[6]. Le poids de la solitude… et de l'amour

Solitaires et narcissiques, les ronds-de-cuir impotents ont tous, soyons-en sûrs, pleine conscience de leur frustration, qu'elle soit morale, affective ou

---

[1] *Ibid.*, p. 228.
[2] H. Godard, *Le roman, modes d'emploi*, *op. cit.*
[3] J.-P. Bertrand *et al.*, *op. cit.*, p. 228.
[4] André Gide avait été touché par le premier roman de Jean Meckert. Il écrit, dans « Aux grands mots les petits remèdes (II) » : « Avez-vous lu le roman de Jean Meckert : *Les Coups* ? Je doute si l'auteur, un ouvrier tout jeune encore, connaissait le livre de Paulhan, mais ce roman semble une illustration fort éloquente des *Fleurs de Tarbes* […] c'est le drame même de l'expression des MOTS » ; *Interviews imaginaires, XVIII*, *in* André Gide, *Essais critiques*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Masson, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 394. Dans son *Journal (1926-1950)*, il notait que « *Les Fleurs de Tarbes* pourraient ou devraient servir de préface à l'étonnant livre de Jean Meckert » (entrée du 3 avril 1942), *op. cit.*, p. 807. L'auteur souligne. À propos du *Tout sur le tout* de Henri Calet, il note, le 11 juin 1948 : « Lu *Le Tout sur le tout* de Henri Calet, dans le dernier *Cahier de la Pléiade* avec un vif plaisir ». *Ibid*, p. 1064.
[5] Avec *Les Faux-Monnayeurs*, Gide ira plus loin encore dans l'appauvrissement de la description du personnage de roman. Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, il note : « Mais dès qu'il faut les vêtir, fixer leur rang dans l'échelle sociale, leur carrière, le chiffre de leurs revenus ; dès surtout qu'il faut les avoisiner, leur inventer des parents, une famille, des amis, je plie boutique. Je vois chacun de mes héros, vous l'avouerais-je, orphelin, fils unique, célibataire et sans enfants. » André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1923, p. 52.
[6] « Ni avec toi, ni sans toi », lettre de Samuel Beckett à Alan Schneider du 29 décembre 1957, reproduite partiellement dans *Disjecta. Miscellaneous Writings and a dramatic Fragment by Samuel Beckett*, éd. Ruby Cohn, Calder, 1983, p. 109. Nous reprenons ici un sous-titre de l'étude de Régis Salado, « "On n'est pas liés ?" Formes du lien dans *En attendant Godot* et *Fin de partie* », *in* Evelyne Grossman et Régis Salado (dir.), *Samuel Beckett, L'écriture et la scène*, Paris, Sedes, 1998, p. 95.

sexuelle. Cela leur fait d'ailleurs mesurer l'étendue de leur solitude et, le plus souvent, leur rend insupportable le spectacle des amoureux[1]. Un intolérable sentiment d'isolement et de vide, « parmi la multitude » ou « chez soi, avec soi, sans témoin »[2], les pousse ainsi régulièrement à rechercher le réconfort dans la compagnie féminine. « J'ai tout de même besoin d'une femme, non pour l'amour d'elle. J'ai besoin d'une femme comme d'un oreiller. »[3], déclare le narrateur en cavale du *Journal d'un meurtrier*. « Avoir quelqu'un qui vous écoute »[4], note quant à lui simplement le scripteur de *Peau d'ours*. Plus encore, certains d'entre eux vivent un célibat difficile où percent, parfois, quelques rêves de mariage. « Marié, explique ainsi le narrateur des *Dimanches*, [Jean Dézert] pousserait devant soi une voiture d'enfant, tout comme un autre. »[5] Des aspirations à l'amour et à la stabilité que cultive également secrètement le scripteur de *Peau d'ours*, établissant son « Programme de vie : une auto, une maison, une famille... »[6]

Il faut voir ainsi la détermination avec laquelle la plupart d'entre eux s'acharnent à rechercher l'amour et à donner, parfois, l'ultime coup de rein qui pourrait enfin combler le vide de leur misérable existence en leur offrant l'espoir illusoire d'un nouveau départ, d'« une seconde vie »[7], d'une « nouvelle raison d'être »[8] ou, plus simplement, le plaisir éphémère d'une « bonne croupe »[9] de femme. Aussi, cela est surprenant, nos gratte-papiers s'avèrent-ils assez entreprenants. Pensons à Jean Dézert, qui se brûlera les ailes à jouer au jeu de l'amour. Lors d'une promenade dominicale au Jardin des Plantes, le protagoniste habituellement impassible des *Dimanches* se surprend soudainement à regarder le balancement des hanches d'Elvire Brochet. Exalté par cet agréable spectacle, qui « élargit [s]a manière de voir et détourne [s]es idées de leur cours inhabituel, en leur ouvrant des aperçus nouveaux »[10], le jeune homme décide d'aller se présenter. Plus encore, après avoir échangé avec elle quelques bavardages

[1] Pensons aux considérations parfois sévères de Louis Salavin à l'égard du couple Lanoue ou aux propos plus impitoyables encore du narrateur du *Wagon à vaches* envers les Bourladou.
[2] *Peau d'ours, op. cit.*, p. 52.
[3] *Aux Abois, op. cit.*, p. 60.
[4] *Peau d'ours, op. cit.*, p. 74.
[5] *Les Dimanches de Jean Dézert, op. cit.*, p. 21.
[6] *Peau d'ours, op. cit.*, p. 87.
[7] *L'Homme au marteau, op. cit.*, p. 251.
[8] *Ibid.*, p. 259.
[9] *Aux Abois, op. cit.*, p. 75.
[10] *Les Dimanches de Jean Dézert, op. cit.*, p. 51.

anodins, Jean Dézert « prend un parti héroïque »[1] (le narrateur pèse ses mots, c'est certain), et lâche à la jeune musicienne : « Car, je le sens, vous êtes modiste, autant qu'adorable »[2]. L'initiative surprend, autant qu'elle amuse. Mais elle a le mérite d'aérer pour un temps ses perspectives et lui confère un culot dont on ne l'aurait guère soupçonné.

Après lui, la plupart des bureaucrates impotents tenteront à nouveau, avec plus ou moins de succès, leur chance au jeu de l'amour, n'ayant rien de plus à perdre qu'un petit reste de fierté. Tel sera ainsi le cas d'Augustin Marcadet, qui envisagera d'abandonner son foyer pour la jeune Odette, ou de l'apathique Paul Duméry. À Dijon, ce dernier pose ainsi ardemment sa main sur l'épaule d'une petite brunette, femme de chambre, avant de l'embrasser et de connaître, « l'instant d'après, un des vrais bonheurs de [s]a vie »[3]. À Lyon, il souhaitera « de commencer une petite intrigue avec une vendeuse », avant de s'apercevoir qu'il s'agit en vérité d'« une personne un peu défraîchie »[4]. À Monte-Carlo, il s'encanaillera outrageusement avec Jeanne, « une femme blonde [et potelée] d'une trentaine d'année »[5]. Enfin, pensons au scripteur de *Peau d'ours*, qui multiplie quant à lui les déboires amoureux et les « roman[s] d'amour »[6] avec, entre autres, Ernestine, Reine ou M^me^ Zouzou.

Pour comprendre les motivations de cette course à l'amour, il faut lire une fois encore l'article de Claude Burgelin. L'universitaire décrit ainsi les relations amoureuses dans l'œuvre d'Henri Calet :

> C'est une angoisse vitale que cet homme (qu'on sent ontologiquement célibataire) tente de colmater dans cette traque-drague des femmes compulsivement recherchées, haïes autant que désirées, et qui, pour le lecteur qui les voit se succéder – ou plutôt coexister – au fil des divers récits, paraissent souvent sans individualités dessinées, comme interchangeables[7].

Ce sont là des propos qui conviennent assez au personnage de Tristan Bernard ainsi que, dans une certaine mesure, au protagoniste désabusé des *Dimanches*.

---

[1] *Ibid.*, p. 51.
[2] *Ibid.*, p. 52.
[3] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 59.
[4] *Ibid.*, p. 97.
[5] *Ibid.*, p. 73.
[6] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 73.
[7] C. Burgelin, *loc. cit.*, p. 37.

Rapport-Gratuit.com

« Elvire, inutile et charmante Elvire », interrogeait déjà Jean Dézert, « pourquoi pas vous plutôt qu'une autre ? »[1]

Il n'est pas rare, en ce sens, qu'au hasard d'une rencontre, naisse le sentiment amoureux. Mais alors, celui-ci s'estompe le plus souvent aussi rapidement qu'il est né. Henri Calet écrit :

> Je suis, tu es.
> On s'aime, on se hait.
> Il l'aime, elle le hait.
> Nous nous disputons – Vous vous déchirez.
> Ils (ou elles) se haïssent – se détestent – s'oublient.
> Il n'est plus[2].

C'est donc bien de cela qu'il s'agit : de l'éternelle incompréhension entre les êtres, de la complexité des rapports homme/femme. Un rapprochement de l'univers bovien avec la conception proustienne de l'amour nous paraît en ce sens opportun. Les romans de l'impotence, dans le sillage de l'œuvre proustienne, offrent une réalité conflictuelle et douloureuse du couple et de l'amour qui puise son pessimisme dans la thèse schopenhauerienne selon laquelle toute passion, et l'acte sexuel en particulier, reposerait sur une illusion. Cela expliquerait pourquoi, chez Tristan Bernard notamment, mais aussi chez Calet, le charme de la femme désirée cesse une fois l'objectif atteint. Ayant connu « un des vrais bonheurs de sa vie »[3] avec une femme de chambre, nous l'avons dit, Paul Duméry s'empressait déjà d'ajouter : « Quelques minutes après, je l'aimais beaucoup moins ».

Dans les romans composant notre corpus, les « histoires » d'amour révèlent un paradoxe inhérent à l'ensemble des ronds-de-cuir impotents : rongés par le poids insoutenable de leur solitude, ces derniers ne peuvent toutefois supporter trop longtemps la présence de l'être aimé. « Évidemment, déplore Paul Duméry, si Jeanne était là, je m'embêterais moins. Mais je me dis aussi que, si elle était là, je souhaiterais d'être seul. »[4] Une double crainte empêche ce genre de personnage de s'investir sereinement dans la relation amoureuse : celle de l'étouffement, de l'absorption de son *ego* dans le couple et celle de l'abandon. Le

---

[1] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 66.
[2] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 47-48.
[3] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 59.
[4] *Ibid.*, p. 95.

gratte-papier est un homme qui aspire sincèrement à aimer, c'est certain. Mais il est également d'un incroyable égocentrisme, conséquence logique d'un trop-plein d'*ipseité* empêchant toute relation amoureuse[1]. « *Nec tecum nec sine te* », telle est, en somme, la formule résumant avec le plus de justesse la complexité des rapports humains et amoureux dans les romans de l'impotence.

Aussi les seules expériences sentimentales accessibles aux protagonistes se limitent-elles à quelques projets de mariage rapidement avortés ou à des relations d'un soir après lesquelles, en général, chacun retourne à ses occupations comme si rien ne s'était passé. Mis à part chez Jean Meckert (avec Émilienne) ou chez Henri Calet, les scènes de séparation sont ainsi rarement violentes. À l'instar de Dézert, Duméry ou Meckert, les protagonistes acceptent leur sort sans lutter, sans éclat. Aucun cri, aucun pleur. Pas de supplication. L'échec, indéniablement, est inhérent à l'amour et, pour reprendre le propos de Claude Burgelin, à la nature de ces « célibataires ontologiques ». C'est une fatalité, une normalité. Et du même coup, l'occasion de (re)commencer autre chose, ailleurs, l'occasion d'aller à la més*aventure*, plutôt qu'à l'amour.

Le bilan des histoires d'amour sur l'ensemble des récits de l'impotence s'avère à ce titre assez sombre. Nombreux sont les célibataires qui ont cru sincèrement au « programme de vie » imaginé ironiquement par Henri Calet, avant de s'y casser les dents. L'incapacité à fonder une famille, ou à s'y complaire, constitue en ce sens une caractéristique commune à l'ensemble de nos grattes-papiers. Louis Salavin, par l'entremise de sa mère, épousera ainsi Marguerite, sans parvenir toutefois à atteindre le bonheur et la paix de l'esprit. À son tour, l'inlassable rêveur Augustin Marcadet sera tenté de s'émanciper du conformisme de son foyer. Paul Duméry, tout comme le protagoniste des *Dimanches*, fait état quant à lui, au début de ses confessions, du pitoyable échec de sa vie amoureuse : « Je me suis marié de bonne heure, à vingt-quatre ans », déclare-t-il ; avant d'ajouter, sans émotion, « et j'ai divorcé il y a trois ans. Ma femme me trompait. »[2] Quelques années plus tard, le scripteur de *Peau d'ours*

---

[1] En ce sens, la crise du couple annonce indubitablement la crise identitaire qui touchera plus considérablement encore le personnage romanesque de l'immédiat après-guerre. Illusion de l'amour, désir d'exclusivité, fantasme de présence pleine et d'unité... L'expérience amoureuse, finalement, est peut-être avant tout le lieu où se joue le drame du sujet.

[2] *Ibid.*, p. 21.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

notera à son tour, dès les premières lignes de son journal, et plus laconiquement encore, le jour et l'heure de la prononciation de son divorce : « 25 mars. 13h30 : Palais de justice – divorce. »[1]

2.3 La perte de l'idéal amoureux

Si l'amour ne se résume finalement qu'à un idéal bien illusoire, c'est peut-être, aussi, que tout ce qui le structurait et le légitimait jusqu'alors, à savoir le modèle familial et la figure symbolique du père, était en train de s'effondrer au début du XX^{e} siècle. On décèle ainsi, dès Mirmont, une volonté de mettre en branle la conception d'un amour romanesque, fondé notamment sur l'idéal du mariage. S'écartant du courant romantique du siècle qui l'avait vu naître, l'écrivain semble en effet avoir perçu très tôt que l'évolution des mentalités nécessitait un profond renouvellement des formes romanesques. L'amour, on le sait, est à concevoir comme la mesure du romanesque dans le roman. Or, avec avidité, le romancier s'emploie à vider chaque étape du motif amoureux de sa substance romantique ou romanesque. Lorsque la médiocre et naïve Elvire Barrochet, Emma Bovary (grotesque) en puissance, demande à Jean Dézert ce qu'il pense de l'amour, avant de lui donner sa propre vision des choses : « Moi, je pense qu'il faut un roman dans la vie, un roman honnête, bien entendu, étant donné la situation qu'occupe mon père »[2], le jeune homme s'empresse de répondre :

> Évidemment, [...]. Je vois avec plaisir que vos lectures ne vous ont point gâtée. Mais n'exigez pas un avis de ma part ; les auteurs m'ont si mal renseigné ! Quant à mes expériences personnelles, j'ignore jusqu'à quel point elles ne furent pas honnêtes. En tout cas, elles n'eurent rien de romanesque[3].

Quelques signes de rupture sont ainsi aisément perceptibles dans *Les Dimanches de Jean Dézert*, et s'annoncent comme autant de présages sinistres de la mort certaine de l'amour romanesque dans le roman. Un exemple de l'atteinte à cet idéal romantique : l'épisode de la rencontre. Le moins que l'on puisse dire, c'est que le mythe du coup de foudre est sévèrement mis à mal dans cette scène.

---

[1] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 17.
[2] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 64.
[3] *Ibid.*, p. 64.

Nous sommes devant le bassin des otaries au Jardin des Plantes, haut-lieu du romantisme français, on le sait. Entre les deux jeunes gens, commence la plus délicieuse des conversations. Jean Dézert qui, « décidément, [...] ne possède pas le moins du monde l'art d'émailler sa conversation de tous ces riens charmants qui plaisent tant aux femmes »[1], expose à Elvire ses connaissances en histoire naturelle : « les ours blancs des neiges sont moins féroces que l'ours gris de Montagnes Rocheuses et, certes moins dangereux que l'orang-outang de Bornéo »[2], quand la jeune femme s'exalte comme une enfant à la vue d'un papillon posé sur sa manche. La scène pourrait assurément être romantique, un peu kitsch également, si Dézert ne lui rappelait qu'il s'agit en vérité d'une mite. Mais, précise le narrateur, « [n]ous savons déjà qu'il n'a pas d'imagination. »[3] Et sans elle, dans un roman comme dans la vie, l'amour a-t-il réellement une chance ?

Cette séquence amuse ; elle est comique. Mais elle manque aussi cruellement de romantisme et de romanesque ! On sourit des indélicatesses de Jean Dézert, on s'afflige de tant de maladresses et de ratages. Mais on ne vibre et ne rêve pas devant cette expérience ridicule. Considérons alors, avec un peu d'espoir, l'épisode tout aussi capital du premier baiser. Là encore, l'événement s'avère tout à fait décevant. Jean Dézert n'en gardera au reste « qu'un petit goût sucré de poudre de riz à bon marché »[4]. Un premier rendez-vous aurait dû arranger cela, si Elvire n'avait emporté avec elle une couronne mortuaire destinée à l'un des clients de son père. « Ne craignez-vous point que cela jette une ombre sur notre excursion ? »[5], s'était avec clairvoyance interrogé Jean Dézert, avant que la jeune fille ne pose le fardeau « entre eux deux »[6], augurant ainsi bien mal le sort « tragique » qu'elle réserverait à cette *més*aventure sentimentale.

On mesure ici la distance que Jean de la Ville de Mirmont prend d'emblée

---

[1] *Ibid.*, p. 52. Henri Calet fournit à ce titre une description relativement juste du caractère et de l'attitude du rond-de-cuir face à la femme désirée et, partant, du problème plus général des problèmes de communication au sein du couple : « L'homme qui tombe toujours mal, écrit-il, qui eût pu *tomber bien*. Celui qui ne sait pas parler aux femmes, qui ne parle que de lui. Le mot qu'il ne faudrait pas dire, le geste qu'il ne faudrait pas faire – trop hardi ou trop délicat. ». *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 67. L'auteur souligne.
[2] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 51.
[3] *Ibid.*, p. 52.
[4] *Ibid.*, p. 60.
[5] *Ibid.*, p. 61.
[6] *Ibid.*, p. 63.

avec le siècle de l'amour, ce siècle débordant de sensibilité. Jean Dézert semble en cela véritablement indifférent aux appels du cœur. Il correspond au type même du « cérébral » impassible et apathique, calculant tout, analysant tout, incapable de se laisser transporter par quelque passion violente. La naissance du sentiment amoureux répond ainsi à une sorte de schéma-type laissant présager un traitement de l'amour pour le moins parodique. Tout se fait selon les règles, d'après une structure narrative et émotionnelle bien définie, comme un cliché en somme, et avec une telle assiduité dans la représentation, qu'on croit assister finalement à la parodie d'un roman d'amour. Avant même le début de l'histoire, la monotonie des conventions et des clichés sentimentaux prend le pas sur la spontanéité et l'authenticité des sentiments, d'emblée sclérosés par les dérives artificielles et hypocrites de la comédie humaine. L'amour ne se résume plus alors pour Dézert, qu'à un habile « prétexte »[1] sensé occuper tant bien que mal ses vacances et, pour le narrateur, qu'à un motif comme un autre « pour la diversité du récit »[2]. Tout, hélas, semble *joué* d'avance, c'est le cas de le dire.

L'auteur des *Dimanches*, cependant, est généreux et cette déstructuration du couple, toute cruelle qu'elle puisse paraître, se fait avec le charme de la dérision, contient en creux une drôlerie toujours contenue et non moins extrêmement efficace. Les personnages de Georges Duhamel et de Tristan Bernard, porteront plus profondément encore, en eux, cette sorte de romantisme désenchanté ; un romantisme d'après-guerre, sans fard, victime de son époque si l'on peut dire, et dévoilant une réalité du couple et de l'amour plus noire encore. Naturellement, le premier conflit et, plus encore, ses conséquences directes sur les rapports homme/femme, sur la crédibilité des valeurs bourgeoises d'avant-guerre ou sur la foi en la bonté du genre humain, est pour beaucoup dans cet effritement de l'idéal amoureux. Précisons-le, toutefois, cette désaffection du personnage célibataire pour la chose sentimentale, loin d'être provoquée par une incapacité à aimer, trahit au contraire la nostalgie d'un amour absolu, auquel le rond-de-cuir aspire avec une sincérité viscérale.

Ainsi en est-il de Louis Salavin. *A priori*, l'amour tient assez peu de place dans la vie du pauvre rond-de-cuir solitaire. Lorsqu'arrive le moment de présenter

[1] *Ibid.*, p. 66.
[2] *Ibid.*, p. 62.

Marguerite, l'autre femme de sa vie, à l'inconnu croisé dans un bar, le jeune homme coupe court et déclare avec une pudeur qui n'est pas sans rappeler la gêne avec laquelle il évoquait déjà l'héritage paternel : « Je ne vous ai pas beaucoup parlé de Marguerite. Eh bien, si ça ne vous fait rien, ne parlons pas de Marguerite. »[1] Le cas de la jeune couturière s'avère à ce titre tout à fait révélateur des aspirations amoureuses de la plupart des personnages impotents. Louis Salavin, naturellement, n'est pas un personnage asexué, l'une de ces créatures exclusivement cérébrale, assujettie à l'indifférence des passions et des désirs du corps. La découverte du sentiment amoureux constitue pour lui un véritable soulagement : « J'étais sauvé ; j'étais capable d'amour »[2], déclare-t-il. Le jeune homme, au reste, avant de concevoir un enfant avec son épouse, ne pourra s'empêcher d'imaginer, en rêve, le viol de Marthe Lanoue. Mais, à la différence de Paul Duméry, par exemple, voire du scripteur de *Peau d'ours*, ce n'est pas à l'amour charnel qu'il aspire, mais à un amour plus durable, plus sincère et plus haut entre les Hommes. En amour comme en amitié, en religion comme en politique, Louis Salavin est un assoiffé d'absolu. Aussi, lorsque sa mère lui propose d'épouser Marguerite, ne peut-il s'empêcher de lâcher ces mots amers : « Ah ! Mère, mère, comme vous m'aimez ! Comme vous me connaissez bien ! Comme vous me comprenez mal ! »[3] M^me^ Salavin mère connaît assez bien son enfant, pour sentir en lui ce besoin d'amour. Mais elle le comprend mal, si elle croit que c'est en la présence maternelle et réconfortante de Marguerite – dont, au reste, il ne se sent pas digne –, qu'il saura satisfaire cette soif d'idéal amoureux. Incapable de lui parler, incapable de la regarder telle qu'elle est dans la réalité, de peur de rompre le charme et de briser son idéal, c'est en lui-même que le jeune homme la chérira, d'un amour sacré, presque religieux : « J'évitais de regarder Marguerite, déclare-t-il, la vraie, la vivante. C'est en moi seulement que j'élevais vers elle une oraison silencieuse. »[4]

---

[1] *Ibid.*, p. 70.
[2] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 103.
[3] *Ibid.*, p. 112.
[4] *Ibid.*, p. 104.

2.4 Iseult antiromanesque ?

Dans le sillage de L.-F. Céline, les romanciers de l'impotence plus tardifs gratteront avec plus de vigueur encore les dernières couches de vernis recouvrant le visage éreinté du romantisme d'avant-guerre, que J.-K. Huysmans, Jean de la Ville de Mirmont et Marcel Proust notamment, avaient déjà bien découvert. Il faut dire, en ce sens, que l'auteur du *Voyage* avait porté un coup fatal à l'idéal amoureux, en écrivant, dès les premières lignes de son premier roman : « L'amour, c'est l'infini mis à la portée des caniches. »[1] Le deuxième conflit mondial, l'expérience de la captivité et la découverte des camps d'extermination allemands, dévoilèrent à Georges Hyvernaud et à Henri Calet, une vision bien tragique de ce que l'homme était capable de produire contre son « prochain ».

Les conséquences de cette désillusion sur la production romanesque de ces écrivains ne se firent pas attendre. En garnison, en captivité, puis au retour en 1945, Georges Hyvernaud comprit notamment que l'homme, objet de l'Histoire, ne pouvait plus constituer le sujet d'un récit épique et spectaculaire. Au philtre d'amour du mythe tristanien s'était en somme substitué le filtre d'une vision pathologique, celle de la lucidité. L'écrivain, en effet, a vécu ce moment où « la prose recouvre l'épopée »[2], où la noblesse de l'événement succombe aux morsures de « la vacherie quotidienne »[3], où les petites histoires d'amour se mêlent aux bouleversements de l'Histoire. On lit :

> Ainsi s'écoulaient nos jours, écrit-il. L'Allemagne avait envahi la Pologne. Les Russes se battaient en Finlande. Un attentat dirigé contre le chancelier Hitler échoua. [...] A Neufchâtel-en-Bray (Seine-Inférieure), la belle-sœur de Malebranche fut surprise par son mari dans le même lit qu'un sous-officier britannique. [...] Aragon publia des poèmes d'amour inspirés par les circonstances[4].

Naturellement, l'amour, et les femmes en particulier, ne pouvaient sortir indemnes de cette déconfiture. Le traitement que réserve l'auteur du *Wagon à vaches* au mythe tristanien, et à la figure d'Iseult notamment, possède à ce titre une importance capitale dans notre réflexion, en ce qu'il initie, d'une part, une

---

[1] L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932), *in Romans I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 12.
[2] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 48.
[3] *Ibid.*, p. 34.
[4] *Ibid.*, p. 166.

véritable réflexion sur la constitution d'une conception (anti)romanesque de l'idéal amoureux et, d'autre part, un profond ébranlement des faux-semblants aveuglant la France Libérée. Dans le roman hyvernaldien, en effet, la représentation des figures féminines revêt deux caractéristiques majeures : la diversité et la sévérité. Iseult, d'abord, se décline au pluriel. Une trentaine de femmes traverse *Le Wagon à vaches* ; des femmes de tous les âges (de la cousine Blanche à la vieille logeuse du narrateur, en passant par Iseult, cette dame entre deux âges), au physique et au caractère divers (de la sérieuse Mme Bourladou à Solange, la soubrette), de conditions sociales différentes (pensons à Mme Lebiche capitaine que tout, *a priori*, oppose à l'ex-Mme Lebiche femme du rang). Il y a donc, semble-t-il, autant d'Iseult dans ce roman qu'il y a de degrés de bêtise dans la nature humaine. Aucune concession n'est accordée à la gent féminine. Emmurée dans sa condition de femme de ménage, femme battue, femme au foyer, femme adultère, affairée au calcul des carottes ou des sardines, la figure féminine, protéiforme, ne possède plus aucune *possibilité romanesque*. Plus encore, elle semble avoir perdu sa place dans le Roman et offre une image sans éclat ni relief – terriblement prosaïque – de la société d'après-guerre.

Iseult, cela n'est sans doute pas un hasard, est la première femme faisant, dans Le *Wagon à vaches*, l'objet d'une description. Et quelle description ! La médiocrité de son portrait (physique et psychologique), qui contamine d'ailleurs l'ensemble des figure fémnines peuplant ce récit, illustre d'emblée la position subversive et polémique de l'écrivain à l'égard de l'un des mythes les plus anciens de la littérature. S'intéressant au phénomène de réécriture du mythe tristanien dans la littérature européenne post-wagnérienne de Joyce à Robbe-Grillet, Timothée Picard remarque ainsi, que « la sacralité, le mysticisme du tristanisme n['étaient] plus évoqués que pour en souligner l'absence en ce monde ». Il poursuit : « L'omniprésence d'un tristanisme dégradé dans l'art de masse après s'être fourvoyé dans le culte bourgeois de la beauté montrerait la disparition du véritable foyer tristanien »[1]. Assurément, l'œuvre d'Hyvernaud, forme une couche de plus à la sédimentation de cette matière culturelle que

[1] Timothée Picard, « *Tristan et Isolde* de Wagner », *in* Alain Montandon (dir.), *Figures mythiques médiévales aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, *Cahiers de Recherches Médiévales (XII^e^-XV^e^ siècles)*, n° 11, Paris, Champion, 2004, pp. 55-71.

constitue le mythe d'Iseult. Mais, au lieu de le nourrir véritablement, il contribue à son essoufflement, en le pliant aux nouvelles exigences de la modernité historique, sociale, métaphysique et littéraire d'après-guerre.

La légendaire beauté d'Iseult, fille du roi d'Irlande et nièce du géant Morholt, a traversé les siècles pour s'ancrer progressivement dans l'imaginaire collectif. On peut ainsi affirmer sans trop de risque qu'elle incarne une forme d'idéal féminin et amoureux ; tant par sa beauté physique – on lui attribue volontiers une chevelure d'or exceptionnelle et connue de toute la Cornouailles, une beauté surhumaine et dangereuse qui la rattache au monde des fées, des magiciennes (d'autant qu'elle est, comme sa mère, une habile guérisseuse) –, que par sa noblesse de sang et de cœur. « Sa robe était somptueuse, écrit Béroul, son corps gracieux. Elle avait les yeux clairs et les cheveux dorés »[1]. Une conception de la féminité à laquelle s'oppose radicalement le verbe acide de George Hyvernaud. Dans *Le Wagon à vaches*, en effet, Iseult n'est pas cette femme littéralement éblouissante de beauté. C'est une « grande fille sèche et amère », au « grand pas d'homme »[2], ayant troqué sa robe magnifiquement ornée pour « un baluchon grotesque, dix kilos de godasses aux pieds et une culotte de boy-scout d'où sortent de maigres jambes brûlées »[3]. La jeune nymphe, c'est le moins que l'on puisse dire à la lecture de ces quelques lignes, a définitivement perdu de son charme dans le récit hyvernaldien. À son regard sensuel, en outre, se sont substitués les « yeux ayant l'indifférence de l'eau »[4] de la fille de la Vieille.

Poursuivons la comparaison. Béroul observe qu'un « cercle d'or » ceignait la tête de la reine et entourait complètement son visage au « teint rose, frais et clair »[5]. Plus tard, le « madras jaunâtre » de la fleuriste du *Wagon à vaches*, ce « monstre mou, perdu dans des amas de guenilles »[6] aura remplacé la couronne d'or de la plus célèbre des reines et son beau visage sera singulièrement contrarié

[1] Vers 2887-2888. Nous nous référons, pour cette étude, à la traduction suivante : Béroul, *Tristan et Iseut*, édition et traduction par Herman Braet et Guy Raynaud de Lage, 2e édition revue, Peeters/Paris-Louvain, 1999, p. 175.
[2] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 99.
[3] *Ibid.*, pp. 6-7.
[4] *Ibid.*, p. 13.
[5] *Tristan et Iseut*, *op. cit.*, vers 3909-3910, p. 231.
[6] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 70.

d'une couperose à teinte vineuse[1], ou prendra l'apparence d'un « gros visage boutonneux et mal poudré »[2]. Iseult a décidément bien mal vieilli dans le récit hyvernaldien. Et cette beauté éternelle que semblait devoir lui assurer une mort prématurée n'a pu, en réalité, résister à l'usure de l'âge et aux effets dévastateurs d'une misère quotidienne.

Il arrive pourtant, dans *Le Wagon à vaches*, que les hommes succombent aux charmes féminins. Pensons ici à quelques scènes fameuses de subtilité masculine, tel que l'épisode des *Trois Colonnes* durant lequel Bourladou va jusqu'à interrompre l'une de ses tirades épiques pour célébrer à sa juste valeur l'entrée fracassante d'une belle jeune femme : « Rudement bien roulée, cette petite »[3], déclare-t-il d'ailleurs avec courtoisie. Mais il faut reconnaître que ce genre de célébration de la beauté féminine n'a rien du chaste amour rongeant le noble Tristan. Et la belle reine aux cheveux d'or de Cornouailles a tôt fait de se dégrader, à travers le regard concupiscent des Habitués du bistrot ou des hommes de troupe, en « rouquine de la place de l'Église » – cette « petite putain chétive et probablement pourrie » dont on peut craindre légitimement « d'y mettre le bout de sa canne »[4]. Naturellement, dans l'univers de Pignochet ou de Bourladou, les femmes ne consument pas, telle la lèpre[5], le cœur et le corps de l'amant envoûté, mais constituent tout au plus un danger de maladie vénérienne[6].

Le moins que l'on puisse dire, en effet, est que le mythe de l'amour courtois est sévèrement mis à mal dans *Le Wagon à vaches*. Craquelou et sa compagne, par exemple, ne s'exilent pas comme Tristan et Iseult à l'orée de la forêt du Morois pour vivre chastement leur amour. Ils ne s'endorment pas côte à côte, habillés et séparés symboliquement par l'épée du noble chevalier, mais se soulagent rapidement le long d'un chemin, dans le premier coin isolé qui se présente à eux. Le narrateur, rejouant ironiquement le rôle du forestier, raconte : « Craquelou, qui ne pouvait se payer un coin de chambre tranquille, tirait son coup dans un fossé de la route. C'était embêtant, à cause de la pluie. Enfin, en se

---

[1] *Ibid.*, p. 7.
[2] *Ibid.*, p. 70.
[3] *Ibid.*, p. 124.
[4] *Ibid.*, p. 157.
[5] *Tristan et Iseut*, *op. cit.*, vers 3773, p. 223.
[6] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 118.

dépêchant »[1].

Le Wagon à vaches confirme en ce sens les inquiétudes de Denis de Rougemont qui dénonçait dès les années trente la dégradation du mythe tristanien en « grand mythe européen de l'adultère »[2]. Dans l'œuvre de Béroul, Iseult meurt par amour pour Tristan. Elle pleure la mort de son amant, entendons : « de l'être aimé et qui aime en retour ». Chez Hyvernaud, Iseult, ou Veuve Louchère pour les intimes, se console de la mort de son mari avec d'autres amants, entendons cette fois : « aventures extraconjugales ». Dans le roman hyvernaldien, en effet, Flouche a remplacé Tristan. Iseult, la belle amante, n'est plus qu'une « épouse adultère », une « Pineup » ou une « garce »[3]. Et le roi Marc, un parfait cocu ! Les exemples susceptibles d'alimenter les conversations aux *Trois Colonnes* sont légion il est vrai. On songe ainsi à la femme de l'Inspecteur d'Académie, ayant quitté son mari pour Lazuli, le vendeur de meubles de la rue Muguet[4] ; à la triste et pitoyable escapade de M. Corchetuile, le boucher, avec une petite femme boulotte[5] ; à M^me^ Marécasse qui, éprise d'un vétérinaire allemand envoya selon Bourladou, « exégète en adultère »[6], son mari à Dachau. Ajoutons à cette longue liste d'amants indignes l'ex-M^me^ Lebiche et puis, M. Lebiche également, ce rude gaillard un peu penaud aux multiples conquêtes hors mariage bien évidemment[7]. N'était-ce l'« épaisseur » et la « vulgarité » du narrateur, « qui [n']échappent pas »[8] à M^me^ Bourladou, on imaginerait volontiers cette dernière faire de celui-ci son Tristan…

Mais Hyvernaud va plus loin encore dans la déconstruction du mythe tristanien. Il ne se limite pas à la critique de l'idéal féminin incarné par Iseult, mais lui retire également toute dimension épique. Pour vivre sa passion amoureuse, l'héroïne de Béroul défie les lois morales, le pouvoir et la religion. L'anti-Iseult du *Wagon à vaches* toutefois, ne devait, ni ne *pouvait* connaître un destin similaire. Lorsqu'elle quitte son foyer, après avoir passé la semaine entière

---

[1] *Ibid.*, p. 35.
[2] Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939 ; rééd., Paris, Plon, coll. « 10/18 », 1972, p. 18.
[3] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 160.
[4] *Ibid.*, p. 40.
[5] *Ibid.*, p. 112.
[6] *Ibid.*, p. 40.
[7] *Ibid.*, p. 181.
[8] *Ibid.*, p. 20.

dans sa quincaillerie, c'est pour rejoindre un « quelconque camping » et vivre sans histoire, c'est le cas de le dire, son « petit destin bien bouclé. [...] Et encore, poursuit le narrateur, destin, c'est un mot plutôt excessif pour désigner ce consentement morne à l'existence »[1].

Madame Bourladou *est* en ce sens une anti-Iseult par excellence. Preuve tangible des survivances du mythe tristanien dans la société bourgeoise de l'immédiat après-guerre, elle est l'incarnation parfaite d'une dénaturation du mythe de l'amour-passion en « *passion* des produits d'entretien. Au sens large du mot, précise le narrateur, – tout ce qui permet d'entretenir les cuivres, la conversation, la peau humaine, l'intelligence bourgeoise et les meubles Louis XVI »[2]. Que semble loin ici le temps où Jacques Chardonne, par exemple, célébrait un « amour renouvelé »[3] dans le mariage ! Il faut voir alors la verve avec laquelle Hyvernaud dénonce l'hypocrisie de cette Bovary grotesque (la première lettre du prénom invite d'ailleurs à la réflexion) qui feint de se complaire dans un conformisme bourgeois, tout en comblant son manque d'aventure et de passion par la lecture clandestine de livres... « obscènes »[4]. Et le narrateur de préciser, non sans une certaine ironie : « Elle a dissimulé [le *Tropique du Cancer* d'Henry Miller] dans son armoire, parmi de chastes édifices de culottes et de combinaisons »[5].

L'épopée amoureuse, en somme, la passion, le mythe de l'amour absolu et fatal n'existent que dans les romans à l'eau de rose ou, à la rigueur, sous la forme d' « une mariée en plâtre sur un gâteau de mariage »[6]. Dans la réalité de la misère quotidienne, « des gens comme Porcher, comme Iseult, comme les Vieux, ça ne peut prétendre qu'à cette désignation collective et à ce mode d'existence indifférencié »[7]. Et quand « la prose recouvre l'épopée », Iseult n'est plus cette beauté figée au destin unique et exemplaire, mais l'une de ces jeunes filles « engross[ées] par un employé de mairie qui ne veut rien savoir pour l'épouser » ou une « bourgeoise » luttant vainement contre un double menton. Rien de bien

---

[1] *Ibid.*, pp. 6-7.
[2] *Ibid.*, p. 31. Nous soulignons.
[3] Jacques Chardonne, *Le Bonheur de Barbézieux*, Paris, Stock, 1938, p. 151.
[4] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 28.
[5] *Ibid.*, p. 27.
[6] *Ibid.*, p. 32.
[7] *Ibid.*, p. 66.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

épique là-dedans assurément[1].

En préface à un recueil d'articles sur *Les figures mythiques médiévales aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Alain Montandon déclare :

> Le mythe est lié à son énonciation : c'est ce qui est raconté à un moment donné, dans des circonstances données. [...] Un mythe n'existe pas en essence, c'est une histoire, un schème repris sans cesse différemment, pour rendre le réel intelligible et lui donner un sens[2].

Comment, toutefois, donner à des personnages sans relief une dimension mythique et épique si, comme le dit Hyvernaud, « la monotone défaite de tous les jours n'est pas une histoire »[3], si ces personnages ne possèdent plus de « possibilités romanesques »[4] ? Dans *Le Wagon à vaches* en effet, le mythe est totalement desservi par un refus du romanesque. L'écrivain ne s'attache pas à représenter les épisodes tragiques et les péripéties bouleversant la vie des amants, ni à célébrer la grandeur de la passion à travers une histoire fardée de romanesque. Se tenant au plus près du quotidien, il présuppose au contraire le recours à une écriture épurée ; l'usage d'une littérature « à ras de terre » ou « à ras d'homme »[5], pour reprendre les mots d'Henri Calet, susceptible de faire tomber les masques, de dénoncer l'une des plus grosses supercheries de la littérature, à savoir la victoire d'Éros contre Thanatos ; bref, de dévoiler le commun des mortels dans tous ce qu'il a de plus authentique, prosaïque et misérable.

On pourrait croire, *a priori*, à la lecture de cette vision pour le moins pessimiste des femmes et du couple, que l'expérience de la captivité avait irrémédiablement ôté à l'écrivain ses dernières illusions sur l'amour, au point d'en faire une sorte de monstre de misogynie. Georges Hyvernaud, c'est certain, est bien un homme de son temps. Au reste, le scripteur de *Peau d'ours* réservera lui-même, un peu plus tard, quelques formules acérées à la plupart de ses compagnes. Un exemple : « – Je n'ai jamais rencontré un homme qui ait la peau aussi douce.

---

[1] Voir *infra* : « De la médiocrité comme essence du roman », pp. 317-321.
[2] A. Montandon, « Figures mythiques médiévales aux XIX^e^ et XX^e^ siècles. En guise de préface », *in* Alain Montandon (dir.), *Figures mythiques médiévales aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, *op. cit.*, p. 7.
[3] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 126.
[4] *Ibid.*, p. 117.
[5] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 77.

(Je ne pouvais lui retourner le compliment.) »[1] Cela serait toutefois oublier un peu vite, par exemple, l'affection sincère qu'Henri Calet voua à la douce Sima[2], l'admirable preuve d'amour que se témoignèrent mutuellement les époux Duhamel et Hyvernaud durant leurs longues années de séparation ou encore les si tendres mots que l'auteur du *Wagon à vaches* adressa dans une célèbre lettre à sa petite fille.

L'amertume des romanciers de l'impotence, par-delà, nous l'avons dit, l'indéniable soif d'amour qu'elle traduit, révèle aussi le malaise des hommes de cette génération, inadaptés aux nouveaux rapports de force s'étant progressivement développés dans la société de l'entre-deux-guerres. Derrière ces portraits souvent cruels, émerge ainsi, parfois, une image plutôt positive des femmes. Il suffit de gratter un peu, voilà tout. Un rapide tour d'horizon des figures féminines permet en effet de constater que la plupart d'entre elles font preuve d'une lucidité et d'une force de caractère contrastant avec l'attitude aboulique, enfantine et dévirilisée des protagonistes masculins. Aussi, les rôles sont-ils bien souvent inversés. Les femmes n'ont plus, dans le couple notamment, et la société d'une manière générale, la place qu'elles occupaient avant-guerre. Elles ne veulent plus être dominées et, comme l'indique l'omniprésence des thèmes de l'adultère ou du divorce dans les romans de l'impotence, revendiquent notamment leur droit au plaisir. Secondaires et médiocres, en apparence, elles possèdent en ce sens une place essentielle dans le roman hyvernaldien, en ce qu'elles offrent, d'abord, une bien sombre image de la concupiscence des hommes, et revêtent, ensuite, une importance capitale dans le vaste travail de sape des idées reçues entrepris par les romanciers de l'impotence. Iseult, par exemple, appelle forcément Tristan. De même, dans *Le Wagon à vaches*, l'essoufflement du mythe tristanien suggère implicitement celui du mythe de la Résistance[3].

---

[1] *Ibid.*, p. 58.
[2] Rappelons en outre qu'au moment où il prépare *Peau d'ours*, Calet vit son dernier grand amour avec Christiane Martin du Gard.
[3] Voir *infra* : « Un fameux brouillage axiologique », pp. 445-448.

3. Pathologie de l'amitié

> POZZO. - [...] - mais êtes-vous des amis ?
> ESTRAGON *(riant bruyamment)*. - Il demande si nous sommes des amis ![1]

S'il faut faire fi des femmes et de l'amour, alors, reste-t-il encore l'amitié ? Dans l'équation affective des romans de l'impotence, celle-ci – qu'elle soit « vache » ou sacrée – constitue une inconnue qu'on ne peut ignorer[2]. Livrant les ronds-de-cuir impotents et ordinairement apathiques à la traversée de la gamme des pulsions et des émotions humaines, de la joie à la tristesse, de l'amour à la haine, de l'empathie à l'égocentrisme, de la célébration au mépris, elle reflète admirablement le drame de l'incommunicabilité régissant, dans ces œuvres, les rapports interindividuels.

Le motif du duo amical tel que le représentent de manière exemplaire – quoiqu'excessive – les bonshommes flaubertiens, est récurrent dans les romans de l'impotence. Le personnage de Jean de la Ville de Mirmont, par exemple, mais aussi celui de Georges Duhamel[3] ou de Georges Hyvernaud surtout, fonctionnent bien souvent en tandem[4] et ne sont pas, en ce sens, sans annoncer, ou sans rappeler, à leur mesure, les liens tragiques qui uniront aussi les duos beckettiens. Si l'on ne peut ainsi imaginer Bouvard sans Pécuchet, Mercier sans Camier, Didi sans Gogo, Nagg sans Nell, Clov sans Hamm, il serait également réducteur d'évoquer Jean Dézert sans Léon Duborjal, Louis Salavin sans ses amis Octave

---

[1] S. Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1973, p. 110.

[2] L'importance de ce thème dans les romans de l'impotence n'a, au reste, rien d'étonnant si l'on considère les liens sincères et souvent durables (d'amitié ou d'estime réciproque) que leurs auteurs entretinrent eux-mêmes avec certains écrivains. Pensons, entre autres, aux exemples de Jean de la Ville de Mirmont et de François Mauriac ; Georges Duhamel et Roger Martin du Gard ou Mauriac, encore ; Tristan Bernard et Georges Auriol, Georges Courteline, Pierre Veber et, surtout, Jules Renard ; Georges Hyvernaud et Jean Guéhenno ou Raymond Guérin ; Henri Calet et Guérin ou Pascal Pia.

[3] De tous les romans de l'impotence, *Deux Hommes* est peut-être celui qui étudie le plus profondément le sentiment d'amitié. L'ouvrage de Georges Duhamel a d'ailleurs fait l'objet de nombreux comptes rendus lors de sa publication en 1924. Ainsi, pensons à l'article remarquable de Jean Prévost, « *Deux Hommes*, par Georges Duhamel », *La Nouvelle Revue française*, n° 128, 1er mai 1924, pp. 626-628. Le critique et écrivain note, avec perspicacité : « Ce livre est une pathologie de l'amitié. Tous les individualistes ont un culte pour l'amitié, et M. Duhamel plus que tous les autres, parce qu'il place la vie sous le règne du cœur. ». *Ibid.*, p. 626.

[4] Emmanuel Jacquart décrit ainsi la nature des relations interindividuelles dans le théâtre de Samuel Beckett. E. Jacquart, *Le théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 125-130.

Lanoue ou Édouard Loisel, Paul Duméry sans Daubelle, Augustin Marcadet sans son ami et beau-frère François Chapiteau, le narrateur du *Wagon à vaches*, enfin, sans Athanase Bourladou...

Pour ne pas risquer un développement trop répétitif, nous ne nous engagerons pas ici plus avant sur ce thème. D'une manière générale, en effet, sa représentation dans les œuvres composant notre corpus rend compte du même paradoxe inhérent aux relations amoureuses : déplorant inlassablement leur existence solitaire, les copsites impotents ne parviennent toutefois à supporter trop longtemps la présence d'un ami. Au reste, les liens amicaux se délient en général dans ces romans aussi vite qu'ils se sont formés. Et, lorsque cela n'est pas le cas, le poids de l'habitude, des conventions et du « mensonge à soi »[1], agit sur ces amis comme sur un vieux couple, en les gardant irrémédiablement enchaînés l'un à l'autre.

3.1 La fable de l'amitié

Pour ne pas, d'abord, donner l'impression de prendre parti dans les vaines querelles qui animent régulièrement les duos traversant les récits étudiés, émettons d'emblée une distinction capitale entre la lecture que nous souhaitons faire de ces relations amicales, et la représentation qu'en donnent les ronds-de-cuir impotents. En amour comme en amitié, en effet, ces derniers sont des idéalistes. Naturellement, les amis qui les entourent, qu'ils soient véritablement médiocres (Duborjal et Daubelle), relativement sincères (Devrigny ou Bourladou) ou tout à fait exemplaires (Lanoue et Loisel), ne parviennent jamais à étancher pleinement leur soif d'absolu. Aussi les portraits que l'on trouve dans les récits étudiés passent-ils généralement par le prisme de la subjectivité blessée de ces éternels insatisfaits.

En ce sens, et quoique que ces descriptions rendent compte parfois assez fidèlement de la médiocrité de leurs relations amicales, les employés de bureau des romans étudiés sont eux-mêmes à des lieues de constituer, envers leurs compagnons d'infortune, des modèles de bienveillance et de sincérité. Paul Duméry, ne l'oublions pas, n'éprouve aucune émotion lorsqu'il apprend que

[1] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 139.

Daubelle s'est fait arrêter à sa place. Pis encore, le meurtrier en cavale ne peut s'empêcher de « voir dans ce fait nouveau, que le danger obscur qu'il comporte pour [lui] »[1]. Cette réaction –somme toute bien naturelle pour un individu menacé dans sa propre conservation –, si elle contribue à rendre Paul Duméry plus humain, offre toutefois de l'égocentrique personnage une image assez peu « amicale ». Dans le même registre, rappelons à notre esprit le comportement instable et capricieux de Louis Salavin qui, dans *Deux Hommes*, fait régulièrement de Loisel la victime de ses sautes d'humeur et le bouc-émissaire de ses brusques renversements d'état d'âme. Enfin, pensons au triste exemple du narrateur du *Wagon à vaches*. Celui-ci – peut-on réellement le lui reprocher ?... –, fait preuve en effet à l'égard de M^me^ Bourladou, d'une irrévérence et d'une hypocrisie, certes contenues, mais toujours hostiles cependant, et assez éloignées en cela de « l'antique définition de l'amitié comme bienveillance réciproque et manifestée par les actes »[2].

Aussi, pour vertueuses, sincères ou « idéales » que soient leurs aspirations amicales, nos tristes ronds-de-cuir, maugréant leurs propres désillusions, ne sont pas pour autant exempts de reproche. Les portraits au vitriol qu'ils dressent de leurs compagnons d'infortune sont une illustration de leur insincérité et de leur mauvaise foi. Lorsqu'il fait à son confident une peinture individuelle des hommes qui pourraient être ses amis, Louis Salavin ne peut ainsi s'empêcher de trouver en chacun d'eux un défaut détestable. En Oudin, il exècre « ce besoin de domination, et cette passion qui le consume de mettre [...] les gens "dans sa poche", au lieu de les porter tout bonnement dans son cœur »[3]. En Poupaert, il n'apprécie point la manière avec laquelle il rend constamment notre pauvre rond-de-cuir « responsable de son infortune »[4]. Il abhorre, enfin, le tempérament bon-vivant et bonne-chère de Devrigny, méprise le « caractère exécrable »[5] de Vitet ou l'instabilité émotionnelle de Ledieu. Et que dire, que dire de l'irréprochable

---

[1] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 52.
[2] Marie-Christine Bellosta, « Pour aborder le thème », *in* Marie-Christine Bellosta (éd.), *L'amitié, un thème, trois œuvres*, Paris, Belin, coll. « Lettres », 2001, pp. 283-348, ici p. 314. Pour une définition plus complète encore de l'amitié, voir dans le même ouvrage, David Lefebvre, « L'amitié dans *L'Éthique à Nicomaque* d'Aristote (Livres VIII et IX) », pp. 7-98.
[3] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 87.
[4] *Ibid.*, p. 88.
[5] *Ibid.*, p. 88.

Lanoue ! Celui-ci, justement, est « sans reproche. Vertu parfois bien irritante, avouez-le »[1]. Que voulez-vous, « l'amitié est exigeante et maladroite »[2]. Au reste, Louis Salavin aspire sincèrement à aimer. Et ce désir serait amplement comblé, s'il n'avait « l'œil clair »[3], comme il le dit lui-même. « J'aime les hommes et ce n'est pas ma faute si parfois je ne peux les supporter »[4], déclare-t-il avec franchise à son compagnon de bar. *Nec tecum nec sine te*, une fois encore !

Paul Duméry n'a, quant à lui, rien à envier à ce modèle d'égoïsme et d'inconstance affective que constitue Louis Salavin. Le protagoniste de Tristan Bernard sait, lui-aussi, et de la plus vile des manières sans doute, témoigner envers son compagnon de la plus affreuse mauvaise foi. L'ancien assureur aux abois décrit ainsi son « camarade » (notons la nuance), « un nommé Daubelle »[5], ancien « employé de commerce, pas brillant, vraiment quelconque [...] homme de peu d'imagination et pas très bavard »[6]. La messe est dite, sans ménagement. Mais elle n'atteindra pas les oreilles dudit Daubelle, trop occupé à dépérir dans les geôles d'un commissariat parisien, à la place de son « camarade » Duméry[7].

Les romans de l'impotence plus tardifs regorgeront à leur tour de ce genre de descriptions acides. « Augustin savait bien aussi qu'il y avait de la pauvre petite jactance, chez le beau-frère François »[8], déclare le narrateur de *L'Homme au marteau*, avant d'ajouter : « Il n'avait plus que du mépris pour [...] le beau-frère aussi, de la consistance d'un haricot. »[9] Et paf ! Et boum ! Et bing ! Les mots, comme les pensées, fusent « à cadence de mitrailleuse »[10] dans les romans de l'impotence. Une harmonie de reproches et de rancœurs, que ne dépare pas, au reste, le rythme effréné de la scansion hyvernaldienne :

---

[1] *Ibid.*, p. 90.
[2] *Tel qu'en lui-même...*, *op. cit.*, p. 598.
[3] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 90.
[4] *Ibid.*, p. 54.
[5] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 22.
[6] *Ibid.*, p. 38-39.
[7] On ne peut s'empêcher, à la lecture des lignes suivantes (le véritable meurtrier de Sarrebry croupit à son tour en prison), de deviner, derrière les mots du condamné à mort, la confession de l'écrivain qui, aux côtés de Jules Renard notamment, dut véritablement connaître l'amitié. Tristan Bernard écrit : « J'aime beaucoup l'esprit franc de quelques rares, très rares compagnons. » *Ibid.*, p. 145.
[8] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 104.
[9] *Ibid.*, p. 265.
[10] *Ibid.*, p. 267.

> Quand cet imbécile [Bourladou] me considère, assis les mains aux genoux, douloureux et supérieur, avec ce petit bruit de nez qu'il produit, tch, tch, je suis fixé sur l'idée qu'on peut se faire de moi. Ça tient en deux mots : un pauvre type. Enlevez, c'est pesé[1].

Et le narrateur du *Wagon à vaches*, de conclure en ces termes éloquents :

> C'est comme ça que me voit Bourladou et je sais qu'il me voit comme ça. Ce qui établit entre nous une amitié de style aigre et hypocrite, non sans lâcheté, et pas particulièrement originale somme toute[2].

Que motive alors cette amitié de façade ? Les personnages le savent-ils eux-mêmes ? Une rapide référence à la théorie schopenhauerienne de l'amitié permettra sans doute de comprendre en partie la nature de ces liens. Le philosophe écrit :

> L'égoïsme de la nature humaine est tellement opposé [au sentiment d'identification de l'ami avec son ami], que l'amitié vraie fait partie de ces choses dont on ignore, comme du grand serpent de mer, si elles appartiennent à la fable ou si elles existent en quelque lieu[3].

Malgré la fausseté de leurs relations amicales, dont ils semblent, du reste, avoir pleinement conscience, les employés de bureau persistent à fréquenter plus ou moins régulièrement ces (faux-)amis, à rejouer inlassablement la fable de l'amitié, où l'on profite des avantages d'une compagnie amicale, tout en se complaisant à l'idée de pouvoir se retirer une fois las de ces civilités de façade. Naturellement, les causes de cet attachement superficiel sont à rechercher une fois encore, comme pour l'amour, dans l'intolérable sentiment de solitude qui écrase l'ensemble des protagonistes, et dont le vœu pieux de Paul Duméry fournit une remarquable illustration : « Je voudrais bien n'être plus seul. »[4] La compagnie d'un ami, si étouffante soit-elle, leur permet ainsi, le temps d'un repas dominical chez le beau-frère François, ou d'une invitation chez les Bourladou, de se libérer

---

[1] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, pp. 41-42.
[2] *Ibid.*, p. 43.
[3] Le philosophe, toutefois, poursuit en ces termes un peu plus optimistes : « Cependant il se rencontre parfois entre les hommes certaines relations qui [...] sont additionnées néanmoins d'un grain de cette amitié véritable et sincère, ce qui suffit à leur donner un tel cachet de noblesse qu'elles peuvent, en ce monde des imperfections, porter avec quelque droit le nom d'amitié. » A. Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie* (1851), chap. V, § 33, trad. de l'allemand par J.-A. Cantacuzène, revue par Richard Roos, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1998, pp. 137-138.
[4] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 56.

de l'huis-clos pascalien de leur misérable foyer et de rompre, *pour un temps*, la monotonie d'une existence sans surprise. « Ils m'invitent à peu près tous les six mois : c'est suffisant », ironise ainsi le narrateur du *Wagon à vaches*.

L'amitié, soumise aux morsures du temps, ne peut plus alors que s'altérer – c'est le cas entre Salavin et Loisel –, ou se figer péniblement en un conformisme passif. Il y a ainsi quelque chose d'extrêmement conventionnel dans la relation amicale de Dézert et de Duborjal, qui n'est pas sans rappeler certaines caractéristiques du duo flaubertien :

> Léon Duborjal est l'ami de Jean Dézert, parce que tous deux mangent au même endroit depuis près de trois ans. Il est le seul ami de Jean Dézert. Mais on ne les rencontre ensemble qu'au restaurant. Chacun est pour l'autre un accessoire de sa nourriture ; l'un parle, l'autre écoute[1].

C'est peut-être le constat de la plupart des ronds-de-cuir impotents, que l'intimité et l'estime réciproque entre deux hommes sont fausses, lorsqu'elles se laissent étouffer par cette « *grande sourdine* »[2] que constitue l'habitude. Contre le néant qui l'entoure, mais également, parfois, *en faveur de* ce néant (n'oublions pas que la vocation au malheur est un trait bien marqué de son caractère), le rond-de-cuir impotent trouve en effet dans cette morne amitié, constituée d'une couche douillette de petits rituels, « le paratonnerre de son existence »[3]. La crainte de déranger l'équilibre habituel des choses joue ainsi un rôle capital dans la manière avec laquelle il envisage les relations interindividuelles. Quelques lustres plus tard, cinquante années d'attente commune, produiront d'ailleurs un effet plus redoutable encore sur Vladimir et Estragon. Certes, il arrive quelquefois à Dézert – cela sera aussi le cas de créatures beckettiennes –, d'envisager le jour où des changements bouleverseraient sa vie. Mais rien, pas même l'amour ou l'art de la conversation, ne saura toutefois enrayer les rouages bien huilés de cette amitié irréfléchie.

---

[1] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 27.
[2] *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 119.
[3] S. Beckett, *Proust*, Paris, Minuit, 1990, p. 29.

Rapport-Gratuit.com

3.2 L'art de la conversation… stérile

Analysant la représentation du motif amical dans la dramaturgie beckettienne, Jean-François Louette observe :

> La conversation se donne pour une expression de la civilité : elle suppose de savoir s'adapter à autrui [...] et corrélativement de *tenir en bride son égoïsme ou son désir de briller*. C'est un art de bonne compagnie, fait d'égard « au temps, aux personnes, aux bienséances », (La Bruyère encore) – un art de discernement et de délicatesse, l'art de satisfaire par et dans la parole « aux devoirs de la politesse » (La Rochefoucauld)[1].

Aussi, constate l'universitaire, « ce qui caractérise le dialogue dans *En attendant Godot*, c'est qu'il défait un modèle classique de la conversation entendue comme apogée de la sociabilité. »[2] Cela est vrai ; et d'autant plus, au reste, si l'on considère l'œuvre de Samuel Beckett comme le résultat d'une longue tradition littéraire visant, depuis la fin du XIX[e] siècle, à remettre radicalement en question les fondements épistémologiques du langage.

Converser ? Encore faudrait-il que nos ronds-de-cuir en manifestent le désir ou qu'ils aient, tout simplement, quelque chose à se dire. Le silence et l'apathie de Jean Dézert décourageront ainsi son vieux camarade de bureau. Ce dernier, déclare le narrateur des *Dimanches*, « a renoncé depuis longtemps à discuter avec lui sur la politique extérieure ou les nouveaux armements de l'Allemagne »[3]. Le protagoniste de Jean de la Ville de Mirmont, en effet, n'apprécie rien moins que se de taire et d'observer, devant ses œufs au plat, son ami Duborjal charrier avec aveuglement ce que Samuel Beckett nommera plus tard « les immondices de la conversation »[4]. Voici, dressé par Jean Dézert, un inventaire non-exhaustif de ces déblatérations stériles et présomptueuses :

> – J'ai touché une prime d'assurance, ce matin. C'était chez un médecin. Il m'a reçu avec ses malades. L'important c'est d'être habillé soigneusement, car il faut que la première impression soit la bonne.

---

[1] Jean-François Louette, *En attendant Godot ou l'amitié cruelle*, Paris, Belin, coll. « Lettres », 2002, p. 64. Nous soulignons.
[2] *Ibid.*, p. 64.
[3] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 30.
[4] S. Beckett, *Bande et sarabande*, trad. Édith Fournier, Paris, Minuit, 1994 (édition posthume), p. 27.

Ou bien :
– J'ai fait la connaissance d'un jeune homme. Il a des relations et n'est pas bête du tout. Je l'inviterai un de ces jours à déjeuner sur les boulevards ; il me servira peut-être un jour.
Ou bien :
– Tu sais, la petite Marcelle ? […] Eh ! bien, mon vieux, elle va se faire entretenir par un type. C'est trop bête de donner son argent aux femmes. Moi, je n'ai seulement pas le temps de les promener[1].

Ô Flaubert ! Une fois son repas et son monologue achevés, l'homme affairé se lève et s'apprête à quitter la table. S'ensuit alors une série de répliques tout à fait théâtrales que n'aurait assurément pas reniées l'auteur d'*En attendant Godot* :

– Tu pars ?
– Il le faut. Je vais travailler un instant et me coucher de bonne heure. Je dois me lever tôt demain matin.
– Pourquoi faire ?
– Ma vie.
– Demain ?
– Un peu demain, autant après-demain.
– Ça t'amuse ?
– Cela m'intéresse[2].

Ces passages en témoignent, Jean Dézert « aurait lieu […] de jalouser son ami Léon Duborjal (un cerveau bien équilibré), lauréat de l'École Pigier, qui connaît la sténographie, progresse chaque jour en espéranto, saura saisir la vie par le bon bout, et réussira dans le commerce »[3].

Car il faut avoir du « ventre », pour reprendre cette fois les termes du narrateur du *Wagon à vaches*, du ventre « d'homme d'action, […] important et large ; sans abandon toutefois, ni arrogance »[4], pour soutenir avec maîtrise, entrain et bonhomie, « une conversation sur les cours des blés et les championnats de football »[5]. Les scribouillards impotents, toutefois, ne sont pas de cette trempe. Cela n'est pas faute de se donner du mal et de passer en revue les sujets de conversation les plus subtils ou les plus authentiques : « Après le tour d'horizon politique, explique le narrateur de *L'Homme au marteau*, on attaquait le tour de

[1] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 27.
[2] *Ibid.*, p. 28.
[3] *Ibid.*, p. 23.
[4] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 88.
[5] *Ibid.*, p. 37.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

France ». Pourquoi pas ? Dans *Le Wagon à vaches*, les histoires d'adultère constitueront l'essentiel de la conversation : « – [...] Tu connais la femme de l'Inspecteur d'Académie ?... », interroge Bourladou,

> – Mme Tapidour ?
> – Mais non. Tapidour c'est le Principal du collège. Réfléchis : la femme de l'Inspecteur d'Académie.
> – Ah oui, dis-je, une grande maigre avec des cheveux jaunes.
> – C'est ça, dit Bourladou, et un nez pointu. Eh bien, il paraît qu'elle a plaqué son mari. Oui mon vieux. Et tu ne devineras jamais avec qui elle est partie.
> – Avec Tapidour ?
> – Tu es idiot. Avec Lazuli, mon vieux. [...]
> Je demande : « Lazuli, le garagiste ? » « Le garagiste ? fait Bourladou, quel garagiste ? Où as-tu vu que Lazuli était garagiste ? » Les bras ouverts, il prend à témoin de ma stupidité la cité entière [...].
> – Lazuli, ce n'est pas un type roux qui a un œil de verre ?
> – Mais non, voyons, il est mort il y a deux ans celui-là. Je te parle de Lazuli qui tient un magasin de meubles dans la rue Muguet.
> – Ah oui, dis-je, son frère.
> – Pas du tout, dit Bourladou, ils n'étaient même pas parents...[1]

Et le narrateur, de constater non sans raison

> Toujours comme ça. Je confonds, je m'embrouille, je sèche. [...] [C]e qui permet aux gens de se rassembler, de s'entendre, de s'engueuler, les crises ministérielles, les actrices de cinéma, le prix des haricots, le prix Goncourt, le record du huit cents, ce savoir indipensable aux relations et aux passions humaines, procès, grèves et traités de commerce, la marche solennelle des événements, Truman, Staline, tout ça je m'en fous. Je m'en tamponne. Et je m'y perds, je ne pige pas[2].

On ne saurait en ce sens blâmer nos copistes désabusés, d'avoir depuis longtemps perdu toute illusion sur les vertus civilisatrices de la conversation. L'égocentrisme, l'amour de soi, l'intolérance et la bêtise humaine nient en effet dans ces récits la possibilité d'un dialogue constructif. Plus encore, l'habitude et le cliché dévorent le langage. Et c'est pourquoi, tout comme Dézert, le narrateur du *Wagon à vaches* préférera à son tour rester silencieux, plutôt que de « renvoyer la balle »[3] à son (inter)locuteur grossier et tout à fait *quelconque*[4]. Quelques lignes

---

[1] *Ibid.*, pp. 39-40.
[2] *Ibid.*, p. 40-41.
[3] « Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps. », lance Estragon à Vladimir. *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 14.
[4] *Athanase*, le prénom de M. Bourladou, aurait dû pourtant lui mettre la puce à l'oreille. On y voit en effet une référence explicite au symbole du même nom, appelé aussi Symbole Quicumque. Or, *quicumque*, rappelons-le, est traduisible par « quiconque » ou, pour ce qui est du sujet qui nous

de *Notes et contre-notes*, d'Eugène Ionesco, rendent compte admirablement de ces « automatismes du langage »,

> [...] du comportement des gens, le « parler pour ne rien dire », le parler parce qu'il n'y a rien à dire de personnel, l'absence de vie intérieure, la mécanique du quotidien, l'homme baignant dans son milieu social, ne s'en distinguant plus. Les Smith, les Martin ne savent plus parler, parce qu'ils ne savent plus penser [...][1].

Ce qui transparaît, dans ces déclarations, ainsi que dans la vision assez sinistre de la conversation (in)amicale que développent les romanciers de l'impotence, c'est la crainte d'être dépossédé, par les mots d'autrui, d'une part essentielle de soi-même ; c'est l'angoisse de se perdre dans le règne de l'inauthenticité (fût-elle langagière), dans le *On*, en somme, de la « parlerie »[2] quotidienne. « *On* s'use à se frotter les uns contre les autres »[3], note ainsi simplement le scripteur de *Peau d'ours*.

Cela s'observe ponctuellement chez l'ensemble des romanciers de l'impotence, qui traquent sans répit l'inconsistance et l'indistinction des lieux communs et des clichés. Ainsi, après avoir volontairement provoqué M^me^ Bourladou en célébrant l'« art naïf »[4] des urinoirs, le narrateur du *Wagon à vaches* déclare :

> J'ai senti qu'il était urgent de ramener la [conversation] à un ton plus intellectuel.
> [...] D'échanger avec elle des formules comme :
> Non, je ne connais pas, mais il paraît que c'est très bien.
> Mon Dieu, huit cents pages, tant que ça ?
> Les livres sont à des prix fous. Et encore si on en avait pour son argent.
> Un vrai luxe, mais moi que voulez-vous.
> Au moins c'est écrit en français et ça voyez-vous.
> Entre nous, vous y croyez, vous, à ce qu'ils appellent la littérature engagée ?
> Justement, André Rousseaux, dans *Le Figaro littéraire*.
> Etc[5].

Sans commentaire. Le portrait est grinçant, l'exemple est éloquent, et l'on

---

intéresse ici, par « quelconque ». Un trait de personnalité, si l'on peut dire, assez caractéristique de cet insignifiant colporteur de ragots.

[1] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1962 ; rééd. coll. « Folio Essais », 1991, p. 249.

[2] M. Heidegger, *Être et temps* (1927), trad. française par François Vézin, Paris, Gallimard, 1986, p. 308.

[3] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 88.

[4] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 198.

[5] *Ibid.*, p. 200.

brûle de citer quelques formules du même acabit, tirées cette fois d'*En attendant Godot* : « On ferait peut-être mieux de battre le fer avant qu'il soit *glacé* »[1] (*dixit* Estragon) ou de *Peau d'ours* :

> Le langage ?
> « La vie est à tout le monde. »
> « De-ci, de-là, et ainsi de suite. »
> « C'est pour l'humanité du monde. »
> « Et puis voilà : c'est une bande qui font ce qu'ils veulent – on est mal gouverné. »
> « Y jettent de la poussière aux yeux des imbéciles. »
> « Arrive qui voudra – plante qui plantera. »
> « Faire une ronde donnée en auto. »
> « Il me ripide. »
> « Le genou du coude. »
> « Ça pluche sous la plante des pieds. »[2]

3.3 L'amour de l'Autre. L'amour de Soi

La vanité de la conversation donne une image assez fidèle de l'hypocrisie des rapports interindividuels. On assiste en effet dans ces récits à une mise en crise du langage, autant qu'au constat d'un drame de l'incommunicabilité ; drame que Samuel Beckett avait lui-même perçu avec discernement dans l'œuvre de Marcel Proust. L'écrivain note :

> [L]a tentative de communiquer là où nulle communication n'est possible ne représente qu'une vulgarité simiesque, une farce affreuse, semblable à la douce folie qui vous fait tenir conversation avec les meubles. [...] Aucune communication n'est possible car il n'existe aucun moyen de communiquer[3].

Les gratte-papiers insignifiants, c'est certain, n'ont pas « la noblesse tragique »[4] du narrateur proustien, enfoncé bien malgré lui dans « l'échec de la possession » ; et moins encore le dynamisme complémentaire de Bouvard et Pécuchet, inéluctablement et sincèrement liés dans leur quête de Savoir. Dans les récits composant notre corpus, la cohérence ou l'adéquation des répliques importent peu. Les personnages se moquent bien, en effet, de s'initier à des exercices de sténographie, d'écouter les mésaventures de Duglandaud, de spéculer

---

[1] *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 22. Nous soulignons.
[2] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 69.
[3] S. Beckett, *Proust*, *op. cit.*, pp. 75-76.
[4] *Ibid.*, p. 75.

sur les chances de victoires de Dédé Bleuzail ou la retraite à venir de Rifflard[1], de connaître, enfin, le nom du dernier amant de la femme de l'Inspecteur d'Académie. Ce qui est essentiel, dans la conversation, ce n'est pas le *logos*, mais le prolongement sans cesse répété d'une dialogique purement conventionnelle et accessoire. L'illusion de l'échange, en somme, suffit à l'occupation et au divertissement de nos bureaucrates. Et si ces derniers ne semblent pas toujours s'y complaire, du moins la tolèrent-ils avec une patience, une obstination, une résignation à faire rougir de honte les créatures becketiennes.

Il y a aussi, le fait mérite d'être souligné, que les protagonistes posent sur leurs relations amicales, un regard froid et lucide. Le plus souvent, loin d'abhorrer exclusivement la bêtise de leurs compagnons, ils trouvent même en elle l'occasion, sinon de conforter leur supériorité intellectuelle, du moins de niveler quelque peu l'arrogance et la grandeur de leurs interlocuteurs. Pensons, ainsi, à Jean Dézert, qui souligne avec dédain les « goûts universels »[2] de Léon Duborjal ou à Augustin Marcadet, qui déplore « la pauvre petite jactance » de son beau-frère François. La parole, dès lors, acte égoïste et inamical, illustration de la médiocrité de Duborjal, Devrigny, Daubelle, François ou Bourladou, encourage régulièrement le rond-de-cuir dans l'idée que ses compagnons d'infortune ne sont en vérité eux-mêmes que des hommes comme les autres, tout à fait ordinaires, somme toute, et assez peu bienveillants[3].

Bienveillance, écrit Marie-Christine Bellosta : « étymologiquement, c'est le fait d'être *bien-veillant*, de vouloir du bien. Dire qu'un ami *veut* du bien à son ami, c'est dire qu'il est constamment dans l'*intention* de lui en *faire*, et donc *prêt d'avance* à le *servir* selon les *besoins* qui apparaîtront »[4]. Certes, mais cela n'implique-t-il pas un certain abandon de Soi en vue du bien ou du bonheur d'Autrui ? L'amitié est une vertu bien exigeante, où doivent se concilier respect et amour du prochain ; idéal inaccessible pour ces personnages égocentriques et narcissiques. La méprise du sentiment amical dans ces récits, tient ainsi essentiellement au fait que, dans leur ensemble, les bureaucrates et leurs

---

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 100.
[2] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 36.
[3] Voir *infra* : « Tout est une question de point de vue », pp. 372-451.
[4] M.-Ch. Bellosta, « Pour aborder le thème », *in* Marie-Christine Bellosta (éd.), *L'amitié, un thème, trois œuvres*, op. cit., p. 304. L'auteur souligne.

compagnons ne considèrent en autrui que la part la plus proche d'eux-mêmes et ne peuvent, en cela, manquer de tirer la couverture à eux. Ce péché d'égocentrisme, Paul Duméry l'identifie lui-même dans son *Journal*, avec un soin particulier : « Nous supposons chez le prochain, écrit-il, chez le moins prochain, chez l'être encore plus éloigné une constante curiosité qui leur fera rencontrer fatalement l'objet de nos préoccupations incessantes. »[1] Telle sera l'erreur de Louis Salavin à l'égard de Loisel et telles seront, également, les raisons de sa fuite :

> Mais ouvre donc les yeux et regarde-toi, une minute, pour la première fois de ta vie. Serais-tu fort heureux comme tu l'es – tu crèves de bonheur –, s'il n'y avait pas, auprès de toi, un Salavin en détresse qui t'offre, deux ou trois fois par an, une belle occasion d'héroïsme ? Héroïsme de tout repos, entre parenthèses[2].

Salavin est certainement bien sévère envers cet ami exemplaire. Au reste, après avoir éprouvé une « joie éclatante »[3] à l'idée de sauver son vieux camarade Delaunay, le rond-de-cuir solitaire avait lui-même désiré avec ardeur d'accrocher à son palmarès « un homme de plus à aimer »[4] (ou à détester). Les reproches qu'il adresse à Loisel, cependant, mettent aussi le doigt sur l'un des difficultés majeures de l'amitié, qui est celle de l'innocence des gestes bienveillants. Dans les récits de l'impotence, en effet, apparaît un conflit tragique entre l'amour de l'autre et l'amour de soi, que La Rochefoucauld définit en ces termes :

> L'amour-propre est l'amour de soi, et de toutes choses pour soi ; il rend les hommes idolâtres d'eux-mêmes, et les rendrait les tyrans des autres si la fortune leur en donnait les moyens ; il ne se repose jamais hors de soi et ne s'arrête dans les sujets étrangers que comme les abeilles sur les fleurs, pour en tirer ce qui lui est propre[5].

On remarque ainsi que si Loisel, personnage au grand cœur, fait preuve envers Salavin d'une amitié sincère et désintéressée, les amis des autres ronds-de-cuir agissent en général dans l'intention d'obtenir quelque reconnaissance

---

[1] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 136.
[2] *Deux Hommes*, *op. cit.*, p. 279.
[3] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 36.
[4] *Ibid.*, p. 87.
[5] *Réflexions ou sentences et Maximes morales* (1664), *in Œuvres complètes*, édition revue et complétée, établie par Louis Martin-Chauffier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 356.

personnelle, quelque contentement avantageux. Athanase Bourladou fournit une remarquable illustration de cet excès d'amour-propre qui nous pousse régulièrement, que cela soit conscient ou non, à nous valoriser à travers l'autre. Le narrateur du *Wagon à vaches* écrit :

> Tout le plaisir que Bourladou éprouve à me fréquenter vient de là. Je ne puis pas me le dissimuler. Ma médiocrité lui est nécessaire pour prendre conscience de sa propre perfection. De sa qualité intellectuelle. De sa valeur civique et sociale. De sa prospérité[1].

Cela commence en général par quelques répliques condescendantes, qui définissent d'emblée les rôles de chacun. Ainsi, dans la désignation lapidaire et pourtant significative que Bourladou adresse au narrateur du *Wagon à vaches* : « Votre ami a des idées si singulières, dit Mme Bourladou. – *Lui ?* Fait Bourladou. »[2] Étudions les rapports de force : d'un côté, l'homme de ventre, le Résistant, le notable, Bourladou, et de l'autre, le pauvre type, le prisonnier, le sans-grade et sans gloire, l'anonyme, le narrateur. Avec une telle disposition, la comédie peut débuter et les comparaisons-humiliations, fuser sans contestation. Première attaque de Bourladou : la résistance, un sujet de prédilection pour abaisser plus bas que terre le pauvre rond-de-cuir impotent et séparer ainsi le bon grain de l'ivraie : « La Résistance, me dit Bourladou, tu ne peux pas te faire une idée de ça a été. »[3] Et pour ceux qui oseraient remettre en question « la mystique de la résistance »[4], reste encore cet argument d'autorité : « Les prisonniers, quand même, ce n'était pas comme les déportés »[5].

Mais il y a l'argent, aussi, et le concours de prospérité :

> – Regard un peu ces souliers. Qu'est-ce que tu en penses. [...] Eh bien, dit Bourladou, je les ai payés trois mille huit.
> – Pas possible. Tant que ça ?
> C'est raté. Pas assez de stupeur et de scandale dans la voix. Le sourcil n'était pas assez rond, l'œil pas assez rond. Difficile d'obtenir l'intonation juste, la physionomie d'un auteur[6].

Le geste le plus anodin constitue alors l'occasion de se mettre en avant avec

---

[1] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 42.
[2] *Ibid.*, p. 9. Nous soulignons.
[3] *Ibid.*, p. 44.
[4] *Ibid.*, p. 96.
[5] *La peau et les os*, *op. cit.*, p. 20.
[6] *Le Wagon à vache*, *op. cit.*, pp. 37-38.

condescendance, de prouver à l'autre, l'ami, le faire-valoir, la supériorité de son courage, de son ingénuité ou de son intelligence :

> – Mais c'est qu'on gèle chez toi, remarque soudain Bourladou.
> Je m'excuse piteusement :
> – Le poêle tire mal depuis quelque temps, je ne sais pas ce qu'il a…
> – Tch tch, fait Bourladou.
> Il s'empare du tisonnier et attaque le charbon, tch tch, avec une violence allègre.
> Quelques hoquets, un peu de fumée, et le poêle se met à ronfler :
> – Et voilà, dit Bourladou très fier de lui-même. Décidément, tout lui réussit[1].

Finalement, les romanciers de l'impotence nous offrent une peinture assez sombre des rapports humains, d'où émerge toutefois le rêve d'un amour charitable et sincère entre les hommes. Le drame de l'amitié, comme celui de la famille ou de l'amour, illustre en cela le drame de l'homme moderne, l'« homme des ruines, l'homme pré-atomisé, l'homme d'entre les guerres »[2], non pas incapable d'aimer, mais impuissant à trouver en lui, en autrui et en Dieu, les possibilités et l'espoir d'un amour non-hostile entre les hommes. Comment, du reste, croire encore en la solidité et au sens d'une amitié fondée sur des valeurs chrétiennes alors que, d'une part, le ravage sanglant du premier conflit mondial s'était présenté comme la négation même de toutes ces valeurs et que, d'autre part, Dieu, en se montrant insensible et silencieux à l'égard de la misère humaine, avait lui-même constitué un contre-modèle d'empathie, de bienveillance et de charité. En cela, l'univers bureaucratique ne doit pas faire oublier l'homme qui se cache derrière le rond-de-cuir et son créateur ; un homme du XX^{e} siècle, emmuré dans un Moi meurtri et excessif, privé de Dieu, prisonnier d'une société qu'il ne reconnaît pas, anéanti, enfin, par l'émergence d'un nouvel ordre mondial et de nouvelles idéologies.

---

[1] *Ibid.*, pp. 98-99.
[2] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 24.

Chapitre III

Un mal-être existentiel

> « Augustin Marcadet cherchait vaguement pourquoi il avait une peine écoeurée, si tenace à la poitrine, avec une envie de pleurer qui lui montait aux yeux, comme un gargouillement d'égout un jour d'orage. »[1]

Certes, il y a bien dans ces œuvres quelque autoportrait saisissant de nos ex-bureaucrates. Mais il y a aussi quelque chose de plus grand qui engage tout l'être et concerne tout homme. Notre développement prend ici une dimension plus vaste, qui omet de réduire le mal-être des ronds-de-cuir impotents à une détresse exclusivement professionnelle (souffrance au travail, promiscuité des rapports interpersonnels…) et sociale (crise de la famille, de l'amitié et de l'amour). Les romanciers de l'impotence sont en effet parvenus à excéder les limites du domaine strictement bureaucratique afin de conférer à la condition professionnelle du rond-de-cuir une dimension profondément existentielle. Aussi la matière administrative et la figure du rond-de-cuir velléitaire ne constituent-elles pas, selon nous, l'unique sujet des romans composant notre corpus. La représentation de l'univers bureaucratique se double également de l'évocation pathétique d'hommes ordinaires, enfoncés dans un désespoir dont rien, absolument, ne peut les consoler. Prétexte (thématique et diégétique) à la rumination d'une conscience, la vacuité du bureau conduit en effet bien souvent les copistes au seuil de la disparition et illustre à sa manière une angoisse ontologique profonde.

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 15.

Rapport-Gratuit.com

1. Une faim métaphysique

> « Il n'avait pas soif et il avait envie de boire. Il n'avait pas faim et il avait envie de manger. Il jeta sa cigarette car il n'avait pas envie de fumer. »[1]

Lecteurs de Balzac, de Zola et de toute une part du roman réaliste-naturaliste au XIX^e^ siècle, les romanciers entrant dans notre corpus confèrent dans leurs œuvres au thème de la faim, ainsi qu'aux scènes de repas, une dimension essentielle que nous souhaitons analyser ici. Conversant sans relâche en eux-mêmes, les copistes impotents ne cessent de méditer sur leur misérable condition, mêlant à des considérations secondaires, les réflexions les plus générales. Aussi le choix d'un estaminet ou le menu d'un dîner constituent-ils le plus souvent les sujets principaux de leurs tergiversations. La représentation du fait alimentaire, toutefois, ne s'inscrit pas exclusivement, chez eux, dans la tradition littéraire de la cuisine bourgeoise, mais semble plutôt s'être construite sur le modèle des célibataires aigris et affamés de J.-K. Huysmans et de Knut Hamsun. Cette sorte d'inappétence ontologique, en effet, propre à Jean Folantin et Andréas Tangen, et dans laquelle nous percevons *déjà* l'arrière-goût nauséeux d'une angoisse propre au XIX^e^ siècle finissant, annonce en de nombreux points le mal de vivre qui rongera avec plus de force encore certains personnages de Jean de la Ville de Mirmont, Georges Duhamel, Emmanuel Bove ou Jean-Paul Sartre. Jean Dézert et Louis Salavin, par exemple, fréquentent les mêmes restaurants crasseux, les mêmes chambres piteuses que les protagonistes souffreteux d'*À vau l'eau* (1882) et de *Faim* (1890) ; tous deux, surtout, éprouvent une insatiable sensation de faim, un inextinguible désir de combler le vide de l'existence par la recherche toujours déçue d'une bonne table où l'on peut manger sans trop de frais.

À la différence du Barnabooth de Valery Larbaud, nos misérables gratte-papiers ne cherchent pas à se mêler à la foule populaire pour faire oublier leur statut de milliardaire. Oisifs et sans le sou, nous l'avons dit, ces « voyageurs de troisième classe »[2], végètent dans une misère sociale et financière réelle. En ce sens, les récits de l'impotence sont bien des romans de la pauvreté. Et le choix du

[1] Emmanuel Bove, *La coalition*, suivie de *Un Raskolnikoff*, Paris, Flammarion, 1986, p. 331.
[2] *Les Dimanches de Jean Dézert, op. cit.*, p. 23.

lieu de repas dépend le plus souvent et avant tout, non pas du goût des personnages affamés, mais du contenu de leurs économies. Jean Meckert écrit :

> Il avait fini par sentir sa faim, quand même. Il avait quitté son banc, pour chercher un restaurant. Et puis, comme la veille il n'avait pas osé entrer, le plus humble prix fixe représentait pour lui, habitué au cabas à mangeaille et aux économies de quatre sous, quelque chose de fastueux à réserver pour des jours exceptionnels et bénis.
>
> Il avait acheté des croissants qu'il avait grignotés dans la rue, et puis il s'était permis un café crème dans un bistrot suffisamment crasseux pour avoir la chance d'être servi par le patron, et économiser les cinq sous de pourboire[1].

Dans le cycle de Salavin, le protagoniste de Georges Duhamel fascine ainsi par la manière avec laquelle il endure *physiquement* la faim, sans broncher, préférant se priver héroïquement plutôt que de retourner chez Barouin. De même, chez Georges Hyvernaud, le fait alimentaire, comme le froid, la boue, la nuit et l'ennui, ne saurait être appréhendé hors de toute considération physiologique. La frontière est mince, en effet, entre la misère sociale dénoncée par l'auteur de *Vie et aventures de Salavin* et la promiscuité des camps de prisonniers poméraniens[2].

Cependant, il est à noter que si la faim, dans ces récits, découle d'un besoin organique primaire, empêché le plus souvent par un manque de moyen financier, elle revêt aussi une dimension profondément existentielle, plus forte et plus haute que les appels du corps. Une observation, anodine en apparence, est à l'origine de cette interprétation : l'avidité avec laquelle les ronds-de-cuir impotents recherchent un aliment, n'a d'égal, le plus souvent, que leur inappétence. Déjà, au fil d'*À vau-l'eau*, Folantin développait ses rancœurs et ses haines des bouillons misérables, au point de perdre complètement l'appétit. Quant au héros de *Faim*, il était pris de nausées et de malaises dès qu'il avalait quelque chose. De même, il est rare que Salavin, Duméry et les autres ne tolèrent la nourriture qu'ils ingèrent ou parviennent jamais à apaiser cette faim. Au contraire, la nutrition, loin de satisfaire leur palais ou de soulager leurs entrailles, leur démontre sans cesse l'inadéquation fondamentale de leurs aspirations avec la vie qu'ils mènent.

---

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 214.

[2] Dans *La peau et les os*, Georges Hyvernaud note : « Quand on est pauvre, il ne faut pas être difficile. L'orgueil, la dignité, c'est un luxe de gens heureux. Nous, on est des pauvres, et moins que des pauvres. Des espèces de clochards ». *La peau et les os*, *op. cit.*, p. 68.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

On songe ainsi à un passage très huysmansien de *Deux hommes*, durant lequel Salavin et Édouard s'adonnent au plaisir de la table. Mais, alors que l'on s'attend, avec les deux amis, à la description d'une véritable *physiologie du goût*, à un pur moment gastronomique en somme, digne de Brillat-Savarin ou des frères Goncourt, Georges Duhamel écrit :

> Un jour, à la Bécasse, vers la fin du repas, Salavin repoussa son assiette avec un geste de dédain.
> – Comment, dit-il, comment digérer ces pauvres choses ? Des mets sans imagination ! [...] J'ai lu un livre... Le héros mange des pieds de porc arrosés de crème aigre et, pour finir, il boit un verre d'eau-de-vie. Ça, du moins, ce n'est pas ordinaire !
> [...]
> Le lendemain, comme les deux amis mastiquaient une entrecôte rebelle, Salavin dit avec dépit :
> – C'est dur, et c'est insignifiant.

Et Salavin, de citer tour à tour avec nostalgie quelques références gastronomiques, telles que les orgies alimentaires slaves, l'originalité et l'abondance (assez mal répartie sans doute) des mets dickensiens, ou les « mangeailles surprenantes »[1] des livres de Théophile Gauthier.

Alors qu'Édouard, dont la gourmandise n'avait pas été jusque là altérée par les propos grincheux de Salavin, adhère finalement à la « débauche chimérique » de son camarade et tente d'éveiller à nouveau son appétit par l'évocation d'un met original (« le lard de phoque à goût de noisette dont les Esquimaux sont friands »[2]), Salavin enfonce le clou et déclare :

> – Vois-tu, [...] il ne faut pas toujours penser à ces boustifailles. [...] Il faudrait d'abord...
> Nouvelle pause. Édouard insista :
> – Il faudrait... Quoi ?
> – Ah ! dit Salavin, il faudrait vivre une vie nouvelle ![3]

On voit ici comment le protagoniste de Georges Duhamel assujettit sa vacuité spirituelle, aux caprices de son corps. « Ah ! poursuit Salavin, comment pouvons-nous *avoir des idées* originales, avec ce régime de prisonniers, ces haricots, ces

---

[1] *Deux Hommes*, *op. cit.*, p. 239.
[2] *Ibid.*, p. 239.
[3] *Ibid.*, p. 240.

ragoûts ? »[1] Plus encore, un lien explicite se crée progressivement entre sa désaffection pour la nourriture et ses aspirations existentielles. Au vrai, la scène du repas ne constitue que très rarement chez les romanciers de l'impotence l'occasion d'un moment plaisant et chaleureux en famille ou avec des amis[2]. En revanche, elle provoque régulièrement une prise de conscience de leur déréliction et de leur solitude.

S'ils prolongent *a priori* la tradition naturaliste de la scène de repas, les écrivains de l'impotence, en ne s'attardant pas exclusivement sur les effets physiologiques liés aux problèmes de la nutrition, manifestent ainsi un désir réel d'adapter les formes romanesques aux nouvelles représentations philosophiques du XX^{e} siècle, marquées notamment par le succès de l'athéisme[3]. La faim n'est donc pas uniquement, chez eux, un élément de leur réalisme. Ou alors, elle ressortit essentiellement à un réalisme du dégoût, mais un dégoût qui excèderait la simple fonctionnalité sensorielle. Nous interpréterons pour notre part cette sensation de vide stomacal comme la manifestation physique d'une impuissance existentielle. En vérité, les éternels insatiables de la littérature française au XX^{e} siècle souffrent moins, nous l'avons dit à propos de Folantin, de maux d'estomac que d'une âme ulcérée. Dans le roman de l'impotence joue en effet, outre une faim physique, une faim métaphysique traduisant l'angoisse existentielle de l'homme moderne.

La dérivation homophonique (et métaphorique) est tentante, au gré de ces explications, entre les termes « Faim » et « Fin »[4]. Dans une lettre à Jean-Louis Barrault, qui venait de connaître son premier succès en mettant en scène le roman

---

[1] *Ibid.*, p. 238. Nous soulignons.

[2] On serait presque tenté de voir dans cette manie de faire et refaire dix fois le même repas sans jamais être contenté, une sorte de représentation satirique de la Cène. Ici, non seulement le repas ne comble pas la faim et n'est pas synonyme de communion, mais il révèle surtout l'angoisse de l'incommunicabilité entre les hommes. Dans *Confession de Minuit*, Salavin observe ainsi avec un œil cruel la famille Lanoue attablée. On lit : « Regardez-le donc manger ! Regardez-le boire ! [...] Si vous tenez à votre prestige, ne mangez pas en présence d'un homme qui ne partage ni votre faim, ni vos aliments. [...] J'avais peine à surmonter ma répugnance. » *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 97. Plus tard, dès l'incipit de *La peau et les os*, Georges Hyvernaud se livrera à son tour à une reconstitution impitoyable des repas de Famille.

[3] Voir *infra* : « Dieu, ce grand absent », pp. 214-225.

[4] Remarquons dans l'œuvre de Knut Hamsun, la présence explicite d'une relation paronomastique entre les termes norvégiens « sult » et « slutt », traduisible en français par une stricte homophonie entre « faim » et « fin ». Le rapprochement est tentant, assurément, entre la dégradation biologique dont souffre l'antihéros de Hamsun et la détresse existentielle dont il fait aussi bien souvent état. La faim, on le comprend peu à peu, prend surtout ici une valeur de métaphore.

du Prix Nobel norvégien de 1920, Paul Claudel se livrait lui-même à cette interprétation :

> Vous ne m'en voudrez pas si je ne prends pas votre *Faim* à la manière de votre inspirateur norvégien dans le sens littéral. La meilleur preuve d'ailleurs de mon point de vue, c'est que quand votre héros essaye de mordre dans ce pain matériel, son cœur se soulève et il ne peut l'avaler. C'est le drame du poète (pardon pour ces mots que je n'aime pas) qui a le désir d'autre chose et q. ne trouve pas sa place dans le monde des satisfaits[1].

Cette lecture de *Faim* convient tout à fait à la plupart des romans composant notre corpus, ainsi qu'à une large part des romans français de la première moitié du XX^{e} siècle. Huysmans et Hamsun ont en effet contribué à faire du thème alimentaire en littérature le motif d'une réflexion ontologique. Cette accumulation de dégoûts recèle ainsi à notre sens un profond trouble qui engage tout l'être. Les éternels insatiables de la littérature sont des hommes privés de Dieu, des personnages pascaliens cloîtrés dans l'intolérable solitude d'une chambre miteuse ou d'une vie sans relief, lorsque, n'ayant plus rien à faire qu'à penser, ils ne peuvent que constater le néant de leur journée, de leur vie de bureau et de leur existence.

La sensation de faim (ou de soif) se manifeste ainsi le plus souvent dans des situations perturbantes où la perception d'une précarité existentielle s'impose avec force au rond-de-cuir. Engagé dans une vaine et angoissante quête de sainteté, l'antihéros de Georges Duhamel déclare :

> *28 octobre.* – Depuis quelques jours, j'éprouve une sensation indéfinissable, comme d'un besoin physique. Ça demande satisfaction. Avant les repas, je crois toujours que c'est la faim ou la soif. Je bois, je mange : rien de changé. La même gêne est là, quelque part, dans mon corps. [...] Bien inutile ! C'est peut-être autre chose[2].

Dans *Le Club des Lyonnais*, ensuite, alors qu'il vient d'apprendre la maladie de son compagnon de jeunesse, le narrateur énonce : « Il était las. Il commençait à

---

[1] Lettre du 25 avril 1939, *Cahiers Paul Claudel X*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 75-76, ici p. 75. *Sic.* Exalté par l'avis de son maître, le dramaturge avait répondu, dès le lendemain : « Je suis si heureux que, pour vous, la faim s'étende à une faim totale, car il en a été de même pour moi dès le début. Par le véhicule physique, exprimer (secrètement) cette faim universelle [...] ; peut-être peut-on appeler cela la faim... métaphysique, de la chose métaphysique. » Et il ajoute « Vous appelez cela si parfaitement la faim de la parole de Dieu. » *Ibid.*, p. 77.

[2] *Journal de Salavin, op. cit.*, p. 404.

sentir la fraîcheur du serein. Il avait sinon faim, sinon soif, du moins *le confus désir d'un réconfort.* »[1]

Quelques années plus tard, Paul Duméry tiendra à son tour des propos similaires. Alors qu'il vient d'assassiner Sarrebry avec une violence et une indifférence inouïes, le meurtrier « en cavale » s'offre, sans état d'âme, un copieux repas. « Je descendis la place Denfert », déclare-t-il, « et me dirigeai vers un grand café du boulevard Montparnasse. J'avais soif et j'avais faim. Je commandai une bonne soupe au fromage, un bœuf à la mode froid, et un demi, pour commencer. »[2] Quel festin ! Quelle fringale pour celui qui frissonnait pourtant à l'idée même de tuer un homme ! « Entendons-nous », avait concédé l'assureur avant l'homicide de son usurier, « Je me sentais incapable de commettre un meurtre ou un vol. Toute ma vie, il m'avait semblé que c'était un pas impossible à franchir. »[3] Le pas franchi, ni remords, ni écœurement chez l'impitoyable meurtrier. Pas même pour les giclures de sang à laver avec précipitation. Mais une irrépressible sensation de faim et de soif ! Et il mange, Paul Duméry ! Et il boit ! Et le repas ne fait que commencer, lorsqu'il s'aperçoit qu'il va payer avec les billets rougis du sang de sa victime !

Or, cette indifférence à la mort et ce besoin d'emplir son corps avec avidité, qui pourraient au premier regard passer pour les instincts d'un monstre froid et criminel, traduisent au contraire un signe de faiblesse et d'humanité. Au vrai, le pas mécanique de Paul Duméry vers ce restaurant est essentiellement motivé par le besoin impérieux, après son acte criminel et solitaire, de recréer un lien social par le truchement d'un geste rituel : manger. « On est fait pour vivre en société, explique-t-il avec émotion, et les assassins n'échappent pas à ce besoin. »[4]

---

[1] *Le Club des Lyonnais*, *op. cit.*, p. 593. Nous soulignons. On trouve encore de manière récurrente, dans la littérature française de l'après-Deuxième Guerre mondiale, les motifs de la faim et de la soif, significatifs de cette angoisse existentielle. Dans une nouvelle du discret et non moins excellent Jacques Chauviré, on lit ainsi : « Il avait soif. Il aurait bien demandé au concierge un verre d'eau, mais il savait que boire n'apaiserait pas cette sécheresse de la bouche et des lèvres dont il souffrait depuis plus d'un mois. Il avait essayé. Il savait. Cette soif se promenait assurément dans son cerveau et cela n'apaisait pas son angoisse, bien au contraire. » Jacques Chauviré, « La Possession », *in Fins de journées*, Paris, Le Dilettante, 1990, p. 30. Ajoutons également que Chauviré avait déjà publié, en 1958, *Partage de la soif* (rééd. Le Dilettante, 2000). Voir Bruno Curatolo, « Jacques Chauviré ou la vie auscultée », *Roman 20-50*, n° 35, juin 2003, pp. 143-156.
[2] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 31.
[3] *Ibid.*, p. 24.
[4] *Ibid.*, p. 96.

L'intensité de son appétit traduit du reste l'étendue de son angoisse intime. Moins qu'une exigence du corps, c'est un appel du cœur. « À vrai dire, avouait déjà Louis Salavin, [...] je voudrais surtout [...] jeter un os à ma conscience irritée »[1]. Des propos qui trouveront un écho remarquable dans la requête douloureuse du meurtrier en cavale, déclarant : « Mais c'est cet Ennui ! L'Ennui ! L'Ennui ! Il est terrible... », avant d'ajouter : « Il faut un aliment à mon esprit... »[2]. Dans cet absolu de la déréliction, la nourriture apparaît comme un moyen de combler un manque, comme une échappatoire stomacale à une hantise ontologique et un irrépressible sentiment de vulnérabilité. Recourant à un objet solide, plutôt qu'à des aspirations chimériques, l'acte de manger se dote ainsi de connotations toutes *caritatives*, en ce qu'il permet à l'être en proie à la déréliction (mais assoiffé cependant d'Absolu), de coïncider temporairement, et donc illusoirement, avec l'objet convoité.

2. Dieu, ce grand Absent

« Le salaud ! Il n'existe pas ! »[3]

Cette faim métaphysique doit certainement beaucoup à la question nietzschéenne de la validité de nos mythes et de nos valeurs, ainsi qu'au triomphe de l'athéisme humaniste au début du XX^{e} siècle. Elle constitue en somme l'aboutissement logique de la déchirure inguérissable et insurmontable que constitue la mort de Dieu. Dans le *Zarathoustra*, le dernier homme se pose ainsi la question fondamentale de son positionnement face à un monde dont les fondements philosophiques et religieux ont été détruits : « Amour ? Création ? Désir ? Étoile, qu'est cela ? »[4] Puis, aveuglé par la lumière émanant de telles interrogations, il « cligne de l'œil », comme pour signifier la souffrance due à la

[1] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 72.
[2] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 106.
[3] S. Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 76.
[4] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction Maurice Betz, Paris, Le Livre de poche, 1947, p. 23.

pensée de sa propre condition. Le personnage impotent est comme le dernier homme de Nietzsche : il sent que quelque chose a changé, il s'interroge, interroge son âme mais, ne recevant aucun signe, il est condamné à errer dans un monde vraisemblablement déserté par toute forme de transcendance.

2.1 Des origines et des conséquences de la mort de Dieu

Comme l'a bien montré Michel Braud : « L'effacement du cadre social traditionnel organisé autour de la religion, et le développement de la liberté dont peut jouir alors l'individu ne sont toutefois pas sans provoquer d'angoisse »[1]. L'homme moderne subit en effet douloureusement la mort de Dieu, dont l'une des conséquences essentielles fut rapidement identifiée par Paul Valéry en ouverture de *La crise de l'esprit* : « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles. »[2] Cette nouvelle liberté spirituelle, morale et sociale, loin de l'affranchir de la tutelle de la morale chrétienne, du péché ou de la culpabilité, ne fait que l'enfoncer dans un absolu de déréliction auquel la foi ne fournit même plus l'espoir d'un réconfort. Braud déclare :

> Aucun d'eux ne peut dire « Je suis » sans que se profile l'horizon de la mort, la question d'un monde sans transcendance, ou celle du *pourquoi-à quoi bon ?* de l'existence. [...] L'angoisse face à l'emprise de la mort, et le désespoir de ne pouvoir trouver de réponse là où s'en imposait une auparavant peuvent s'installer[3].

Ces explications conviennent remarquablement à l'œuvre de Georges Duhamel, comme le confirment du reste les propos suivants de Louis Salavin : « À quoi bon ? [...]À quoi bon ? Les hommes sont partout les hommes. La vie est toujours la vie. Ce qu'il faut, c'est se faire à la résignation. »[4]

---

[1] M. Braud, *La tentation du suicide dans les écrits autobiographiques (1930-1970)*, Paris, PUF, « coll. « Perspectives critiques », 1992, p. 50. En cela, d'aucuns ont déjà souligné que « la mort de Dieu annonç[ait] la mort de l'homme ». Voir par exemple Édouard Valdman, *Dieu n'est pas mort. Le malentendu des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 97.

[2] Paul Valéry, *La crise de l'esprit* (1924), *in Variété*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 988. François Ouellet déclare notamment : « En ce sens, je ferais le pari [...] d'une histoire de la littérature qui serait balisée par une seule question [...], celle que posaient Gide et Valéry à la suite de Dostoïevski et Nietzsche : « Que peut l'homme ? ». François Ouellet, « Emmanuel Bove dans l'histoire de la littérature. Réflexions critiques », Bernard Alluin et Bruno Curatolo (dir.), *op. cit.*, pp. 67-84.

[3] Michel Braud, *op. cit.*, p. 51. L'auteur souligne.

[4] *Deux Hommes*, *op. cit.*, p. 242.

À la base de cette incrédulité naissante réside en outre l'expérience de la guerre qui, cela est certain, a joué un rôle crucial dans la désaffection de la plupart des écrivains de l'impotence pour la chose religieuse. Tel le pétrel décrit par Jean de la Ville de Mirmont, oiseau de mer myope et au vol incertain, l'employé de bureau insignifiant, peine à « rassurer [sa] foi que ne guid[e] plus aucune trace de clarté. »[1] L'embrasement généralisé de l'Europe, d'abord, l'horreur de l'univers concentrationnaire et l'horrible massacre de Nagasaki et d'Hiroshima, ensuite, ont révélé aux romanciers du XX^e^ siècle la faillite de la civilisation et de toute morale, fût-elle religieuse. Plus encore, ce mépris de l'individu leur inspira une méfiance tenace à l'égard des faux-semblants et des croyances aveugles, confirmant ainsi, sinon la mort de Dieu, du moins l'existence d'une transcendance insensible à la douleur des hommes ; un dieu « qui du haut de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie », écrira plus tardivement Samuel Beckett, « nous aime bien à quelques exceptions près »[2]. Aussi l'identification des origines du drame de l'homme moderne, ne doit-elle occulter quelques variations de degré dans l'incrédulité des romanciers de l'impotence et, partant, dans celle de leurs personnages. On observe ainsi, de Jean de la Ville de Mirmont à Georges Duhamel, de Tristan Bernard[3] à Georges Hyvernaud, une nette évolution dans la désaffection du rond-de-cuir à l'égard de la religion. De plus en plus, la conflagration universelle de cette crise morale « début de siècle », que l'on perçoit déjà dans le scepticisme de Jean Dézert, tend en effet non seulement à s'étendre à l'ensemble du roman français au XX^e^ siècle, mais aussi à se radicaliser dans les récits de l'impotence plus tardifs.

2.2 Irrévérence de Jean de la Ville de Mirmont ?

Dans l'œuvre de Mirmont s'exprime déjà une forme de provocation baudelairienne à l'égard de la vieille foi bourgeoise et tyrannique héritée du XIX^e^ siècle. Dans l'un de ses plus beaux contes au titre révélateur, *Mon ami le prophète*, l'écrivain décrit avec humour l'histoire d'une rencontre improbable

---

[1] Jean de la Ville de Mirmont, « Les Pétrels », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 172.
[2] S. Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 55.
[3] Sur l'anticléricalisme de Tristan Bernard, qui fit du reste bondir le critique de *La Revue des lectures*, Charles Bourdon, voir *infra* « La mort heureuse de Paul Duméry », pp. 237-246.

entre un humble camelot païen de la maison Bitard et Papivot, et Baruch[1], un énergumène aux allures d'apôtre, attelé à rassembler les brebis égarées. S'opposant à l'excès de prosélytisme de son nouvel ami, le narrateur lance avec irrévérence : « – Eh ! je n'ai que faire du sang de l'Agneau et de la gloire éternelle, non plus que de vos autres articles [...]. Quant à me dire votre ami !... Ma foi, commencez toujours pas payer un verre, nous verrons après. »[2] Lorsque ce prophète en puissance, exalté par la foi, entreprendra de créer sa propre religion, le camelot se chargera une fois encore de lui rappeler la vanité de son entreprise, en s'écriant :

> – Une religion, Baruch ? [...] Il me semble que tout a déjà été fait dans ce genre et qu'il doit être extrêmement difficile de créer du nouveau. [...] Même en supposant que tu possèdes les aptitudes voulues et les connaissances indispensables, crois-tu bien que notre époque de cafés-concerts, d'aéroplanes et d'incrédulité soit désignée spécialement pour des tentatives de cet ordre ?[3]

Les objections du narrateur, naturellement, n'altèrent en rien la vocation de Baruch, mais elles mettent toutefois en lumière certaines des principales origines de l'athéisme de l'homme moderne, sujet d'une société individualiste, mécanisée, frivole et incrédule, à laquelle Mirmont, du reste, ne semblait pas adhérer lui-même.

Quelques vers de la troisième section d'*Attitudes* illustrent notre propos. Mirmont écrit :

> Dire qu'il nous faudra vivre parmi ces gens,
> Toujours ! Et pas moyen de rester solitaires !
> Pourtant, ils ont leur façon d'être intelligents,
> Lorsqu'ils ne disent rien ou bien parlent d'affaires.
>
> Nous étions nés, je crois, pour toute autre planète ;

---

[1] Le choix même de ce nom hors du commun, emprunté sans doute à l'un des livres apocryphes de la *Bible* (*Le Livre de Baruch*), illustre en soi la grande culture religieuse de Jean de la Ville de Mirmont. Il est tentant, en outre, d'imaginer que l'auteur des *Dimanches de Jean Dézert* se soit inspiré ici, lors de la rédaction de cette histoire, de son amitié naissante avec François Mauriac ; de confession catholique, rappelons-le, et prompt sans doute à dispenser au jeune protestant bordelais quelques discours insidieusement prosélytiques.

[2] Jean de la Ville de Mirmont, « Mon ami le prophète », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 196. Le scripteur de *Peau d'ours* connaîtra à son tour une expérience similaire. Reproduisant un bref entretien qu'il eut avec un représentant de la parole divine, il note simplement : « – Bonjour, Monsieur. Pardon, Monsieur, vous permettez... une bonne nouvelle, la venue de Dieu sur la terre... / – Pardon ? » *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 51.

[3] Jean de la Ville de Mirmont, « Mon ami le prophète », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 203.

Rapport-Gratuit.com

Mais nul ne l'a compris. Et Dieu, qu'y pouvait-il ?
La terre sans amour de ces hommes honnêtes
Donne fort peu de joie à notre cœur subtil[1].

Dieu ne semblait rien y pouvoir en effet. D'ailleurs, Jean Dézert préférera plus tard la sagesse de la philosophie orientale à celle de *la Bible*. Alors qu'il se plaît à flâner le long du quai Voltaire, entre la rue Dauphine et la rue du Bac, dans le coin des bouquinistes, consultant distraitement les rayons des livres, l'antihéros des *Dimanches* découvre en effet un maigre volume du XVIII[e] siècle intitulé *La morale de Confucius. Philosophie de la Chine.* Le feuilletant au hasard, le protagoniste de Mirmont est interpellé par cette phrase : « "*Lorsqu'on ne peut apporter à un mal aucun remède, il est inutile d'en chercher*" »[2] C'est décidé ! Cette « synthèse même de toutes ses conceptions du monde » justifie à elle-seul l'achat du livre et sa place stratégique « sur sa table de nuit, entre le bougeoir et le flacon d'eau de fleur d'oranger »[3]. Sans doute, son attachement aux vertus passives de cette morale l'empêchera de développer son activité créatrice et d'accéder ainsi à une forme d'élévation spirituelle. Le mysticisme de Jean Dézert, qui sera générateur chez Salavin d'une véritable activité humaine, débouche irrémédiablement sur le « rien » et se mue en une résignation fataliste. Mais qu'importe ! Il lui permet au moins d'endurer le silence de Dieu et les vicissitudes de la vie.

2.3 L'humanisme athée de Georges Duhamel

Il y a bien, dans la quête mystique de Salavin, dans sa tentative démesurée de sainteté et d'ascèse, quelque chose de Jean Dézert. Le protagoniste de Duhamel note, dans son *Journal* : « J'ai un rhume très violent. Je l'accepte avec sérénité. Je devrais dire avec joie. Pas la peine d'en parler »[4]. Quelques années auparavant, l'antihéros de Mirmont inscrivait déjà succinctement dans son agenda : « Mauvais temps. Léger rhume. »[5] Cependant, si Jean Dézert, même face aux déceptions

---

[1] *L'Horizon chimérique, op. cit.*, p. 139.
[2] *Les Dimanches de Jean Dézert, op. cit.*, p. 34. L'auteur souligne.
[3] *Ibid.*, p. 34.
[4] *Journal de Salavin, op. cit.*, p. 316.
[5] *Les Dimanches de Jean Dézert, op. cit.*, p. 35.

amoureuses, reste fidèle aux commandements enseignés par *La Morale de Confucius*, s'y référant ponctuellement « pour la conduite de sa gouverne quotidienne »[1], Louis Salavin ne saura se résoudre à la résignation, vouant encore, au terme de sa vie, une foi inébranlable… au pouvoir de l'action humaine.

La position de Duhamel à l'égard de la religion chrétienne s'avère à ce titre assez surprenante. Une jeunesse, placée sous le signe de l'insécurité puis du rationalisme scientifique, entraîna l'écrivain sur la voie d'une remise en cause fondamentale de sa foi, à laquelle l'expérience de la guerre porta sans doute un coup fatal[2]. « Il a connu la ferveur religieuse à l'époque de la première communion, écrit Yvan Comeau, mais aussi les scrupules de conscience, sa tendance naturelle à l'inquiétude se transportant fatalement dans le domaine du religieux. »[3] En ce sens, Louis Salavin semble bien avoir été construit sur les bases de cette incrédulité. Dès le premier volume du cycle s'impose en effet l'existence d'une fracture irrémédiable avec la transcendance. Orphelin de père et de Dieu, parent endeuillé par la mort de son fils, le bureaucrate athée ne trouve en effet pas plus de réconfort sur terre et aux cieux, que dans la compagnie des autres et de lui-même. On lit :

> J'avais un enfant, un fils. Je l'ai perdu. J'aimerais de pouvoir m'écrier, comme Job : « Dieu me l'a donné. Dieu me l'a repris. Le nom du Seigneur soit béni ! » Malheureusement, la foi religieuse m'a quitté depuis tantôt vingt-cinq ans et je dois avouer que la mort de mon enfant m'a déchiré. Injustice *sans remède*[4].

La quête de sainteté de Louis Salavin sera donc une expérience laïque. « Je le dis, je le répète, écrit-il, j'ai perdu la foi religieuse. Il n'est donc pas question d'être un saint selon l'Église, un saint officiel. »[5] Le protagoniste de Georges Duhamel, en effet, demeure imperméable au surnaturel et à ses commandements. Car l'accession au divin implique une forme d'exténuation et d'effacement du

---

[1] *Ibid.*, p. 34.
[2] Analysant la tentation du suicide dans les écrits intimistes jusqu'en 1930, Michel Braud déclare : « Le droit de mettre fin à ses jours est l'aboutissement de cette rupture avec Dieu, en même temps qu'un point d'ancrage de la liberté de l'homme moderne. » Michel Braud, *op. cit.*, p. 57. Sur le rapport de Georges Duhamel à la religion, voir aussi Arlette Lafay, « Duhamel romancier : un "agnostique désespéré", *Duhamel revisité*, *op. cit.*, pp. 175-192.
[3] Yvan Comeau, *Georges Duhamel* et La possession du monde *jusqu'à la* Chronique des Pasquier, Montréal, Lidec, 1970, p. 17.
[4] *Journal de Salavin*, *op. cit.*, p. 309. Nous soulignons.
[5] *Ibid.*, p. 313.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

moi, susceptible de dégager le chemin vers Dieu et de favoriser ainsi l'entendement et la méditation de la Parole divine. Or, Salavin rencontre un double problème dans sa quête. Son Moi, d'abord, traversé incessamment par mille voix extérieures, ne s'avère pas assez solide pour se concentrer vers la transcendance et être absorbé par elle. Le rond-de-cuir de Georges Duhamel, nous l'avons vu[1], s'accuse souvent d'avoir une âme friable, à la merci du premier *quidam* venu. Presque à l'inverse, ensuite, il découvre l'emprise obsédante d'un Moi coupable qui le coupe irrémédiablement de Dieu[2]. « Non. Je suis lâche et faible. Je ne mérite pas la foi »[3], déclare-t-il à l'Abbé Pradelles. Problème majeur donc puisque Salavin ne peut être perméable au divin s'il demeure coupable.

Ce n'est pas faute, toutefois, de stimuler sa piété en expérimentant avec discipline les rituels du parfait pénitent. Tout y passe en effet : bonnes actions, confession humble et sincère, abstinence... Plus encore Salavin se livrera à toutes sortes mortifications morales et physiques, par la faim et le froid, naturellement, mais aussi en se coinçant chaque matin le doigt dans les charnières de sa porte. « La méthode est simple », explique-t-il. « Quand le doigt est en place, je donne un petit coup sec, pour dépasser la mesure, aller au-delà de mes forces. C'est bien douloureux. Je suis assez content de moi. »[4] Le geste, cependant, est si planifié, la souffrance si mécanique, que cette mortification vire quasiment à la superstition et empêche le rond-de-cuir de s'abandonner tout à fait.

Au vrai, tel est bien le drame de Louis Salavin : engagé dans une quête mystique, qui lui demanderait se s'oublier temporairement, il ne peut en effet sortir de lui-même. Quelques confessions (diaristes), disposées avec parcimonie dans le cycle, illustrent nos propos. Ainsi, dès les premières lignes de son *Journal*, le « touriste » duhamélien écrit-il : « Je suis prêt. Je m'attends. Je pars à ma rencontre. »[5] Ce sont là, nous l'aurons compris, des projets assez incompatibles avec l'ascèse et la soif de sainteté. Après son geste étrange de contrition, il note : « Ce qui fait, je crois, l'intérêt de mon système [se pincer le doigt dans une

---

[1] Voir *infra*, « *Cogito (ergo patior) ergo sum*. Des romans de l'intériorité », pp. 322-333.
[2] À cela s'ajoute l'impact fondamental de l'acte diariste sur l'imperméabilité au divin. L'écriture est en effet, dans *Journal de Salavin*, un obstacle supplémentaire à cette quête de sainteté en ce qu'elle participe pleinement d'un culte du Moi, séparé de Dieu.
[3] *Journal de Salavin* , *op. cit.*, p. 423.
[4] *Ibid.*, p. 351.
[5] *Ibid.*, p. 315

porte], c'en est l'absolue gratuité. » Puis il ajoute : « Me vaincre, d'abord. »[1] Dans cet absolu de déréliction, en effet, Louis Salavin ne recherche pas véritablement le secours de Dieu, mais la force morale de lutter contre (voire d'accepter) sa propre misère humaine.

Dans *Vie et mort d'un héros de roman*, Georges Duhamel fournit quelque éclairage sur la « foi » de son personnage. Il déclare :

> Salavin n'est pas un grand esprit, c'est un homme de la foule qui, comme tant d'autres, a perdu la foi religieuse. Pourtant, Salavin n'accepte pas que son désordre moral se transforme en déchéance. Il juge que l'homme, même abandonné de Dieu, peut encore s'élever, accomplir, sans espoir métaphysiques, des actions désintéressées[2].

Le romancier ne semble pas ici contester explicitement l'existence de Dieu. Évoquant l'« abandon » auquel il a soumis son personnage, il en signale et en déplore simultanément la présence passée. Au reste, le rond-de-cuir n'a de cesse de multiplier en vain les appels au Créateur et les actes gratuits[3], de mettre en doute, certes son existence, mais aussi son absence, lui laissant ainsi l'occasion de manifester – ou non – sa bonté. Lors d'un repas quotidien à la Bécasse, par exemple, Édouard remarque la lassitude de son ami :

> [...] Il demandait :
> – Mais qu'est-ce que tu as ?
> Salavin le regarda bien en face, sévèrement :
> – J'ai... j'ai... J'ai tout ce que je n'ai pas.
> [...]
> – Mais parle ! Dis-moi ce que tu as sur le cœur. Que te manque-t-il ?
> Salavin baissa les yeux.
> – Des choses que tu ne peux me donner, Édouard. [...] La paix, la joie, une âme immortelle, Dieu. [...] Oui, ça ou quelque chose d'équivalent[4].

Dans le volume suivant, un minuscule incendie se déclare-t-il lors d'une séance de cinéma, que l'antihéros de Duhamel s'empresse de prendre ses jambes à son cou.

---

[1] *Ibid.*, p. 351.
[2] *Vie et mort d'un héros de roman*, *op. cit.*, p. 784.
[3] C'est Salavin, touchant ainsi du bout du doigt l'oreille de son patron, imaginant en rêve le viol de Marthe Lanoue ou la mort de sa mère... « Par l'acte gratuit, explique Tonnet-Lacroix, l'homme s'élève jusqu'à Dieu, ou même se sent devenir Dieu ». *Après-guerre et sensibilités littéraires*, *op. cit.*, p. 176. L'acte gratuit, de l'incident le plus anodin au meurtre, en passant par le vol (fantasmé ou non), constitue un motif commun et central des romans composant notre corpus.
[4] *Deux Hommes*, *op. cit.*, p. 272.

Remis ensuite de ses émotions, mais honteux, Salavin lance : « Ah ! Dieu, si tu existes, fais-moi revivre, quelque jour, dans la peau d'un homme courageux »[1].

On le voit ici, Salavin regrette sincèrement le silence de la transcendance (comme la regretteront plus amèrement encore les créatures beckettiennes) et place encore beaucoup d'*espérance*, souvent déçue du reste, dans le secours que pourrait lui apporter la foi. Aussi la désaffection du rond-de-cuir pour la religion et, partant, celle de son créateur, se double-t-elle d'une forme d'élan vital[2] inséparable d'une nostalgie chrétienne ; non pas tant à l'égard de Dieu, mais de certaines valeurs christiques rassurantes pour l'individu, telles que l'empathie, la charité et, en un sens, un certain humanisme éternel. N'y a-t-il pas, du reste, quelque connotation toute christique dans les derniers mots que Georges Duhamel adresse à son personnage ? « Dors, dors, pauvre homme ! Dors, toi, mon ami, mon frère malheureux. »[3]

En ce sens, un rapprochement est ici tentant entre le Salavin de Duhamel et le Tarrou de *La Peste*, d'Albert Camus, qui aspirera lui-même à devenir « un saint sans Dieu »[4]. Déjà, l'apparence de Simon Chavegrand, au retour de Louis Dargoult, n'est pas sans réveiller instinctivement en nous l'image d'un Christ déchu ou, du moins, d'un vieil ermite terré dans une grotte après une longue traversée du désert :

> L'ombre d'une ombre. Un homme extraordinairement maigre et courbé. De longs bras pendant contre son corps. Des cheveux blancs, un peu trop longs. Une barbe mal répartie, grise et jaunie près des lèvres. Au fur et à mesure que Louis s'accoutumait à l'obscurité, il distinguait mieux les traits du visage, qu'on pouvait croire corrodés par quelque substance mortelle, les lunettes de fer posées un peu de biais, les mains blanches, très propres, agitées par des tremblements. Seul, dans cette carcasse humiliée, le regard, noir, vivant, fier, gardait noblesse et beauté[5].

On songe ici à nouveau aux propos d'Albert Camus qui, dans sa célèbre préface à l'édition américaine de *L'Étranger*, expliquera quelques années plus tard qu'il « avai[t] essayé de faire figurer dans [s]on personnage le seul christ que nous

---

[1] *Journal de Salavin*, *op. cit.*, p. 400.
[2] Sur l'influence d'Henri Bergson sur l'œuvre duhamélienne, voir *infra* : « Salavin entre pulsion de mort et soif de vivre », pp. 236-237 et « Des récits sur le mode de la confidence », pp. 342-343.
[3] *Tel qu'en lui-même...*, *op. cit.*, p. 765.
[4] A. Camus, « La Peste », *in Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, 1962, p. 1427.
[5] *Tel qu'en lui-même...*, *op. cit.*, p. 740.

méritions »[1].

2.4 Georges Hyvernaud ou le Dieu anonyme

Un changement de ton assez net se dessine toutefois entre les romans de l'entre-deux-guerres et la littérature française des années cinquante. Entre-temps, naturellement, un deuxième conflit mondial est passé par là. L'existentialisme (et quoique cette idéologie ait été quasiment célébrée, après-guerre, comme une religion), l'absurde, mais aussi le structuralisme, anéantiront irrémédiablement les derniers élans de nostalgie chrétienne que pouvaient encore ressentir les Salavin des années trente. Georges Hyvernaud, par exemple, s'est toujours tenu à distance des positions catégoriques trop *propres* (ou trop louches). Pourtant, son œuvre est bien celle d'une époque sur laquelle déferla avec force une vague dévastatrice d'athéisme, voire d'antithéisme, selon la pensée sartrienne.

Quelques-unes de premières lignes de la section initiale de *Lettre anonyme*, « De l'anonymat », annoncent d'emblée le point de vue du romancier sur la religion. Georges Hyvernaud écrit :

> L'anonymat : préparation à la mort. N'être déjà plus personne.
>
> Tout a un nom. Les rues ont un nom – les chevaux, les chiens, les ministres. Même Dieu. Il s'appelle Dieu. C'est comme ça qu'on l'appelle. Il ne répond pas, c'est son affaire, mais il n'a pas tout à fait réussi à devenir anonyme.
>
> En un sens, Dieu doit être un fantassin somnambule. Son métier ne le passionne guère. Du fond de son éternité, il n'aperçoit le monde, et le nôtre en particulier, qu'assez confusément. Il tire sur nous en tireur distrait et fatigué. Les projectiles divins tombent là ou ailleurs. Ça démolit des pays ou des siècles, ça fait des histoires sans qu'il ait des intentions particulièrement agressives. On ne peut pas lui en vouloir[2].

On reconnaît bien là le style abrupt et désabusé, ainsi que l'humour anthracite de Georges Hyvernaud. Aucune concession accordée à Dieu (et aux ministres) naturellement. Du reste, l'écrivain a de qui tenir. Dans *Lettre anonyme*, il note :

---

[1] A. Camus, « Préface à l'édition universitaire américaine », *in Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 1928-1929.
[2] G. Hyvernaud, *Lettre anonyme*, *op. cit.*, pp. 11-12.

« Pas d'inquiétude religieuse : mon père tenait la religion pour une histoire à amuser les femmes »[1].

Concernant la figure maternelle, c'est tout autre chose. Au vrai, les femmes se sont rendues coupable d'un crime détestable. Elles ont pris le parti de l'imposture surnaturelle. Elles ont entretenu la supercherie religieuse, glissant, dans la tête de leurs enfants, des principes aveugles, un « consentement morne à l'existence » et à la foi, aveugle et mécanique. L'enfance ! Une époque bercée d'insouciance pour le narrateur, n'étaient-ce toutefois ces quelques clichés (au sens littéral du terme), ces *photographies* qui, déjà, « introduisaient [dans sa chambre et son esprit] [...] de sourdes allusions à cet univers suspect et précaire où il faudrait vivre »[2]. Dans *Le Wagon à vaches*, on lit : « C'est peut-être à cause des photographies. Dès ce temps-là j'ai perdu confiance, j'ai renoncé ». Et les clichés ont la vie dure, on le sait. Passée l'enfance, le narrateur sera à nouveau confronté à ces « pâles présences » dont la Vieille décorera sa chambre. « Il y a un couple de mariés, écrit Hyvernaud, l'époux s'orne de moustaches circonflexes et d'une redingote de *croque-mort*. Il y a des communiants à *tête de bagnard*. Des communiantes. Il y a un troufion qui tient respectueusement devant lui, *comme un martyr sa tête*, un képi à pompon »[3]. En quelques lignes, l'écrivain ébranle avec une précision chirurgicale trois des piliers (des *Trois Colonnes* !) fondamentaux de la société d'après-guerre : le mariage, l'armée et la religion.

Au mitan du siècle, en effet, Dieu est un terme galvaudé, vide de sens et, partant, de transcendance. L'originalité de l'écriture hyvernaldienne, dans le sillage sans doute de Céline, réside ainsi dans la manière avec laquelle le romancier suggère textuellement l'extension d'une crise d'incrédulité, non seulement au fait religieux et à l'homme, mais aussi au langage. Ses phrases brèves, elliptiques et averbales parfois, constituent en ce sens la manifestation de l'absence de Dieu dans le discours, la faillite de la puissance et de l'omniprésence divine dans le Verbe. Considéré en effet d'après le modèle classique (comme instauré notamment par la loi divine et le schéma familial traditionnel), le Verbe,

---

[1] *Ibid.*, p. 207.
[2] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 72.
[3] *Ibid.*, p. 71. Nous soulignons.

nous l'avons dit[1], c'est Dieu, l'autorité dans la famille et dans la phrase. En s'attaquant au verbe, symboliquement, en renouvelant les formes romanesques, Georges Hyvernaud s'affranchit en somme de la Loi (divine). Il crée sa propre parole, qu'il s'agisse de celle des cabinets, du wagon à vaches ou des pissotières ; se libère du joug des conventions sociales et s'ouvre simultanément un monde de possibles[2]. « Le monde où il nous faut vivre désormais est dur », remarquait ainsi l'écrivain dans *La peau et les os*, « tout est à inventer, le combat et les armes, les mythes et les dieux »[3]. Tout était à inventer, en effet, au sortir de la Deuxième Guerre mondiale. Et le récent intérêt de la critique, des milieux éditoriaux et universitaires pour l'œuvre hyvernaldienne tend à démontrer que tout reste encore peut-être à inventer.

3. La tentation du suicide

> « Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie. »[4]

Depuis la fin du XIX[e] siècle, la pratique du suicide n'a cessé de se développer dans la littérature française[5]. Dans l'entre-deux-guerres, notamment, la pulsion de mort exerça sur de nombreux écrivains une étrange et profonde fascination, au point de devenir parfois le thème par excellence où se rejoignent avec une violence et une coïncidence inouïes les suicides de personnages de fiction et ceux d'écrivains ou artistes réels. Les exemples de ce genre de drame abondent dans le paysage littéraire de l'époque. C'est Jacques Rigaut qui, après

---

[1] Voir *supra*, « Bartleby ou l'expérience de la contradiction », pp. 33-41.
[2] Revers de la médaille toutefois, l'écrivain souffre de cette émancipation brutale qui lui a ôté ses dernières illusions sur le monde et les hommes.
[3] *La peau et les os, op. cit.*, p. 134.
[4] A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 15.
[5] Voir Philippe Hamon et Alexandrine Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1814-1914, op. cit.*, t. 2, pp. 325-330.

avoir imaginé la création d'une *Agence générale du suicide*, se tire une balle de revolver en plein cœur, en 1929 ; René Crevel qui, souffrant d'une tuberculose rénale, se suicide au gaz dans son appartement en 1935 ; ou Pierre Drieu La Rochelle, l'intellectuel déchu se donnant la mort en 1945.

Les romanciers de l'impotence, tout en adaptant naturellement ce motif romanesque aux nouvelles exigences idéologiques et littéraire du XX^{e} siècle, ne sauront ainsi se délier d'une forme de tradition romantique autodestructrice. On la retrouve représentée sous les formes les plus diverses dans les œuvres composant notre corpus, qu'il s'agisse du suicide par pendaison, par empoisonnement, par noyade, par arme à feu... Le plus souvent, la référence au geste ultime constitue naturellement l'expression d'une profonde et indicible angoisse existentielle[1], qui mènera la réflexion sur le sujet, avec un engagement varié d'un écrivain l'autre, jusqu'à la nausée et l'absurde.

Il faut reconnaître en ce sens que le personnage impotent se trouve dans une situation assez inconfortable : englué dans une forme d'indéterminisme socioprofessionnel, esclave d'un corps et d'une âme meurtris, privé de Dieu, tourmenté par la culpabilité et l'angoisse, assujetti à l'indifférence des passions, enchaîné dans sa médiocrité ou sa laideur, victime de ses chimères, il ne lui reste rien, sinon une existence dénuée de sens et d'espoir. Le suicide se présente donc dans la majorité des cas comme l'aboutissement logique d'une telle situation. Pourtant, nous le verrons, nos ronds-de-cuir impotents, pour être majoritairement partisans de la mort volontaire, ne passent pas tous à l'acte. Dans cette époque suicidaire, certains manifestent encore une profonde soif de vivre, c'est le cas de Louis Salavin ; d'autres, comme le scripteur de *Peau d'ours*[2], semblent se perdre

---

[1] En général, précisons-le, le suicide ne constitue pas l'extrême conséquence d'un rapport douloureux au monde du travail, à la monotonie ou au stress de l'univers bureaucratique. La cause de ce mal endémique de la littérature française de la première moitié du XX^{e} siècle est plus profonde encore. Elle est ontologique et relève d'une angoisse qui n'est autre que la conscience d'une profonde solitude existentielle. Pourtant, on ne peut nier que les contraintes liées au monde du travail jouent un rôle fondamental dans le désir de mort. Chez Jean Meckert, les affres du chômage constituent un véritable facteur anxiogène pour Augustin Marcadet. L'idée d'une mort volontaire s'immisce en effet progressivement en lui à mesure que s'enchaînent les refus. « Il ne se sentait plus de courage, écrit le narrateur. Il avait la poitrine rentrée et la tête basse. Il était profondément malheureux. Des idées de suicide venaient le visiter. » *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 235.

[2] Nous n'étendrons pas ici notre réflexion à Henri Calet. Cela demanderait en effet, pour ce chroniqueur du désespoir, plus qu'un simple développement, tant abonde le nombre de suicides dans l'ensemble de son œuvre. On songe ainsi à Joseph Cagnieux, le chômeur désabusé et

dans une sorte d'autodestruction passive telle que la rêvait Kafka ou s'abandonner, tels Jean Dézert et Augustin Marcadet, à la résignation.

3.1 Le suicide ou la résignation ? Dézert, Didi et Gogo

Chez Jean de la Ville de Mirmont, le départ de l'aimée suscite la tentation du suicide[1]. Nous l'avons vu en effet, Jean Dézert vit un célibat contraignant ou percent parfois quelques rêves de mariage. Il fallut alors que notre rond-de-cuir fît, à son grand dam, la connaissance d'Elvire Brochet. Rappelons les conditions de leur rupture. Jean Dézert vient de se faire éconduire par sa prétendante qui lui trouvait le visage trop long pour envisager encore de se marier avec lui. Tragique « accident », imprévisible, irrémédiable, et qui ne laisse au fiancé repoussé que l'issue d'une fin romantique. « – Adieu, Elvire ! »[2], seront ses derniers mots, il en fait le serment solennel.

Les agencements de la mise en scène, cependant, sont si explicitement dévoilés, le jeu des acteurs si grossier et conventionnel, que cela tourne rapidement au grotesque. Une comédie humaine que ne déparent pas, du reste, les acteurs secondaires, telle qu'Elvire, naturellement, si talentueuse dans le rôle de l'amante déçue, feignant comme personne le désespoir lyrique et le déchirement de cœur. « C'en est fait ! », s'écrit-elle, « Je ne pourrai jamais, jamais plus vous aimer dans de telles conditions. »[3] Tel est le prix à payer pour avoir voulu au jeu de l'amour. Jean de la Ville de Mirmont excelle dans la peinture de ce genre de personnage en constante représentation, laissant parfois s'exprimer, dans une œuvre traversée d'irrésistibles scènes tragi-comiques et de dialogues rythmés, une forme de tentation théâtrale – ou, du moins, vaudevillesque –, qui n'est pas sans porter quelques signes annonciateurs de la dramaturgie beckettienne :

> Soyons classique, se dit Jean Dézert. J'ai des peines de cœur – c'est bien le mot.

---

suicidaire du *Mérinos* (1937), et à la mort étrange (accident ou suicide ?) de Germain Vaugrigneuse (*Un Grand Voyage*, 1952) qui, de retour de Montevideo, passe par-dessus bord et se noie. Le scripteur de *Peau d'ours*, harcelé quotidiennement par la menace d'une mort imminente, lâche quant à lui ces propos aux résonances camusiennes : « Un homme qui a décidé de se suicider – à partir de ce moment, tout change. » *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 67.

[1] La tentation du suicide pour des motifs amoureux relève d'une longue une tradition littéraire remontant notamment aux romans du Moyen Âge. Voir Marie-Noëlle Lefay-Toury, *La tentation du suicide dans le roman français au XII^e siècle*, Paris, Champion, 1979.

[2] *Ibid.*, p. 75.

[3] *Ibid.*, p. 75.

Rapport-Gratuit.com

> Il importe donc d'agir en conséquence et de jouer mon rôle selon les règles admises. [...] – Il existe trois moyens cardinaux d'obtenir l'oubli, en pareil cas. Le premier consiste à se jeter dans les plaisirs, autrement dit à faire la fête. Le second réside dans l'alcool. Le troisième – les précédents ne manquent pas –, c'est la mort. Cette dernière ressource est la plus sûr et la moins coûteuse. Avant d'y recourir, peut-être convient-il d'avoir épuisé les deux autres[1].

De fait, Dézert respectera le protocole romanesque et se livrera, pendant quinze jours, à une véritable « vie de débauche » (les guillemets sont de rigueur) ; ne se couchant plus – ô folie huysmansienne ! – que « vers les deux heures du matin »[2] ; enchaînant les cafés chantants de la rue Saint-Antoine et du boulevard Sébastopol ; s'encanaillant gentiment avec les filles du Concert Persan ; se grisant avec « audace » de quelques verres d'absinthe. « Le lendemain, il souffrit de la tête ; mais il n'avait rien oublié. Il ne lui restait plus qu'à préparer son suicide. »[3]

Fidèle à sa conception de la vie, le rond-de-cuir poursuit dès lors méthodiquement et avec un ridicule conformisme d'usage, le rituel autodestructeur de l'amant romantique. Aussi, « [l]orsque Jean Dézert résolut de se suicider, il choisit un dimanche afin de ne pas manquer le bureau »[4]. Le passage est comique et mérite en ce sens une citation complète :

> La matinée fut employée, comme de raison, à de nombreux préparatifs. Il mit en ordre ses papiers, rangea le contenu de ses tiroirs, déchira son calendrier, désormais sans emploi et rédigea son testament en s'inspirant d'un manuel de droit pratique, car il était soucieux de ne commettre aucun vice de forme.
>
> Après quoi, il déjeuna sur le pouce, n'ayant pas trop de tout son temps pour décider du genre de trépas qu'il lui conviendrait d'adopter. [...] Il referma la croisée et se souvint que la pendaison était employée officiellement en Angleterre. Mais le manque de hauteur de son plafond lui interdisait, a priori, toute entreprise de cet ordre.
>
> Il possédait un revolver, dans le tiroir de sa table de nuit. Mais, en une maison bourgeoisement habitée – où il n'y avait eu qu'un seul constat d'adultère depuis trois ans – l'idée ne lui vint même pas de s'en servir.
>
> L'usage du poison est plus silencieux et plus discret, quoique moins sûr en ses effets. Seulement, où se procurer la drogue ? Et surtout, à laquelle s'arrêter, en fin de compte ? Un nom se présenta : *le curare*. À force de répéter le mot, Jean Dézert se demanda s'il ne s'agissait pas d'un remède ou d'un condiment.
>
> – Je croyais la chose plus simple, songea-t-il. Néanmoins, j'aurai toujours

[1] *Ibid.*, p. 78.
[2] *Ibid.*, p. 79.
[3] *Ibid.*, p. 80.
[4] *Ibid.*, p. 81.

> la Seine à ma disposition. [...] À minuit, il se décida pour le Pont-Neuf – le trouva, sur place, trop passant, et gagna le Pont de l'Archevêché. Voici la Seine. [...] On ne croirait pas de l'eau. C'est trop noir. Ça remue et ça creuse sans qu'on puisse deviner la profondeur. Et dire que, toute la nuit, tremblera ce reflet de bec de gaz, au même endroit ! Oui, pour en arriver là, il faut que ce soit fini, bien fini, Jean Dézert ![1]

Bien fini, vraiment ? Après avoir renoncé à certaines des formes de suicide les plus répandues dans la littérature, le suicide par pendaison (dans *L'Œuvre* de Zola, Claude se pend par désespoir), le revolver (arme de prédilection d'Alphonse Daudet) et le poison (chez Flaubert, c'était l'arsenic), Dézert abandonnera également l'idée de la noyade (sous le Pont-au-Change, pour le Javert des *Misérables*). « Puis il releva le collet de son pardessus et rentra se coucher, car cela-même, un suicide, lui sembla inutile, se sachant de nature interchangeable dans la foule et vraiment incapable de mourir tout à fait. »[2]

S'interrogeant sur une nouvelle de Kafka, *Le Chasseur Gracco*, dont le protagoniste vit sa propre fin sans parvenir à en faire un acte définitif et libérateur, Maurice Blanchot mettra lui-même en lumière, quelques années plus tard, la tragique impossibilité de la mort. « Nous sommes essentiellement des survivants », écrit-il. « Nous ne mourons pas, voilà la vérité »[3]. Entre le suicide et la résignation, Jean Dézert, choisira en effet la seconde option et retournera finalement au bureau le lundi suivant, opérant avant l'heure la « conciliation du sage hindou et du héros occidental », envisagée plus tardivement par Albert Camus[4]. « Bonne vieille race obstinée des hommes, écrira quant à lui Georges Hyvernaud, toujours prête à tout recommencer, à remettre ça »[5] !

On voit ici avec quelle dérision Mirmont traite de ce motif romanesque par excellence, développant une position critique à l'égard des vieux ornements de dramatisation du roman traditionnel. La scène est pathétique et elle amuse. Mais elle n'a rien, une fois encore, de romantique et semble même, nous l'avons dit, annoncer certaines des pièces les plus drôles du théâtre de Samuel Beckett. « La tentation du suicide, écrit Jean-François Louette, se range parmi les nombreux

---

[1] *Ibid.*, p. 81-83. L'auteur souligne.
[2] *Ibid.*, p. 83.
[3] M. Blanchot, « La lecture de Kafka », *in De Kafka à Kafka*, Idées/Gallimard, Paris, 1981, p. 70.
[4] Albert Camus, *Carnets, mai 1935-février 1942*, *op. cit.*, p. 39.
[5] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 61.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

signes qui font de Vladimir et Estragon des personnages mélancoliques, vaincus par leur humeur noire. »[1] Certes, mais avec quel humour (noir aussi sans doute) le dramaturge traite-t-il du sujet ! Pensons ainsi à cette scène d'*En attendant Godot*, durant laquelle Didi et Gogo projettent de se pendre. D'emblée, l'association scatologique des verbes « (se) pendre », conjugué à l'imparfait, et « bander », annihile la dramatisation produite par l'attente de ce geste ultime :

> VLADIMIR. - Qu'est-ce qu'on fait maintenant ?
> ESTRAGON. - On attend.
> VLADIMIR. - Oui, mais en attendant ?
> ESTRAGON. - Si on se pendait ?
> VLADIMIR. - Ce serait un moyen de bander.
> ESTRAGON *(aguiché)*. – On bande ? [2]

Le projet morbide des deux chemineaux n'aura de cesse de se heurter à une série d'obstacles matériels dérisoires : soit la branche de l'arbre risque de casser sous le poids des compères, soit ils n'ont tout simplement point de corde – chez Dézert c'était la hauteur du plafond, la crainte du fait divers sanglant, l'absence de poison ou la noirceur de la Seine. Le suicide, toutefois, n'a pas toujours représenté, dans l'œuvre beckettienne, qu'une tentation sans conséquences. Certes, au deuxième acte, Didi et Gogo – qui avaient promis la veille de ramener une corde –, manquent encore du dynamisme nécessaire pour commettre un tel acte. Mais cela aurait-il encore été le cas si la pièce avait été prolongée… d'un acte ? Si Victor Krapp, par exemple, à l'instar de Jean Dézert et des deux clochards beckettiens, refuse de mettre un terme à ses jours, Murphy, héros du roman éponyme, finit quant à lui par se suicider.

3.2 Louis Salavin entre pulsion de mort et soif de vivre

On trouve, dans le cycle de Salavin, trois manifestations du désir de mort : dans « Nouvelle rencontre de Salavin » (Salavin rêve qu'il se brûle la cervelle), *Le Club des Lyonnais* (César Devrigny s'égorge) et *Tel qu'en lui-même...* (Simon Chavegrand s'expose inconsciemment à Moktar - encore le revolver - et refuse ensuite d'aller se faire soigner). Nous montrerons que, malgré

[1] J.-F. Louette, *En attendant Godot ou l'amitié cruelle*, *op. cit.*, p. 62.
[2] S. Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 21.

la variation de leur degré de violence, et quoiqu'ils soient inscrits dans trois volumes différents de *Vie et aventures de Salavin*, ces épisodes meurtriers participent à une exacerbation progressive et inéluctable de la pulsion de mort de Louis Salavin. En cela, ils constituent une forme de tryptique du suicide dont les deux volets extérieurs, l'épisode du cauchemar de Salavin et celui de sa mort finale, s'articuleraient autour du volet central le plus violent du cycle : la mise à mort de César Devrigny.

Dans le premier cas, le rond-de-cuir de Georges Duhamel, en proie au remord et au désespoir – il a abusé en rêve de Marthe Lanoue, dérobé le portefeuille d'un inconnu et souhaité la mort de Gigon pour lui ravir sa place –, envisage de mettre fin à ses jours. Duhamel écrit :

> Plus loin encore, Salavin passa devant la boutique d'un armurier. Rangés avec art sur des glaces, il y avait là des instruments qui servent à donner la mort. [...] Il se fit montrer le maniement du revolver et demanda une boîte de cartouches[1].

Le pas est franchi. À la différence de Jean Dézert, assez peu féru en vérité de faits divers retentissants, Salavin réussit en effet à surmonter la gêne que provoque en lui le regard suspicieux de l'armurier. Du reste, sa description à la sortie du magasin suffit à convaincre le lecteur de l'imminence de l'acte meurtrier :

> Salavin souffrait [...] d'une fatigue si profonde, qu'il lui parut que l'éternité toute entière serait insuffisante à son délassement. Il marchait les reins ployés, les épaules basses. Ses bras pendaient, inertes, déjà morts[2].

Passé le choix de l'arme, l'employé de bureau retourne dans son dortoir de l'Impasse Maubert, résolu à accomplir son geste :

> Le dortoir était vide. Pour être plus sûrement tranquille, Salavin s'en fut charger le revolver dans un cabinet où l'on rangeait la literie hors d'usage. Salavin n'était pas adroit : il laissa choir deux ou trois cartouches qui roulèrent sur le carreau et qu'il ne ramassa même pas. Enfin le barillet fut plein et Salavin regagna son lit. « Je pourrais choisir cet instant, comme il est d'usage, paraît-il, pour revoir toute ma vie. Vrai, elle n'en vaut pas la peine. La souffrir une fois de plus, avant de la perdre ! »
>
> D'ailleurs, il se sentait en proie à une hâte qui n'était pas fébrile, mais sereine, mais majestueuse comme la chute extatique des planètes dans l'infini.

[1] « Nouvelle rencontre de Salavin », *op. cit.*, pp. 137-138.
[2] *Ibid.*, p. 139.

> « Exacte comme le soleil ! Me voici ! Me voici ! » dit-il en introduisant entre ses dents le canon du revolver qui lui parut très dur et de saveur acidulée[1].

Mais, au seuil de l'acte final, alors qu'on s'attendait, avec Salavin, à entendre le bruit de la détonation,

> une voix maussade [lui] parvint, à travers une cloison d'étoupe. [...] « – Ah ! mais ! Si vous cassez les verres, maintenant ! » [...] Salavin sortit du petit bar de la rue au Lard. [...] « Oh ! dit-il, rien n'est vrai, ni le dortoir de l'Impasse, ni ce Gigon – où diable, ai-je pris ce Gigon ? – ni Marthe, ni le portefeuille, ni le revolver. Alors, alors... »[2]

Alors tout cela n'était qu'un mauvais rêve, qu'une agitation d'ivrogne, certes, mais qui engage inexorablement Salavin, sur la voie d'une folie autodestructrice à laquelle succombera finalement Simon Chavegrand. Prélude à un anéantissement inévitable de soi, ce geste suicidaire, quoique fantasmé, augure en effet bien mal le sort inévitable du protagoniste de Duhamel et fait planer le doute, dès le début du cycle, sur les capacités de Salavin à surmonter « la lassitude des choses à venir »[3].

Dans l'aventure politique du *Club des Lyonnais*, remord et désespoir seront une fois encore à l'origine du suicide le plus violent du cycle, celui de César Devrigny. Ce dernier, en effet, qui a trahit plus ou moins consciemment Max Aufrère, fait face à un étrange et incurable mal[4].

> Non, non ! Je ne suis pas fou, hoquetait César, l'air égaré. Pas fou. Malade ! Tiens, regarde, mon ami, regarde toutes leurs sales drogues. Et maintenant, c'est certain. On a l'examen du sang. Ils ont commencé les piqûres. Moi ! Moi ! Un homme perdu, une loque, un débris. Fini pour César[5].

Malgré les recommandations implorantes et le soutien réconfortant de Salavin,

---

[1] *Ibid.*, p. 139.
[2] *Ibid.*, pp. 140-141.
[3] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 46.
[4] Quoique les tâches recouvrant ses poignets et son cou, ainsi que sa vie quelque peu dissolue, laissent envisager l'hypothèse d'une maladie vénérienne, probablement la syphilis. Devrigny déclare : « Pourquoi venir perdre ton temps avec un homme gâté jusqu'à la moelle. Tu ne le crois pas ? Regarde mes poignets, regarde mon cou : et dis-moi ce que tu vois : Dis-le moi bien en face, si tu n'as pas peur de respirer l'air qui me sort de la bouche. » *Le Club des Lyonnais*, *op. cit.*, p. 594.
[5] *Ibid.*, p. 591.

son ancien collègue chez Socque et Sureau[1], l'homme ardent et bon-vivant décidera finalement de ne pas se soigner. Pire encore, terrorisé par l'idée de sa déliquescence, alors qu'il a connu la gloire et le prestige de l'amour, il se tranche la gorge avec un rasoir, laissant ces derniers mots à son ami :

> *Tu viendras demain matin, Salavin [...], tu viendras et tu verras ce que tu verras. [...] La certitude d'être atteint par la maladie que tu sais m'est absolument intolérable. Je me suis toujours dit que, si pareil malheur m'arrivait, je n'accepterais pas ce que je considère comme une horrible déchéance. Je n'ai qu'une parole et je la tiens*[2].

Parole tenue, donc, pour ce bon bougre de Devrigny, dont la mort ne cessera d'orienter par la suite la vie de Salavin. De fait, le protagoniste de Georges Duhamel témoignera à son tour, dans le dernier volume du cycle, d'un comportement autodestructeur. Une série d'échos surprenants résonne entre le geste de César et celui, tout aussi désespéré, de Simon : tous deux refuseront *in fine* de sauver leur âme et leur corps[3].

L'épisode meurtrier du *Club des Lyonnais* tient une place essentielle dans l'œuvre de Georges Duhamel. Survenant en position stratégique et signifiante entre le suicide fantasmé de Salavin et l'attitude autodestructrice de Chavegrand à la fin du cycle, il constitue en effet le motif suicidaire central dans *Vie et aventures de Salavin*. Tout se passe finalement comme si Simon reproduisait le geste ultime de son compagnon d'infortune, comme s'il révélait explicitement cet instinct de mort qu'il avait jadis refoulé dans son rêve (prémonitoire). Entre « Nouvelle rencontre de Salavin » et *Tel qu'en lui-même...*, le suicide de César Devrigny – pourtant symbole de vie dans le roman – servirait en somme à actualiser, à rendre réel et envisageable en Salavin l'idée d'une mort volontaire.

Il nous faut à ce titre signaler brièvement les dates de publication de ces œuvres. « Nouvelle rencontre de Salavin » fut publiée dans le *Mercure de France* en septembre 1921, un an après *Confession de Minuit*. Entre la nouvelle de Duhamel, d'abord, et le récit de Jean de la Ville de Mirmont, le premier conflit

---

[1] *Ibid.*, p. 449.
[2] *Ibid.*, p. 600. L'auteur souligne.
[3] « Non ! J'ai décidé de ne pas me soigner », répond Devrigny à Salavin lorsque celui-ci lui demande de voir le médecin. *Ibid.*, p. 595. Quant à Chavegrand, après le coup de revolver que lui a sauvagement tiré Moktar, il murmure avec insistance au docteur Henriot, qui le presse de se rendre à l'hôpital : « Je ne veux pas. Je ne veux pas. » *Tel qu'en lui-même...*, *op. cit.*, p. 748.

mondial était passé par là, colorant l'œuvre du romancier-chirurgien d'une teinte plus sombre encore[1]. Chez lui comme chez tant d'autres auteurs, l'expérience de la guerre a donc radicalement joué dans cette vocation à la mort, d'autant qu'elle mena Duhamel, nous l'avons dit, sur la voie d'une profonde remise en cause de sa foi et des barrières morales qu'elle pouvait ériger contre la représentation du suicide en littérature.

En outre, lorsque paraît *Le Club des Lyonnais*, en 1929, quelques auteurs majeurs de l'époque ont déjà interrogé ce thème[2], confortant ainsi l'écrivain dans l'idée qu'il lui fallait absolument s'engager à son tour dans la réflexion menée sur le sujet, et quitter le domaine du rêve pour celui de la réalité. Le geste de Devrigny qui, reconnaissons-le, quoique recouvert par l'auteur d'un voile pudique, est traité avec une gravité tragique et une extrême violence, opèrera brutalement cette transition en se faisant l'écho d'une époque où le thème du suicide exerçait alors, sur bon nombre d'écrivains désabusés, une profonde fascination.

Le Club des Lyonnais, au même titre plus tard que le *Journal d'un meurtrier* de Tristan Bernard, se fond ainsi pleinement dans le paysage littéraire des années vingt, peuplé de personnages névrosés, ces « héros romantique[s] nouvelle version »[3], comme les appelle Myriam Boucharenc. Pensons ainsi, entre mille, au Jacques Verdier de Félix Vallotton (*La vie meurtrière*, 1907-1908, publication posthume en 1927) ; au personnage de *Malice* (Mac Orlan, 1923), poussé au suicide par un pantin ; à Julien – ou aux Julien[4] –, de Philippe Soupault

---

[1] L'influence de la Grande Guerre sur la littérature occupe assurément une bibliothèque entière. Nous renvoyons toutefois à quelques-unes de nos lectures : Marcel Arland, « Sur un nouveau mal du siècle », *La Nouvelle Revue française*, 1er février 1924, pp. 149-158 ; Modris Ecksteins, *Le Sacre du printemps, la grande guerre et la naissance de la modernité*, Paris, Plon, 1991 et Micheline Tison-Braun, *La Crise de l'humanisme : le conflit de l'individu et de la société dans la littérature française moderne*, Paris, Nizet, 1967.

[2] Nous pensons en particulier à la parution, dans le second numéro de *La Révolution surréaliste*, des réponses à l'enquête « Le suicide est-il une solution ? ». *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925. Voir sur le sujet les ouvrages d'É. Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, *op. cit.*, pp. 178-180 et Thierry Aubert, *Le Surréalisme et la Mort*, Paris, Éditions L'Âge d'Homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 2001, pp. 25-32.

[3] M. Boucharenc, « Athlétisme et hamlétisme dans la littérature française des années 20 », *loc. cit.*, p. 225.

[4] Dans un avant-propos touchant, ajouté à l'édition de 1979, l'écrivain déclare en effet : « Relisant, bien des années après l'avoir écrit, ce "roman", j'ai reconnu les fantômes de mes amis dont je m'étais efforcé de tracer les portraits. Et tous ces amis sont mort, et je les reconnais, et je mes nomme : Jacques, Pierre, René, tous qui sont Julien, le "héros" de ce livre prémonitoire puisque

(*En joue !*, 1924) ; ou à Alain, le drogué du *Feu Follet* (1931) de Drieu La Rochelle. On le voit ici, tout en gardant quelque pondération à l'égard de l'œuvre duhamélienne et de son créateur, la tentation suicidaire ne découle plus essentiellement, comme chez Mirmont par exemple, d'un désir de dépoussiérer les vieilleries romantiques, mais ressortit à une conception viscéralement pessimiste du monde et de la vie.

On ne saurait toutefois se limiter à cette interprétation du cycle infernal de suicides dans l'œuvre de Georges Duhamel. Si, nous l'avons dit, la mort de Devrigny libère en partie la pulsion de mort de Louis Salavin, elle est pour beaucoup également dans le déclenchement, en lui, d'une profonde et sincère soif de vivre. Grisé par le réconfort qu'il croit avoir su insuffler en son ami mourant, avant que celui-ci se suicide, l'antihéros de Duhamel vit alors selon ses propres mots « le plus beau jour de sa vie »[1] :

> Comme c'était clair ! Quarante ans pour conquérir le rudiment de la vérité. Être un saint ! Quelle ambition ! Quelle chimère ! Et peut-être, quel blasphème ! Il savait, maintenant. Il serait un homme. Rien de plus. Un homme simple et bon. [...] Il irait parmi les hommes, cherchant les malheureux, les réprouvés, les vaincus. Il n'en manque pas ! Et il s'efforcerait de les consoler, rien de plus. [...] Il serait le consolateur, l'ami obscur, souvent anonyme, qui passe au bon moment, tend une main secourable, verse une gorgée de cordial...[2]

Alors même qu'il pense avoir découvert « l'essence même de [s]a nouvelle vie »[3], le suicide de César, qui restera pour lui une énigme jusqu'à ce qu'il soit finalement menacé à son tour par la mort, n'ôte en rien au rond-de-cuir la fermeté de ses résolutions. Au contraire, la chute brutale de l'assureur parisien, en lui dévoilant avec violence les limites de l'homme, le conforte dans sa vocation naissante. Et, quand ce dernier usera de son rasoir pour se trancher la gorge, Salavin se servira de cet accessoire pour se couper la barbe, tourner le dos à ses désirs chimériques d'ascèse et débuter une vie nouvelle. Le geste en fut-il moins vain ? Du moins, plus courageux.

À la veille de son embarquement pour le continent africain, l'antihéros de

---

tous les Julien que je mettais en joue ont fait feu. » Philippe Soupault, *En joue !*, Paris, Lachenal & Ritter, 1979, p. 11.

[1] *Le Club des Lyonnais*, *op. cit.*, p. 597.

[2] *Ibid.*, p. 598.

[3] *Ibid.*, p. 599.

Duhamel écrit à Marguerite :

> *Oui, je les ai vus [les hommes] et je ne peux t'exprimer la pitié qu'ils m'inspirent : ils sont tous aussi misérables que moi. C'est terrible à penser, je t'assure. Malgré tout, je me refuse à croire qu'il n'y ait pas de salut possible. Je ne peux pas admettre qu'il n'y ait qu'à se tuer, comme...*[1]

Ces propos frappent par leur perspective bergsonienne. On sait que Georges Duhamel avait été touché par les thèses de l'auteur du *Rire*[2]. Réciproquement, ce dernier avait lui-même manifesté un intérêt certain pour la *Chronique des Pasquier*[3] :

> Quand on songe à l'extrême popularité de Bergson au début du siècle et au vif intérêt qu'il portait aux problèmes de création littéraire, on aurait plutôt lieu de s'étonner de voir Duhamel échapper à une influence qui s'exerçait déjà dans un très large secteur des lettres françaises[4].

Or, cette soif inassouvie de salut ne constitue-t-elle pas une interprétation spirituelle de l'« élan vital » théorisé par Bergson ? L'entêtement de Salavin à toujours dépasser le malheur dans lequel il se plonge parfois lui-même, ce dynamisme spirituel qui le transporte sans cesse au-dessus de ses malheurs, qui l'incite à briser le moule des apparences et des convenances pour s'initier à des réalités plus secrètes et profondes, plus intimes et humaines, semblent en effet autant de similitudes avec ce qui constitue l'essentiel de la pensée bergsonienne. Au seuil de la mort, la chaleur humaine d'une main posée sur la sienne et le retour inespéré de Marguerite sauront du reste tirer du blessé l'expression d'un vouloir-vivre plus intense. Dans un dernier élan existentialiste, Simon déclare en effet à sa femme : « Oh ! si je devais recommencer une autre vie, il me semble que je saurais. »[5]

« Cette proclamation en faveur de la vie », explique ainsi Éliane Tonnet-

---

[1] *Ibid.*, p. 607. L'auteur souligne.
[2] Yves Comeau, *op. cit.*, pp. 71-76.
[3] Voir Arlette Lafay, *La sagesse de Georges Duhamel*, Paris, Minard, coll. « la Thésotèque », 1984, p. 452.
[4] Y. Comeau, *op. cit.*, p. 76. De même, le monde d'idées qui harcèle et constitue simultanément Salavin, s'il ne découle peut-être pas *exclusivement* de cette influence, s'est en effet tout de même développé, que Duhamel l'ait su ou non, sous l'impulsion du spiritualisme bergsonien.
[5] *Tel qu'en lui-même...*, *op. cit.*, p. 764.

Lacroix, « on l'entend sous maintes formes au cours des années 20 »[1]. Et l'auteur d'*Après-guerre et sensibilités littéraires*, pour illustrer cela, de citer tour à tour Crevel (« Nous voulons vivre. Nous n'avons pas la sensation, nous n'avons pas la certitude de vivre. »[2]) et Valéry (« Le vent se lève !... Il faut tenter de vivre ! »[3]) ; avant de remarquer avec finesse :

> Les « nouveaux enfants du siècle » ont redécouvert le tragique mais, en général, ne se complaisent pas à la mélancolie et à la tristesse. [...] C'est là une particularité de ce « nouveau mal du siècle » qui ne voudrait à aucun prix passer pour « fin de siècle ». Il conduit à faire le procès de la vie mais n'inspire pas le dégoût de la vie : il pousse au pessimisme mais n'empêche pas une forme d'optimisme. De même, il engendre l'esprit de doute mais ne supprime pas le besoin de croire[4].

L'œuvre de Georges Duhamel s'inscrit pleinement dans ce courant littéraire qui, après les épreuves de la guerre, persistait malgré tout à célébrer le don et l'intensité de la vie. L'obstination agnostique de Salavin à accepter les vicissitudes de son existence à défaut de s'en accommoder[5], son combat acharné, non pas contre la maladie (du moins, pas au début), mais contre les idées qui l'assaillent sans répit, sont autant d'efforts pour, sinon dominer sa pensée, ce qui est impossible, du moins se dégager du désespoir total qu'elle provoque, et qui, pour notre antihéros, « est pire que le suicide »[6].

3.3 La mort heureuse de Paul Duméry

L'œuvre de Bernard émerge elle-aussi de la vague de suicides (fictifs ou réels) déferlant sur la littérature des années vingt. Mais chez lui, la réflexion sur le sujet prend une dimension nouvelle, en ce qu'elle ne découle plus essentiellement, nous le verrons, d'un mal-être existentiel, mais sous-tend d'indéniables considérations morales, voire politiques.

La référence au geste suicidaire survient assez tôt dans le roman. Traqué

---

[1] É. Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, *op. cit.*, p. 179.
[2] R. Crevel, *Mon corps et moi*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1925. *Idem*, p. 179.
[3] P. Valéry, *Le Cimetière marin*, Paris, Émile-Paul Frères, 1920, v. 139. *Idem*, p. 179.
[4] *Ibid.*, pp. 179-180.
[5] Lire à ce sujet les comptes rendus du *Club des Lyonnais* et de *Tel qu'en lui-même...* publiés respectivement par John Charpentier au *Mercure de France*, novembre 1932, n° 240, pp. 170-173, et Marcel Abraham dans *Europe*, juin 1930, n° 90, pp. 271-272.
[6] *Journal de Salavin*, *op. cit.*, p. 313.

par la police, menacé par une arrestation, en proie à une insoutenable solitude, Paul Duméry se trouve dans une posture pour le moins inconfortable. Pourtant, le meurtrier, que l'on croirait volontiers rongé par le remords[1], projetant sa mort comme une libération inespérée, surprend par ses propos :

> La vie m'est odieuse, mais je ne peux la quitter. Je ne me sentais pas capable de tuer quelqu'un. L'événement m'a prouvé le contraire. Mais je suis sûr que, moi, je ne pourrai jamais me tuer. Je n'ai pas de courage. *Je ne marche que si le destin me pousse aux épaules*[2].

Malgré ces déclarations résolues, une évolution significative se profile dans le roman. Peu à peu, le protagoniste de Tristan Bernard envisage en effet doucement l'idée d'une mort volontaire. À la veille de son exécution, il note dans son journal : « Les heures sont lentes. J'abandonnerais volontiers celles qui me restent. Si je pouvais mourir comme est morte Jeanne... ». Le mot « suicide » n'est pas encore lâché, même si les points de suspension laissent à la pensée de la mort un champ de progression indéniable. Paul Duméry, pourtant, se rétracte aussitôt : « Mais il est difficile de me tuer. On a retiré de ma cellule tout ce qui pouvait me blesser », avant de concéder : « C'était bien inutile, car en aucun cas je consentirais à me faire du mal... Des cachets, ça irait. »[3]

Avec subtilité, Tristan Bernard expose sans le décrire, le lent et inéluctable processus d'acceptation de la mort auquel se soumet progressivement la conscience de Paul Duméry. Dans le premier exemple cité, le rond-de-cuir écartait catégoriquement l'idée du suicide, pour des raisons physiques avant tout : il refusait de se faire du mal et de recourir à une méthode de mise à mort beaucoup trop douloureuse. Moins que la pensée de la mort elle-même, c'était l'idée de la souffrance pré-*mortem* qui rebutait le narrateur-scripteur d'*Aux Abois*. À partir du moment où il prend connaissance du suicide de Jeanne – qui l'émeut moins en

---

[1] Voir *infra* : « Le temps des remords ? », pp. 428-431.

[2] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 61. Nous soulignons. Citant son ancien professeur de philosophie, Jean Grenier, Albert Camus notera quant à lui dans ses *Carnets* : « Grenier : nous nous mésestimons toujours. Mais pauvreté, maladie, solitude : nous prenons confiance de notre éternité. "*Il faut qu'on nous pousse dans nos derniers retranchements*" ». A. Camus, *Carnets*, *op. cit.*, p. 17. Nous soulignons.

[3] *Aux Abois*, *op. cit.*, pp. 172-173.

somme que le moyen dont elle a usé pour le provoquer[1] –, l'idée s'immisce doucement en lui. Finalement, le rond-de-cuir criminel avalera à son tour un flacon entier de soporifique, « une potion calmante, énergiquement calmante »[2] ; moyen indolore, qui le mènera à la mort comme il a vécu, paresseusement, passivement, en étranger en somme.

Il faut ainsi rechercher ailleurs les raisons de ce changement d'esprit. *A priori*, tout laisse à penser que l'idée de la mort à venir ait joué un rôle décisif dans le fait que le condamné envisage le suicide. Mais dans ce cas, l'annonce de sa grâce aurait du l'inciter à revoir aussitôt ses projets et annihiler en lui le désir de mettre fin à ces jours. On lit pourtant :

> Je [Robert Tholon] lui ai dit :
> – Vous êtes gracié.
> Son expression n'a pas changé. Les yeux ardents n'ont pas eu un regard plus vif. Il a simplement incliné la tête pour m'indiquer qu'il m'avait entendu.
> – Vous êtes content ? m'a-t-il dit d'une voix faible.
> Il a ajouté :
> – Je suis content que vous soyez content…[3]

Une telle interprétation donnerait alors à son geste une dimension métaphysique qu'il ne semble pourtant pas contenir – du moins, pas exclusivement. L'origine de cette pulsion de mort est ailleurs selon nous. Elle réside essentiellement dans une volonté de contester dans un dernier élan de révolte, les piliers fondamentaux de la « Société » de l'époque, la Justice et l'Église. Paul Duméry n'aurait-il pas été gracié, qu'il se serait tout de même suicidé, ne serait-ce que pour couper l'herbe sous le pied à ses bourreaux.

En cela, le geste autodestructeur du condamné est inéluctablement lié à son acte criminel. Son suicide final, impulsé nous l'avons dit par le geste désespéré de Jeanne[4], constitue un écho indéniable au meurtre initial de Sarrebry, premier véritable contact avec la mort (si l'on ajoute en outre l'allusion fugace à la

---

[1] « Je trouve ce suicide abominable », concède-t-il, avant d'ajouter : « Mais suis-je plus malheureux ? ». *Ibid.*, p. 171.
[2] *Ibid.*, p. 175.
[3] *Ibid.*, p. 176.
[4] Dans *La Chute*, la découverte de l'absurde par Jean-Baptiste Clamence passera aussi par le suicide d'une jeune femme que ne sauvera pas le protagoniste de Camus, liant ainsi inéluctablement les questions (philosophiques) du suicide et du meurtre.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

disparition de ses parents[1]), du protagoniste de Tristan Bernard. C'est en se tuant (en douceur), après avoir tué (violemment), que ce dernier accède en effet à une ultime liberté, qui n'est plus celle d'une fortune matérielle, mais d'une émancipation morale et spirituelle. Évoquant l'horrible crime qui l'a conduit à l'échafaud, Paul Duméry note, dans son journal :

> Depuis ce jour de mai, il me semble que mon esprit a pris un peu plus de largeur. J'avais connu deux fois, au cours de ma vie, cette sorte d'émancipation. [...] Nouvel effort pour me dégager des idées reçues, qui me serraient, m'écorchaient, me faisaient mal comme des brancards usagés[2].

Si le suicide, dès lors, entre ici dans la logique du meurtre, c'est par la manière avec laquelle il se présente comme un acte subversif, contestataire à l'égard de la Loi humaine et religieuse. En vérité, Duméry n'est pas l'auteur d'un meurtre, mais de trois, puisqu'il exécute tour à tour la Justice, la Religion et la Morale. En massacrant Sarrebry et en se suicidant, il commet en somme un crime atroce contre le corps social. Meurtrier, il transgresse avec violence la première ; suicidaire, il provoque radicalement les dernières, pour lesquelles le suicide ou le meurtre relevaient encore de l'offense faite à Dieu ou de la pathologie[3].

On observe ainsi, parallèlement au changement de perspective du narrateur à l'égard du suicide, un changement de ton radical dans son journal, à partir de son arrestation puis de sa condamnation à mort en particulier. Le perspicace et empathique Robert Tholon, autorisé par le scripteur à prendre connaissance de ses notes, fera lui-même état de cette mutation. Il déclare à Duméry :

> – Savez-vous [...] que vous êtes devenu presque un autre homme, depuis le jour où la justice a mis la main sur vous, et que vous avez l'esprit beaucoup plus libre depuis que vous n'êtes plus en liberté ? Ce n'est pas un cas unique, et l'on a remarqué que rien ne développait le sens révolutionnaire autant qu'une vraie captivité. Dans la vie ordinaire, les entraves sont moins visibles. [...] En prison,

---

[1] *Ibid.*, p. 134.
[2] *Ibid.*, p. 146.
[3] Michel Braud explique : « Pour l'Église, le suicide n'était qu'une variante du crime parce qu'il était avant tout meurtre d'une créature de Dieu, et il était donc puni comme tel. [...] En contrepartie, le suicide a acquis une signification nouvelle : dans un monde sans Dieu, l'homme qui met fin à ses jours détruit les seules valeurs irrécusables de la société moderne : son corps, lui-même. » Michel Braud, *La tentation du suicide dans les écrits autobiographiques (1930-1970)*, *op. cit.*, pp. 52-53.

> le révolutionnaire est débarrassé des soucis matériels. [...] Pour un individu habitué à une installation meilleure, les privations relatives entretiennent l'esprit de révolte... Une tutelle oppressive développe la résistance[1].

Paul Duméry, sans doute, ne saurait souscrire à ces observations statisticiennes, mais on ne peut nier toutefois la vivacité avec laquelle il s'affranchit progressivement du religieux et du social[2]. Le meurtre de l'usurier lui a montré que l'homme le plus ordinaire pouvait contenir en lui une pulsion meurtrière. La cavale et l'emprisonnement l'ont progressivement débarrassé des soucis matériels, lui ont appris à accorder moins de prix à l'argent et, surtout, l'on initié à la solitude et au recueillement. Enfin, le jugement et la condamnation à mort lui ont imposé le spectacle d'une abominable comédie humaine, l'hypocrisie d'une Institution édifiée et régie par des hommes susceptibles d'accomplir à leur tour quelque crime odieux. Il n'est que de lire certains des passages les plus corrosifs d'*Aux Abois*, pour prendre la mesure de cette émancipation morale. Ainsi, dans ces déclarations aux allures de maximes, derrière lesquelles nous sentons la verve politique d'un écrivain opposé à la peine capitale[3] :

> La loi n'est peut-être pas aussi dure qu'elle en a l'air, quand on obéit à l'esprit de ses prescriptions. Mais beaucoup de ses serviteurs exécutent leur consigne les yeux fermés, avec des bras de fer[4].

---

[1] *Ibid.*, p. 166. Considérant la dimension contestataire, voire révolutionnaire du suicide, on pourrait en ce sens envisager une sorte de colonne vertébrale littéraire du geste, qui s'étendrait de la formule provocatrice puis du silence autodestructeur de Bartleby, se prolongerait dans le comportement subversif de Paul Duméry, pour trouver son aboutissement esthétique et éthique dans l'illumination morale d'Henri Sorge, le personnage du *Très-Haut* de Maurice Blanchot. Selon Blanchot, le suicide laisse en effet apparaître une contradiction ; d'une part, le suicidaire témoigne d'un refus d'agir dans le monde mais, d'autre part, sa mort est un acte effectif, pratique. Plus encore, la mort volontaire se présente non comme un renoncement d'agir, mais comme le renoncement du renoncement d'agir. Le geste de Bartleby, comme celui de Duméry et de Sorge, ne serait-ce que par leur dimension subversive, serait donc véritablement perfectif, voire productif. Voir M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1994, pp. 113-131.

[2] Georges Hyvernaud confère lui-aussi à sa réflexion une visée clairement subversive, en situant sa seule référence au suicide à l'époque fardée d'héroïsme et de foi religieuse de 1914. Dans *Le Wagon à vaches*, le narrateur évoque en effet le geste autodestructeur du fils, « souffreteux et solitaire, [disaient les Familles]», de son ancien Principal de collège. Il aura fallu le sacrifice héroïque (quoique tout aussi inutile), en Argonne, d'un second fils, pour trouver heureusement « une espèce de compensation » à la mort suspecte du premier. « Cette fois, on rentrait dans le classique, l'officiel, déclare le narrateur avec ironie. Le suicide porte en soi quelque chose de déroutant, de suspect et d'un peu sordide. [...] Mais la mort au champ d'honneur est en accord à la fois avec la morale, les convenances et la bonne littérature. » *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 142.

[3] Sur l'engagement de l'écrivain contre la peine de la mort, lire Tristan Bernard, *Jeanne Doré*, pièce en cinq actes et sept tableaux, jouée au Théâtre Sarah Bernhardt le 16 décembre 1913, *L'Illustration*, 1914 ; et François Caradec, *Tristan Bernard en verve*, Paris, Éditions Horay, 1971.

[4] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 142.

> En ce qui me concerne, je serais plus impressionné par des messieurs en habits de ville. Je me dirais : « Voilà de mes semblables, que tous mes autres semblables ont chargé de m'exclure, de me supprimer, parce que je me suis conduit en sauvage dans une organisation civilisée. »[1]
>
> De ma cellule au mur, ce n'est pas long. [...] C'est là que l'auteur principal m'attendra avec sa lame coupante, fabriquée et fourbie grâce aux subsides de quarante millions de complices[2].

Si Tristan Bernard n'accorde pas à sa réflexion une importance véritablement philosophique, du moins la dote-t-il parfois d'une ironie mordante, voire d'une touche humoristique décapante, qui ne dut sans doute pas laisser indifférents les partisans de la peine capitale dans l'entre-deux-guerres. On lit ainsi, dans le *Journal d'un meurtrier* :

> C'est demain le grand jour. Demain, je passe mon examen. On va me dire si je suis reçu assassin[3].
>
> Sarrebry, une seconde avant d'avoir reçu le coup de marteau, ne se doutait pas qu'il allait devenir une victime. Moi, on me l'a annoncé plusieurs mois à l'avance. Je fais mon stage de victime. [...] Tout de même, la Société est outillée pour toutes les besognes, et il n'y a pas que Dieu et les assassins qui sachent faire mourir[4].
>
> Mes projets : Je m'en irai, dans le courant de l'hiver, je ne sais où. Pour un train-surprise, c'en est un[5].
>
> En somme, ils m'envoient dans un endroit qu'ils ne connaissent pas, dont ils n'ont pas la moindre idée. Belle administration[6].

On ne saurait, ici, manquer de rapprocher *Aux Abois* de *L'Étranger*. Dominique Rabaté, dans un article consacré à la mort dans l'œuvre d'Albert Camus, fut l'un des premiers à signaler, quoique brièvement, l'existence d'un lien étroit entre ces deux récits : « Le destin d'un homme ordinaire, écrit-il, c'est de cela que nous parlent Camus et Bernard »[7]. Il existe en effet entre ces œuvres, par-

---

[1] *Ibid.*, pp. 149-150.
[2] *Ibid.*, p. 165.
[3] *Ibid.*, p. 146.
[4] *Ibid.*, p. 160.
[5] *Ibid.*, p. 164.
[6] *Ibid.*, p. 165.
[7] Dominique Rabaté, « L'économie de la mort dans *l'Étranger* », *in* Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), *Albert Camus 16, L'Étranger : cinquante ans après*, Actes du colloque d'Amiens, 11-12 décembre

delà les divergences littéraires et générationnelles de leurs auteurs, des analogies bien curieuses, quelque affinité thématique et formelle, voire idéologique que nous souhaiterions mettre ici en lumière. On pense ainsi au nombre impressionnant de séquences narratives similaires d'une œuvre l'autre ; qu'il s'agisse, naturellement, de l'épisode du meurtre, mais aussi de l'emprisonnement, du jugement, de l'annonce de la peine capitale, de l'entrevue (refusée ou subie) avec l'aumônier et, enfin, du souvenir familial d'une exécution capitale (avec l'oncle chez Bernard et le père chez Camus). Albert Camus, en outre, saura à son tour s'opposer avec vigueur à ce qu'il considérera lui-même comme « le plus prémédité des meurtres auquel aucun forfait de criminel, si calculé soit-il, ne peut-être comparé »[1]. Au reste, le rapprochement est d'autant plus pertinent lorsque l'on songe que l'auteur du manuscrit non publié de *La Mort heureuse*, envisageait dans ses *Carnets*, entre mars 1936 et août 1937, tantôt la condamnation de Mersault et tantôt son suicide[2].

La question, n'est pas de savoir si la lecture de l'œuvre bernardienne aurait pu inspirer l'auteur de *L'Étranger* – ce secret de polichinelle dort sans doute dans la mémoire de quelques érudits –, mais de montrer qu'au seuil de la réflexion sur le suicide et, partant, de la littérature de l'absurde, se tenait aussi l'étrange criminel de Tristan Bernard. Voici, cités côte-à-côte, quelques extraits révélateurs de cette intertextualité[3]. Précisons qu'au moment où les protagonistes de Bernard et Camus prononcent ces mots, ils se trouvent le plus souvent dans une situation analogue : devant le juge d'instruction (pour les quatre premières citations), dans leur cellule (pour les citations 5, 8, 13, 14 et 16) ou lors de leur procès (6, 7, 9, 10, 11, 12) :

1992. Textes réunis par Raymond Gay-Crosier, Paris, *La Revue des Lettres Modernes*, 1995, pp. 100-104.

[1] Voir Albert Camus, « Réflexions sur la guillotine », *in* Arthur Koestler et Albert Camus, *Réflexions sur la peine capitale*, introduction et étude de Jean Bloch-Michel, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Liberté de l'Esprit », 1957 ; rééd. *Œuvres complètes, 1957-1059*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiades », t. IV, pp. 125-167, ici p. 144.

[2] A. Camus, *Carnets*, *op. cit.*, pp. 33-34, p. 62 et p. 64. Aux motifs du suicide et de la condamnation, déjà présents chez Duméry, s'ajoute en outre dans le projet de *La Mort heureuse*, celui du meurtre (de Zagreus par Mersault). *Ibid.*, p. 94.

[3] Pour éviter une trop grande abondance de notes de bas de page, nous noterons à la suite des citations les numéros de page correspondants à l'édition d'*Aux Abois* utilisée ici, et à celle d'Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2010.

1/ C'est curieux. Il y a des moments ou j'oublie complètement que j'ai tué un homme. (60) ➔ En sortant, j'allais même tendre la main [au juge d'instruction], mais je me suis souvenu à temps que j'avais tué un homme. (98)

2/ Mon affaire est très claire. [...] Je fais de pleins aveux. Je ne cherche même pas à atténuer ma culpabilité. (118) ➔ J'ai dit que tout était très simple [...] : Raymond, la plage, le bain, la querelle, encore la plage, la petite source, le soleil et les cinq coups de revolver. (103)

3/ Je constate, je n'ai pas de remords. (105) ➔ Je ne regrettais pas beaucoup mon acte. (152)

4/ Je ne savais pas où il voulait en venir. (119) ➔ Je n'ai pas bien compris ce qu'il entendait par là et je n'ai rien répondu. (102)

5/ Jeanne, dans mon souvenir, n'était pas encore assez lointaine pour m'inspirer de la curiosité. [...] Je passai en revue mon sérail imaginaire... [...] L'effectif de mes souvenirs était en somme assez restreint. Mais je pouvais l'augmenter avec des visions de personnes qui n'avaient passé que furtivement dans ma vie. (127) ➔ Je ne pensais jamais à Marie particulièrement. Mais je pensais tellement à une femme, aux femmes, à toutes celles que j'avais connues, à toutes les circonstances où je les avais aimées, que me cellule s'emplissait de tous les visages et se peuplait de mes désirs. (119)

6/ Ils flétrissent mon crime : ça me laisse froid. Mais je ne veux tout de même pas qu'ils me prennent pour un mal élevé. (140) ➔ J'ai eu envie de pleurer car j'ai senti combien j'étais détesté par tous ces gens-là. (136)

7/ J'étais lourd, mal éveillé, et j'ai vécu passivement les premiers instants de cette journée. (147) ➔ J'ai essuyé la sueur qui couvrait mon visage et je n'ai repris conscience du lieu et de moi-même que lorsque j'ai entendu appeler le directeur de l'asile. (135)

8/ Ce soir, des bruits d'orchestre parviennent jusqu'à nous. C'est drôle : ça ne me fait aucune impression. Ça ne m'attriste même pas. (139) ➔ À ce moment, et à la limite de la nuit, des sirènes ont hurlé. Elles annonçaient des départs pour un monde qui maintenant m'était à jamais indifférent. (183)

9/ J'ai maintenant mon semblable dans mon île déserte, c'est ce jeune Tholon. (143) ➔ Et j'ai eu l'impression bizarre d'être regardé par moi-même. (131)

10/ Depuis que cette histoire n'est plus à moi tout seul, elle m'occupe beaucoup moins. [...] Il parlait pour moi, cet individu à l'âme sèche qui m'était si étranger. (146-152) ➔ En quelque sorte, on avait l'air de traiter cette affaire en dehors de moi. (149)

11/ Le président s'était tourné vers moi, et prononçait des phrases dont je savais un peu près la teneur, mais dont je n'entendais pas les termes, bien qu'il parlât d'une voix assez forte. J'ai reconnu un seul mot : mort... [...] Il me semblait que j'étais devenu quelqu'un d'important, je dirai presque de noble... (154) ➔ Le président m'a dit dans une forme bizarre que j'aurais la tête tranchée sur une place publique au nom du peuple français. Il m'a semblé alors reconnaître le

sentiment que je lisais sur tous les visages. Je crois bien que c'était de la considération. (162)

12/ En ce qui me concerne, la critique est plus sévère. Comme je ne suivais pas les débats avec l'attention du bon petit assassin, on se plaît à me considérer comme une espèce de brute, un dégénéré, et à déclarer que je ne comprenais rien de ce qui se disait autour de moi. (158-159) ➔ Il disait qu'à la vérité, je n'en avais point, d'âme, et que rien d'humain, et pas un des principes moraux qui gardent les hommes ne m'était accessible. [...] l'horreur que lui inspirait ce crime le cédait presque à celle qu'il ressentait devant mon insensibilité. (153-154)

13/ Quel privilège ! Le condamné à mort est un être unique. On lui montre la borne de sa vie. Vous autres, vous allez tous vers l'avenir sur une auto qui fait de la marche arrière. (161) ➔ Moi, j'avais l'air d'avoir les mains vides. Mais j'étais sûr de moi, sûr de tout, plus sûr que lui, sûr de ma vie et de cette mort qui allait venir. Oui, je ne savais que cela. Mais du moins, je tenais cette vérité autant qu'elle me tenait. (180-181)

14/ Je crois que je refuserai le secours du prêtre. (162) ➔ Pour la troisième fois, j'ai refusé de voir l'aumônier. (163)

15/ Depuis quelques temps, je suis assis aux portes de la vie. (172) ➔ Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur. (109)

16/ Un souvenir de jeunesse. [...] Le matin où j'arrivais, il y avait eu dans ce chef-lieu une exécution capitale. [...] Ce fut une journée glorieuse. Nous étions fiers de ce que nous avions vu. Nous éprouvions le même orgueil lorsque nous nous trouvions en présence (avec une grille entre eux et nous) d'un lion ou d'un tigre royal. (173) ➔ Je me suis souvenu dans ces moments d'une histoire que maman me racontait à propos de mon père [...] : il était allé voir exécuter un assassin. [...] Comment n'avais-je pas vu que rien n'était plus important qu'une exécution capitale et que, en somme c'était la seule chose vraiment intéressante pour un homme. (166)

Certaines analogies parlent d'elles-mêmes. Le rapprochement est déroutant ; moins sans doute pour les coïncidences qu'il permet de signaler entre les deux récits, leurs personnages et leurs auteurs, que pour l'approche sociologique du fait littéraire qu'il permet. Le roman de Tristan Bernard, en effet, à qui l'on accorde légitimement la paternité de l'un des plus gros succès littéraires français, n'eut cependant aucun retentissement dans la presse ou la critique de l'époque et fut tiré seulement à 13 800 exemplaires[1]. Cet insuccès éditorial est du reste tout à fait curieux pour un écrivain de cette renommée. Sans doute le lectorat

[1] Voir Olivier Merlin, *Tristan Bernard ou le temps de vivre*, Paris, Calmann-Lévy, 1989, pp. 248-250. « Réparation a été offerte à Tristan Bernard pour *Aux abois*, précise Olivier Merlin, qui a été réédité en mai 1988 (UGE-collection 10-18) ». Double réparation pourrait-on ajouter, puisque ce même roman a fait l'objet d'une seconde réédition chez Mémoire du livre en 2002.

de l'époque, habitué à l'humour légendaire du dramaturge, n'était-il pas encore disposé à accueillir, si tôt, une œuvre aussi subversive.

Dans *La Revue des lectures*, *Aux Abois* est ainsi classé, sans plus de considération, dans la catégorie des « Romans mauvais, dangereux ou inutiles pour la généralité des lecteurs »[1], où l'on retrouve en outre *La Jument verte* de Marcel Aymé, *La Chatte* de Colette, naturellement, *La Condition humaine* d'André Malraux et *Les Inconnus dans la cave*, de Jean Cassou. À propos du livre de Tristan Bernard, Charles Bourdon écrit :

> Il y a bien peu d'humanité dans le dernier roman de Tristan Bernard, *Aux abois*. Le héros est un fantoche, un pauvre type besogneux et aboulique. Ce fantoche, sinistre et sale, vire au moindre souffle, se livre à la débauche avec n'importe qui, joue au plaisantin, et c'est tout. M. Tristan Bernard lui a, de plus, insufflé sa haine ethnique et feutrée des prêtres catholiques et de la confession[2].

Nous n'en attendions pas moins de la revue de l'abbé Louis Bethléem. Il eut été surprenant en effet que le chantre de la censure catholique en France ait su percevoir la modernité de ce petit livre et apprécié, chez Duméry, cette sorte de morale nietzschéenne de l'amoralité, ce sentiment d'étrangeté au monde et à soi-même, cette forme de contestation sociale comme alternative au désespoir existentiel... Mais qu'importe cette erreur de jugement ! Les mœurs changent, comme les lecteurs. Aujourd'hui, le contexte sociologique fournit le terreau idéal à la réémergence de ce genre de récits.

---

[1] *La revue des lectures* du 15 août 1933, p. 921.
[2] *Ibid.*, pp. 924-925, ici p. 924.

Chapitre IV

Le rond-de-cuir, figure symbolique de l'écrivain moderne

« L'origine de l'œuvre est dans la main qui trace. »[1]

« Une plume qui me sert de béquille… »[2]

Dans un article paru en 2008, Bruno Curatolo remarquait que de nombreux romans des années vingt à quarante représentaient « des êtres liés d'une manière ou d'une autre à l'écriture »[3]. Un tel phénomène de mise en abîme scripturaire se vérifie naturellement dans les œuvres composant notre corpus. Engluée dans un véritable *marasme* scripturaire[4], la majorité des ronds-de-cuir impotents – à l'exception toutefois d'Augustin Marcadet –, entretient en effet un lien étroit avec la création littéraire, scellant ainsi inéluctablement la figure de l'employé de bureau à celle de l'écrivain raté et tourmenté. C'est tout le mérite de Sylvie Thorel-Cailleteau, que d'avoir déjà identifié cette identité scripturaire et situationnelle dans *Le Manteau* de Gogol, *Le Pauvre musicien* de Franz Grillparzer, *Bartleby* de Melville et *À vau-l'eau* d'Huysmans. L'universitaire déclare :

> Le copiste, voué aux plumes, au papier, condamné au mépris social et aux chagrins d'une existence solitaire, est une figure sinistre et bouffonne de

[1] R. Barthes, « Les planches de l'"Encyclopédie" », *Le degré zéro de l'écriture* (1953), suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, pp. 89-105, ici p. 94.
[2] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 44.
[3] Bruno Curatolo, « Écrire ou ne rien faire : une métaphore de la vacuité romanesque », *loc. cit.*, p. 2.
[4] « … Quel marasme !, s'écrie Paul Duméry, je suis obligé de prendre la plume pour me certifier que je n'ai pas lieu d'être inquiet, qu'il est impossible que les gens de police me rejoignent ». *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 104. Quel surprenant rapport à l'écriture en vérité ! Et quelle surprenante manière d'envisager la fiction romanesque ! Tout se passe pour le narrateur « aux abois » comme si l'écriture devait le préserver de son imagination débordante ; comme si la fiction devait en somme contrecarrer la fiction, s'annuler en même temps qu'elle se crée.

Rapport-Gratuit.com

> l'écrivain lui-même qui ne se reconnaît plus d'autre place que celle-là dans le monde moderne, où l'on grelotte de froid sur des trottoirs mouillés parce que le soleil d'une transcendance s'est visiblement replié bien loin[1].

L'écriture survient alors, chez l'employé de bureau impotent, comme un *aimable contrepoison* à la monotonie du quotidien. Jean Dézert, lorsque sa fonction de copiste le lui permet, s'adonne, sans passion ni réelles compétences ou prédispositions, à la poésie. Louis Salavin, Paul Duméry, ainsi que le scripteur de *Peau d'ours*, sont autant de personnages engagés dans l'écriture diariste et improductive[2]. Quant au narrateur hyvernaldien, il s'essaie péniblement à composer son *Traité du wagon à vaches*, « une espèce de roman », explique-t-il lui-même, « enfin, un livre où il ne se passe rien »[3]. Tous, du moins, présentent la particularité de ne pas accorder à leurs écrits la moindre ambition littéraire et semblent en cela touchés par *le syndrome Bartleby,* identifié par Enrique Vila-Matas comme le

> [...] mal endémique des lettres contemporaines, cette pulsion négative ou cette attirance vers le néant, qui fait que certains créateurs, en dépit (ou peut-être précisément à cause) d'un haut niveau d'exigence littéraire, ne parviennent jamais à écrire[4].

On pourrait naturellement remonter l'histoire littéraire pour trouver des signes flagrants d'autoréflexivité dans le roman. Les bouleversements radicaux du genre au XX^e^ siècle ne doivent pas en ce sens occulter certaines tentatives antérieures manifestant déjà une volonté, certes dispersée, d'interroger les modèles romanesques (oserions-nous citer Flaubert, Diderot ou Cervantès ?). Pensons, pour la période qui nous concerne, aux « marais » scripturaires dans lesquels s'enfonce le narrateur de *Paludes* dès la fin du XIX^e^ siècle, mais aussi, plus en aval, aux velléités littéraires du protagoniste de Philippe Soupault[5], à Antoine Roquentin et son roman avorté, à Charles Benesteau, écrivain sans ambition du

---

[1] S. Thorel-Cailleteau, « La figure de l'employé de bureau », *loc. cit.*, pp. 82-83.
[2] Le fonctionnaire-diariste, tenant dérisoirement le journal d'une vie sans événements, est un type traditionnel de la littérature bureaucratique. Dans les *Scènes de la vie bureaucratique* de Henri Monnier, le père Riffé tenait déjà un journal où il décrivait quotidiennement toutes les actions de sa journée. De même, dans *Les Employés* de Balzac, le père Poiret tiendra à son tour un journal dans lequel il écrit le moindre événement.
[3] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 18.
[4] Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, *op. cit.*, p. 12.
[5] *Le Bon Apôtre*, Paris, Simon Kra éd., « Collection européenne », 1923.

Pressentiment[1], aux personnages de Félix Vallotton[2], René Crevel[3] ou Pierre Albert-Birot[4] et, plus tard, aux scripteurs de Samuel Beckett, Georges Hyvernaud, Henri Calet ou Maurice Blanchot. La liste, bien sûr, n'est pas exhaustive, mais elle offre un survol étonnant d'une conception de la littérature à laquelle semblent en grande partie adhérer les romanciers de l'impotence.

1. Disparition de l'œuvre

Véritablement lancée par Gustave Flaubert, concrétisée nous l'avons dit par André Gide et le roman azyme[5], l'idée que « le célibataire est toujours, malgré lui en quelque sorte, un écrivain en puissance »[6] – idée que nous avions déjà soulevée à propos du célèbre copiste melvillien –, le fait, surtout, d'inviter la fiction romanesque à interroger ses propres modalités de représentation trouvaient un écho remarquable dans les romans composant notre corpus. Confinés dans des bureaux ou des chambres misérables, claustrés dans l'acte d'écrire, lui-même placé sous le signe de l'insignifiance, ces antihéros scribouillards, spécialistes de la lettre morte, mais dotés toutefois d'une « stérilité productive »[7], constitueraient ainsi la part maudite et métaphorique de l'écrivain moderne, misérable, grotesque, et non moins profondément humain.

1.1 Des lettres au rebus… à la poste restante

Bouleversons alors la chronologie pour revenir brièvement sur l'originalité de la nouvelle de Melville, *Bartleby le scribe*. On trouve, à la fin du récit, un ultime élément concernant la véritable identité du mystérieux copiste à partir duquel nous souhaiterions proposer une lecture des récits de l'impotence et de

---

[1] Emmanuel Bove, *Le Pressentiment*, Paris, Flammarion, 1935.
[2] *La Vie meurtrière*. Jacques Verdier, jeune artiste de vingt-huit ans, laisse, après son suicide, un manuscrit aux résonances autobiographiques.
[3] L'écriture romanesque ou poétique constitue l'un des nombreux « détours » opérés par Daniel après le suicide de sa mère. *Détours*, Paris, NRF, 1924.
[4] *Rémy Floche, employé*, Paris, Denoël et Steele, 1934 ; rééd. Paris, Éditions de l'Allée, 1986.
[5] Voir *supra* : « Les ronds-de-cuir, des célibataires ? », pp. 171-175.
[6] Bertrand *et al.*, *op. cit.*, p. 83.
[7] *Ibid.*, p. 11.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

leurs personnages. « Selon la rumeur, Bartleby aurait été un employé subalterne du Bureau des lettres au rebut de Washington avant d'en être soudainement chassé lors d'un rassemblement administratif [...]. »[1] Lettre morte, homme fantomatique, écrivain déchu sont autant de motifs qui conviennent tout à fait à nos spécialistes de la missive égarée, du message arrivé trop tard, des aveux sans témoin. Le poème que Jean Dézert griffonne timidement[2] dans son sinistre bureau – aussi misérable s'entend que le petit coin mansardé dans lequel s'isole Bartleby –, pour s'occuper et tuer le temps, et qu'il s'empresse d'ailleurs de jeter à la corbeille sans plus de remords, n'est-il pas en soi une sorte de papier au rebut ? De même que les quelques « feuillets blancs »[3] composant son fameux journal, et sur lesquels il trace vainement quelques lignes mécaniques (« administratives sinon commerciales »[4] selon ses propres mots) ? Dans les deux cas, l'écriture se place en effet sous le signe du vide, du manque et de l'impuissance : « À la page : *10 octobre*, *Saint Paulin*, il note : *Néant.* »[5] Treize années plus tard, Salavin écrira, dans son *Journal* : « 8 janvier. – *Rien à signaler.* »[6]

Du rebut à la poste restante, la frontière est mince également pour Paul Duméry, l'antihéros de Tristan Bernard. Cet assoiffé du petit mot quotidien, alors qu'il n'a rien à dire de particulier ou qu'il manque de temps pour le faire (n'oublions pas comme lui qu'il est en cavale !), éprouve malgré tout l'irrépressible besoin de consigner, chaque jour, l'impossibilité même d'écrire et de communiquer : « Voilà plusieurs jours que je n'ai rien trouvé à écrire »[7], note-t-il ainsi inutilement dans son journal. On pourrait voir dans les personnages de Mirmont, Duhamel et les autres, ces *originaux* qui tous écrivent pour ne rien dire *ou ne pas être lus*, une forme de prolongement de l'allégorie bartlebienne. Deleuze, nous l'avons dit, dans sa postface à la nouvelle melvillienne, est clair à ce sujet : « Bartleby n'est pas une métaphore de l'écrivain, ni le symbole de quoi

---

[1] Herman Melville, *Bartleby le scribe*, *op. cit.*, p. 57.
[2] Timidement, certes, mais animé toutefois d'une incroyable force mélancolique, plus savoureuse encore dans *L'Horizon chimérique*. On retrouve d'ailleurs chez Jean Dézert, le "z" d' « horizon » qui, remarquons-le, constitue également la dernière lettre de l'alphabet...
[3] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 35.
[4] *Ibid.*, p. 35.
[5] *Ibid.*, p. 29. L'auteur souligne. Seulement, chez Mirmont, le travail du scribe, si anodin soit-il, n'est pas synonyme de productivité, mais de vacuité scripturaire.
[6] *Journal de Salavin*, *op. cit.*, p. 315. Nous soulignons.
[7] *Aux abois*, *op. cit.*, p. 139.

que ce soit. »[1] L'analogie, en effet, peut à certains égards paraître boîteuse. Mais il faut reconnaître avec Bruno Curatolo, et certaines traductions l'attestent[2], que « la dérivation est tentante vers le sens usuel d'"écrivain" »[3], comme elle l'est également, et davantage peut-être, vers celui plus dépréciatif d'« écrivaillon », de « gratte-papier » ou de « scribouillard ».

Entre l'entreprise épistolaire telle que la conçoit Melville dans les dernières pages de son récit et l'écriture diariste caractérisant nos antihéros impotents, le point commun commence à apparaître de manière significative. Lettre morte ou petit mot aveugle sont en effet deux modes d'écriture condamnés (se condamnant eux-mêmes), par définition, au silence. Dans une lettre, qu'il s'envoie par surcroît en poste restante, Paul Duméry note : « J'écris pour moi tout seul. J'écris parce que je n'ai personne à qui parler. »[4] Des propos qui trouvent une résonance surprenante dans les mots du narrateur du *Wagon à vaches* : « Quand j'en ai assez de ma rêvacherie, je prends du papier et je me mets à tracer des mots. Une manie d'homme solitaire. »[5] Ou dans ceux d'Henri Calet : « Je n'ai plus que le papier pour confident, pour ami, où je me trouve : je ne sais qu'écrire. »[6]

Un tel rapprochement a déjà été esquissé par quelques critiques, notamment à propos de la ressemblance criante de la vie d'Henri Calet ou de certains de ses personnages avec les déboires du célèbre copiste melvillien. Philippe Wahl, s'appuyant sur le véritable patronyme de l'écrivain, remarque ainsi : « Il y a du Bartleby dans ce Barthelmess-Calet vieilli avant l'heure, qui écrivait dès 1954 : "Je ne donne que des feuilles mortes" »[7]. Bruno Roza poursuivra la comparaison. Dans une lettre posthume adressée à Henri Calet, il écrit :

> N'est-ce pas faire de toi le spécialiste de la missive arrivée trop tard, du billet attendu en vain, du mot d'amour définitivement tombé au rebut ? [...] Chez

---

[1] Gilles Deleuze, postface à *Bartleby*, *op. cit.*, p. 171.
[2] Par exemple, celle de Pierre Leyris, *Bartleby l'écrivain*, Paris, Mazenod, coll. « Les écrivains célèbres », 1963.
[3] Bruno Curatolo, « Écrire ou ne rien faire : une métaphore de la vacuité romanesque », *loc. cit.*, p. 118.
[4] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 21.
[5] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 17.
[6] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 40.
[7] Philippe Wahl, Présentation de *Lire Calet*, Presses Universitaires de Lyon, 1999, p. 11.

> Melville, Bartleby en meurt. Toi, tu en fais le tissu de ta vie. Et c'est toute ton œuvre qui exprime ce persistant MOTIF DE NON DISTRIBUTION[1].

On ne pouvait trouver formule plus propice à recréer le lien indéfectible unissant les romanciers de l'impotence à l'ancien « commis aux lettres mortes » dépeint par Melville. L'auteur de *Peau d'ours*, spécialiste des lettres perdues, qui pourtant s'adressent à tous, devait logiquement clore, dans la première moitié du XX^e^ siècle, la longue histoire des *Bartlebies* de la littérature française, ces copistes inachevés, écrivains dilettantes, apprentis romanciers, artistes fictifs, incapables cependant de se passer tout à fait d'écriture.

Incarnation fantomatique d'une vacuité scripturaire et ontologique[2], Bartleby pose donc les jalons d'une nouvelle idée de l'écrivain, conscient des limites de son art, mais curieux tout de même de les éprouver. Et n'est-ce pas là dans les grandes lignes le programme des œuvres que nous abordons dans cette étude ? Bartleby, indéniablement, a porté le soupçon sur la littérature et le langage. Inversant toute idée de logique, il a aggravé la maladie de la volonté qui touchera plus profondément encore la littérature classique russe de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle et contaminera le roman français de l'entre-deux-guerres. Giorgio Agamben, toutefois, n'a-t-il pas démontré que l'apparente impuissance caractérisant la formule bartlebienne contenait en creux la possibilité d'une puissance[3] ? Melville a introduit l'idée de contradiction en littérature et, avec elle, la perspective nouvelle qu'un personnage d'apparence médiocre, sans véritable substance romanesque, objet de son époque, pouvait tout à fait constituer le sujet même d'une histoire.

1.2 L'art du désœuvrement

Il peut sembler quelque peu paradoxal sans doute, d'introduire le personnage du rond-de-cuir aboulique, cet homme désœuvré et artiste sans œuvre par surcroît, dans une réflexion sur la création littéraire. La tâche mécanique, improductive et sans fin du copiste apparaît en effet assez incompatible avec le

---

[1] Bruno Roza, « Faut bien l'avouer, Henri Calet », *Le Matricule des anges*, n° 65, juillet-août 2005, p. 20. L'auteur souligne.

[2] L'ancien patron de Bartleby s'interroge d'ailleurs : « Lettres au rebut ! Cela ne sonne-t-il pas aux oreilles comme hommes au rebut ? » Herman Melville, *op. cit.*, p. 57.

[3] Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, *op. cit.*, p. 27.

travail de l'œuvre qui implique une activité productrice, avec une fin propre. Le désœuvrement de ces personnages, en outre, leur échec social et littéraire les conduisent, nous l'avons vu, aux marges de la société et impliquent un défaut de participation à la vie sociale qui paraît annuler en eux toute possibilité d'un agir créateur. Cependant, de même que l'on ne peut percevoir les enjeux de l'esthétique beckettienne sans considérer la complexité de son équation, de même est-il tout à fait exclu et réducteur de pénétrer ces œuvres sans les lire dans leurs contradictions[1]. Les romanciers de notre corpus, assurément, ne pouvaient ignorer l'impact de tels contre-modèles axiologiques et artistiques sur la constitution d'une histoire romanesque. Ce choix ressortissait nécessairement à un étonnant parti-pris esthétique visant à faire du désœuvrement, la condition essentielle de l'acte créateur. Le rond-de-cuir se trouverait alors érigé en allégorie d'une conception de l'écriture qui trouve paradoxalement sa fin dans la non-écriture.

On songe ici aux propos bien connus de Michel Butor, selon qui, « les textes les plus admirables demeur[ent] à tout jamais inachevés et méconnus »[2]. De la même manière, l'œuvre impotente serait ainsi cela même qui, en disparaissant, se signale encore comme cette forme qui disparaît. Sa force artistique serait liée à son impotence (narrative), à sa disparition, à condition de comprendre et d'accepter qu'elle ne finira pas de disparaître. Non pas qu'elle ne soit pas une œuvre, en ce sens qu'il n'y ait plus d'œuvre matériellement parlant (et quoique que l'amuïssement de leur contenu le fasse craindre), mais qu'elle mette sa disparition ou sa corruption matérielle au service d'une idéologie et de valeurs immatérielles. Peu à peu, s'élabore en effet dans les récits de l'impotence, et cela dès *Les Dimanches de Jean Dézert*, une forme de dialectique de la position artistique, de mise à distance contrôlée du langage institutionnel, agissant sur le social dans le même temps où, idéologiquement, mais surtout stratégiquement, elle s'en écarte. Cette stratégie du désœuvrement social et artistique serait en somme la facture même de l'œuvre littéraire.

La dimension éminemment polysémique du terme « bureau », fournit une illustration exemplaire de cette stratégie de la contradiction. D'abord, c'est l'un des outils de travail du scribe, le lieu d'une profession en relation étroite avec

[1] À ce sujet, voir *infra* : « Tout est une question de point de vue »pp. 372-451.
[2] Michel Butor, *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1960, p. 134.

l'écriture, ensuite, c'est le symbole par excellence de l'écrivain en action, enfin, comme nous l'avons étudié précédemment lors de notre réflexion sur l'origine balzacienne de la figure du rond-de-cuir, c'est un meuble tout simplement ou, pour poursuivre la dérivation sémantique, un divertissement permettant de « meubler » l'existence de celui qui écrit. Mais ce n'est pas tout. Nous nous risquerons, pour conclure notre développement, à étendre cette polysémie au terme voisin de « cabinet ». Georges Hyvernaud intitule en effet l'un des chapitres de *La peau et les os*, « Les cabinets », auquel fait indéniablement écho « l'art naïf » des urinoirs[1] décrit en ces termes par le narrateur du *Wagon à vaches* :

> Précisément, je remarquais ces jours-ci que les allusions à la vie privée de Madame Louchère se multipliaient dans l'urinoir de la rue des Deux-Églises. [...] Un dessin tracé au charbon illustre ces inscriptions [...]. L'artiste, indifférent à la ressemblance individuelle, n'a voulu que traduire, par l'amplification conventionnelle de quelques détails anatomiques, le désir et la volupté. Non sans bonheur. [...] Au fond, je déplorais que disparût cet asile de l'art naïf, de l'opinion indépendante et des passions coupables[2].

À travers la métaphore des cabinets, relayée ici par celle des urinoirs, espace symbolisant toute l'abjection de la société « bien pensante » de l'après-guerre, le narrateur exprime avec force indignation et dérision, son dégoût de l'hypocrisie humaine.

Dans *La peau et les os*, les cabinets, on l'aura compris, ce sont les latrines et, par extension dans *Le Wagon à vaches*, les lieux d'aisance. Mais nous serions tenté d'y voir également l'expression du pouvoir (et du devoir) satirique de l'acte d'écrire et de la littérature telle que la conçoit Hyvernaud (ainsi que l'ensemble des romanciers de l'impotence). Les cabinets deviendraient ainsi ce lieu où, simulant par la force des choses la position du penseur, l'écrivain prendrait le temps de questionner le monde, tout en feignant de s'en désintéresser. Dans *L'homme au marteau*, Augustin Marcadet éprouve d'ailleurs souvent lui-même le besoin de se réfugier aux cabinets et de laisser ainsi libre-cours à ses pensées dévastatrices. « Il retirait sa blouse, se mettait en position, la tête dans ses mains. Il se mettait à rêver, avec des idées de destinée, de malchance immanente, des désirs d'évasion,

---

[1] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 199.
[2] *Ibid.*, pp. 198-199.

des sérénités lourdes. »[1] Partant de cette question de vocabulaire, le bureau, ne serait plus l'apanage des employés administratifs, mais il deviendrait en quelque sorte, au même titre que le rond-de-cuir aboulique, un motif symbolique, le support idéal d'une réflexion sur l'homme moderne et les moyens de le représenter par le truchement d'une écriture romanesque, entièrement placée sous le signe de l'*impotence*.

2. L'*écrivain-écrivant* bureaucrate

Nous ne pouvons nous empêcher de penser ici à la distinction établie par Roland Barthes, entre *l'écrivain*, faisant du langage sa matière, et *l'écrivant*, instrumentalisant la parole pour transmettre un message[2]. En tant que tels, les copistes sont inséparables de l'écriture, donc, par extension, de la figure de l'écrivain et des gestes d'inscription qui parsèment leur quotidien bureaucratique – qu'il s'agisse de l'activité diariste, poétique ou « romanesque ». Faisant référence, dans « La mort de l'auteur », aux emblématiques copistes flaubertiens, Roland Barthes remarquait ainsi que :

> [...] le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. Pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, à la fois sublimes et comiques, et dont le profond ridicule désigne précisément la vérité de l'écriture, l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel[3].

Les bureaucrates de notre corpus adoptent en effet le plus souvent une posture ambivalente qui mêle au langage et aux fonctions de la mécanique administrative, la fantaisie d'une recherche artistique, reformulant ainsi métaphoriquement l'opposition mallarméenne entre littérature essentielle (poétique et romanesque) et universel reportage (papiers administratifs) – l'activité diariste, cette poétique du reportage, se tenant entre ces deux fonctions.

---

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 50.
[2] R. Barthes, « Écrivains et écrivants », *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, pp. 147-154.
[3] R. Barthes, « La mort de l'auteur », *Œuvres complètes, 1966-1973*, Paris, Seuil, 1995, t. 2, pp. 491-495, ici p. 494.

2.1 Poésie de Jean Dézert

S'ils ne manifestent pas avec ostentation leur désir d'accéder effectivement au statut d'écrivain[1], du moins les ronds-de-cuir n'ont-ils de cesse d'interroger les formes romanesques et les valeurs de leur temps, que ce soit dans leurs journaux intimes, leurs notes quotidiennes ou le déploiement même de la narration. Ainsi, Jean Dézert se plaît-il à flâner parfois, nous l'avons vu, le long du quai Voltaire, dans le coin des bouquinistes. Consultant les rayons des livres, il s'improvise critique littéraire et s'adonne à diverses réflexions sur le dur métier d'écrivain, déplorant notamment, cela n'est sans doute pas un hasard, certaines injustices littéraires. On lit :

> Si j'écrivais, déclare-t-il, [...], je ne composerais que des recueils de contes et de nouvelles très courtes. Ces auteurs n'ont pas la notion du réel. Ils ne prévoient guère – comme je le ferais à leur place – le sort inévitable de leurs œuvres. [...] Pensent-ils avoir le droit d'exiger du passant, leur lecteur futur, qu'il s'intéresse, debout contre le parapet d'un quai, à suivre une intrigue déroulée en de nombreux chapitres ? Les poètes s'y prennent mieux. Avec eux, l'on voit vite où ils veulent en venir[2].

On ne s'étonne guère, dès lors, de tels propos pour un personnage dont le créateur sut concilier avec un remarquable équilibre, l'exaltation lyrique de sa poésie au renouvellement de l'écriture romanesque.

Le protagoniste de Mirmont cependant, ne se contente pas d'exposer une opinion pédante sur la littérature de son époque. Il met aussi bien souvent en pratique ses propres théories. Ayant « terminé de bonne heure la tâche imposée à son zèle quotidien »[3], Jean Dézert cherche à tuer le temps qui le sépare encore d'une fin de journée bien méritée :

> Cependant une idée lui vient.
> – Je vais faire des vers, cela m'occupera.
> Il prend une feuille de papier ministre, avec en-tête.
> Tout haut, il écrit en ronde : POÈME.
>
> Il commence :
>
> *Quand le soir suspendra son voile aux canons verts,*

---

[1] « [J]e ne suis pas un romancier. », s'exclamera le narrateur du *Wagon à vaches*, avant de poursuivre : « La littérature française, Dieu merci, peut se passer de mes services. » *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 29 et 31.
[2] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 33.
[3] *Ibid.*, p. 30.

Lorsqu'il sera temps d'allumer les becs auërs,
Demain et tous les jours suivants à pareille heure,
Mon âme ne sera ni pire ni meilleure...
[...]
Conscient de mon rôle obscur, jusqu'à la mort,
J'écrirai des projets, des notes, des rapports...[1]

On voit dans ce passage comment l'univers bureaucratique envahit et court-circuite parfois avec violence la création poétique. Durant la rédaction de ses vers, le rond-de-cuir sera en effet interrompu à deux reprises par les interventions prosaïques et stupides de son collègue de bureau et de M. Bênoit, son supérieur hiérarchique. Même sur le papier, cohabitent (ou s'entremêlent) l'en-tête administratif et le titre « Poème » disposé avec soin, et dont la belle ordonnance arrondie, presque calligrammatique, rompt avec la linéarité de la calligraphie bureaucratique :

È
O M
P E

L'intermède poétique est de courte durée, certes. Dézert semble du reste ne point y croire lui-même. De fait, l'employé de bureau n'accorde aucune valeur littéraire à cette poésie fugitive, qu'il s'empresse, sitôt son patron retiré, de rouler en boule et de jeter au panier.

Pourtant, on ne peut qu'être touché par le ton doucement splénétique de ces alexandrins. Rarement le rond-de-cuir exprime-t-il en effet avec autant de force poétique et de sensibilité, le poids insoutenable du temps et la monotonie du bureau. On décèle dans ces quelques vers fugitifs la lassitude d'un triste employé dans laquelle brille toutefois l'éclat du génie. Un tel don n'étonne guère chez ce personnage. On sait du reste que l'auteur des *Dimanches de Jean Dézert* nourrissait lui-même dès ses débuts une profonde vocation de poète qu'il ne cessera, tantôt de réprimer avec patience, tantôt d'exprimer au détour d'un sonnet ou de quelque prose adroitement agencée. Pour que la lassitude du bureau et les limites étroites de la fonction d'*écrivant* ne lui ôte point l'inspiration créatrice, Mirmont reviendra donc régulièrement dans son récit, à sa première passion, la

[1] *Ibid.*, pp. 31-32. L'auteur souligne.

Rapport-Gratuit.com

poésie ; comme dans ce passage rythmé aux allures de rengaines parisiennes :

> La pluie a commencé, pluie d'automne, sans sursis, définitive. Il pleut partout, sur Paris, sur la banlieue, sur la province. Il pleut dans les rues et dans les squares, sur les fiacres et sur les passants, sur la Seine qui n'en a pas besoin. Des trains quittent les gares et sifflent ; d'autres les remplacent. Des gens partent, des gens reviennent, des gens naissent et des gens meurent. Le nombre d'âmes restera le même. Et voici l'heure de l'apéritif[1].

2.2 Paul Duméry, artisan du style

Paul Duméry fournit un autre exemple de cette tension entre déni d'une position artistique (manifestée chez la plupart des grattes-papiers impotents par l'usage répétitif d'une écriture administrative) et la recherche d'une parole stylisée. Dans le premier cas, le protagoniste de Tristan Bernard se borne à garder une prise directe avec l'écriture, même inutile, notant dans son journal, en copiste zélé, toutes les idées qui le harcèlent quotidiennement, même si rien de nouveau ne bouscule sa petite vie de villégiature. « On m'a monté de quoi écrire, et la plume court assez bien », note-t-il le 23 mai, à neuf heures du soir. « Je veux fixer ici toutes les réflexions qui sont venues m'assaillir depuis ce matin. »[2] Ainsi en est-il lorsqu'il recopie les comptes-rendus d'enquête publiés au sujet de son crime dans les journaux du soir[3] ou lorsqu'il retranscrit fidèlement un entretien assez anodin qu'il eut avec sa concierge[4]. On croirait revoir parfois le duo flaubertien tel que l'imaginait le romancier dans le second volume de *Bouvard et Pécuchet*, ces êtres assoiffés de copie, pris dans une machine scripturaire cyclique et infernale.

Dans le deuxième cas, cependant, s'exprime avec force la dimension créatrice de l'assureur en cavale. Remarquons, à ce titre, la manière avec laquelle le copiste/diariste s'évertue à retranscrire fidèlement, non plus le moindre de ses actes ou la plus infimes de ses émotions, mais la manière intime et personnelle avec laquelle il vit les événements. Quelques jours après le meurtre, Sarrebry, sa victime, lui apparaît en rêve. Paul Duméry raconte :

> Je suis revenu dans le compartiment et j'ai vu Sarrebry allongé dans le

[1] *Ibid.*, p. 26.
[2] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 67.
[3] *Ibid.*, p. 52.
[4] *Ibid.*, pp. 101-102.

filet. Il souriait doucement. Ensuite, nous nous serions trouvés, lui et moi, dans la campagne, à cheval chacun sur un grand mouton.

Puis, une rue, qui pouvait être la rue Meslay, ou une autre. Des gens couraient après moi et j'étais très ennuyé parce que j'étais tout nu, et je courais aussi sur une voie de chemin de fer, entre des rails. Je galopais devant un train, qui était à quelques mètres devant moi, et ne me rattrapais pas. Mais je me disais que si je me mettais de côté, je perdrais de ma vitesse, et que ce train m'écraserait…

Je me suis réveillé, en tremblant si fortement que Jeanne s'est réveillée aussi[1].

Plusieurs éléments, qui sont autant de manifestations d'une stylisation de l'écriture diariste, sont à souligner dans ce passage. Nous percevons en effet une accélération progressive du rythme phrastique, accentuée du reste par la présence redondante du coordonnant « et ». Les phrases sont brèves, averbales et elliptiques parfois. Elles donnent l'impression d'avoir entendu le souffle haletant d'une âme aux abois ; impression renforcée de surcroît par les points de suspension finaux. Dans ce passage très fortement oralisé[2], le style du diariste se fait l'écho d'un profond trouble intérieur et fixe textuellement l'émotion du criminel, rongé *a priori* par le remords. À partir du moment où, comme l'illustre l'extrait étudié, Paul Duméry se livre au « récit de [s]a journée » comme il le dit lui-même, l'activité diariste ne relève plus d'une posture objective, mais elle ressortit à un véritable « artisanat du style »[3] assez proche faut-il le souligner, du travail d'écrivain.

On reprochera en ce sens à l'auteur du *Journal d'un meurtrier*, qu'il s'agisse de Paul Duméry ou de Tristan Bernard, l'aspect parfois trop artificiel de son écriture. Cela s'explique aisément. Au vrai, ce journal n'en est pas un. Il s'agit d'une expérimentation de monologue intérieur narrativisé qui laisse transparaître de manière explicite une volonté de travailler la matière romanesque. Ainsi, et quoiqu'il s'envoie lui-même ses papiers en poste restante, Duméry développe une forme d'écriture impliquant la présence hypothétique d'un récepteur fictif. Et il n'est à ce titre guère anodin que Tristan Bernard ait adjoint à son personnage-scripteur un jeune avocat, Robert Tholon, chargé de retirer à la poste, de relire, de

[1] *Ibid.*, p. 89.
[2] Voir *infra* : « Impotence de la temporalité narrative ? » pp. 392-433.
[3] Titre d'un article de R. Barthes, paru dans *Combat*, le 16 novembre 1950, et repris dans *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, pp. 45-48.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

réunir et de présenter (ou postfacer), à la manière d'un exégète ou d'un éditeur, les « épreuves » du *Journal d'un meurtrier.*

2.3 La signature d'Henri Calet

Ainsi, de même que Roland Barthes reconnaissait dans les œuvres de certains théoriciens (Lacan, Lévi-Strauss, Genette, Kristeva), quelques manifestations de pensée créative, quelque aspect romanesque louable, de même décèle-t-on dans les entreprises scripturaires de nos apprentis écrivains, des traces patentes de littérarité, qui dépassent le simple fait d'« usage » de l'écriture bureaucratique. Prisonniers d'une langue marquée du sceau administratif – et, par extension, de l'étroitesse normative de la grammaire traditionnelle –, nos ronds-de-cuir impotents ne peuvent se cantonner à leur vain métier d'*écrivants*. Régulièrement, ils émettent le souhait de s'extraire de cette activité au moyen d'un langage renouvelé, quittant provisoirement leur pupitre pour le cabinet du Poète.

> Alors commence à s'élaborer une imagerie de l'écrivain-artisan qui s'enferme dans un lieu légendaire, comme un ouvrier en chambre et dégrossit, taille, polit et sertit sa forme, exactement comme un lapidaire dégage l'art de la matière, passant à ce travail des heures régulières de solitude et d'effort[1].

De ces « heures régulières de solitude et d'effort » découle en effet dans ces récits l'élaboration d'une véritable poétique du vide et de l'impuissance. Et l'on sent, comme dans les passages les plus puissants du *Wagon à vaches* et de *Peau d'ours*, la présence de *quelqu'un*, dont la voix résonne comme celle d'un véritable artiste.

Dans les écrits de nos bureaucrates abouliques, s'observe ainsi la mise en scène d'une véritable problématisation du langage. Un exemple : dans *Peau d'ours*, Calet reproduit mécaniquement sa signature, « rapide, nerveuse », qui, écrit-il, « a l'air d'une galopade »[2]. Le geste est doublement significatif. D'abord, c'est un acte qui relève explicitement d'une démarche administrative. Ensuite, il semble *a priori* illustrer, comme chez Bernard, l'attitude zélée du copiste, reproduisant mécaniquement et sans fin le geste calligraphique. Cependant,

---

[1] R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, pp. 55-56.
[2] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 22.

comme l'a fait remarquer Olivier Chazaud, lorsque l'on regarde attentivement cette signature, on ne lit pas le nom de l'écrivain, mais le mot *Cœur*. « Nous voilà d'emblée inscrits dans l'exacte perspective du projet de Calet : il s'agit d'être au cœur d'un nom en train de faire signature dans la matière même du nom. »[1] Nous ne nous attarderons pas ici sur la dimension autobiographique de l'œuvre calétienne. L'acte produit par l'écrivain interpelle, pour ce qui est de notre réflexion, par la manière avec laquelle, sous couvert d'une écriture administrative, il laisse subtilement transparaître le véritable projet esthétique du romancier. Plus encore, la lecture des dernières lignes de *Peau d'ours* (« C'est sur la peau de mon cœur que l'on trouve des rides »[2]) confèrent au rond-de-cuir aboulique, la dimension d'un *écrivant-écrivain*[3] – bureaucrate/poète –, travaillant à dessein la matière de son œuvre.

Après Melville et Flaubert, les romanciers de l'impotence jetaient donc un soupçon radical sur le langage traditionnel, en particulier sur la capacité de la parole à exprimer le sujet qu'elle profère. La figure du rond-de-cuir, scribouillard insignifiant, romancier du dimanche pour qui l'écriture reste un passe-temps accessoire, se présente ainsi comme un véritable parti-pris esthétique – voire métacritique – permettant d'inscrire ces textes dans une entreprise partagée d'expérimentation de la fiction romanesque. Engagés dans une époque qui remettait en cause les moyens d'expression traditionnels de la littérature, leurs œuvres relèvent d'une « problématique du langage »[4] procédant d'un désir de faire violence aux normes littéraires. Une large part de la littérature française des années quarante, dont participent pleinement les derniers romans de l'impotence, s'inscrit en ce sens dans une démarche visant à renouveler l'espace littéraire pour trouver des formes susceptibles d'exprimer l'angoisse de l'homme moderne. Attelé à la rédaction d'une étude de comptabilité, le scripteur de *Peau d'ours* note : « Texte déshumanisé, incompréhensible, en français pourtant… Littérature ? Langue française utilisée de façon différente. Revoir conception du langage… »[5]. Samuel Beckett, avec *L'Innommable*[1], et Armand Gatti après lui,

---

[1] Olivier Chazaud, « L'écrivain inconnu », *in* Philippe Wahl (dir.), *Lire Calet*, *op. cit.*, p. 156.
[2] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 162.
[3] R. Barthes, « Écrivains et Écrivants », *op. cit.*, ici p. 153.
[4] R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 8.
[5] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 37.

qui rendit d'ailleurs un vibrant hommage à l'auteur de *Peau d'ours*[2], placeront à leur tour l'entreprise scripturaire dans une perspective similaire, tout aussi subversive à l'égard de la langue française. « Mais au-delà, écrit ainsi Gatti, n'est-ce point la grammaire qu'il faut viser, en brisant par décrets le discours qu'elle supporte ? »[3] On peut en effet reconnaître quelques affinités entre la parole intime et inachevée de Calet dans *Peau d'ours*, et « le travail solitaire [de Gatti], sans fin ni trêve, sur le manuscrit sans cesse recommencé »[4] de *La Parole errante*.

---

[1] « M'avoir collé un langage dont ils s'imaginent que je ne pourrai jamais me servir sans m'avouer de leur tribu, la belle astuce. Je vais le leur arranger leur charabia ». S. Beckett, *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953, p. 63.

[2] En 1954, en effet, l'écrivain-journaliste avait été selon ses propres mots *un peu injustement* couronné du Prix Albert Londres… à la place d'Henri Calet. Voir Marc Kravetz, « Gatti journaliste », Lucile Garbagnati et Fédérique Toudoire-Surlapierre (éds.), *Armand Gatti, L'Arche des langages*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2004, pp. 37-52, ici p. 43.

[3] Armand Gatti, *La Parole errante*, Paris, Verdier, 1999, p. 65.

[4] Marc Kravetz, *loc. cit.*, p. 43.

TROISIÈME PARTIE

DONNER FORME À L'IMPOTENCE. LES NOUVEAUX ROMANS DE LA BUREAUCRATIE

« *Chi non ha la forza di uccidere la realtà non ha la forza di crearla.* »[1]

« Ce n'est pas ma faute si, en écrivant, mon stylo se transforme en scalpel »[2]

[1] « Celui qui n'a pas la force de tuer la réalité n'a pas la force de la créer ». Francesco de Sanctis (1817-1883), écrivain italien, fondateur de la critique moderne en Italie et spécialiste de Dante. Il fut l'élève de Vico. Cité par Samuel Beckett, *Proust*, *op. cit.*, p. 91.
[2] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 27

Dès le début du XX^{e} siècle, les romanciers de la bureaucratie pressentirent que l'évolution des mentalités nécessitait un profond renouvellement des formes romanesques. Le rond-de-cuir, avatar de la figure de l'écrivain construit sur le mode de l'impuissance et de l'échec, manifestait ainsi une remise en cause profonde du statut d'écrivain et une crise autoproclamée du roman. Aussi la question des modalités du récit n'a-t-elle pas été indifférente aux romanciers de la bureaucratie. Le fait même que certains d'entre eux, poètes (Jean de la Ville de Mirmont), dramaturges (Tristan Bernard), auteurs de récits de guerre ou de témoignages sur la captivité (Georges Duhamel, Georges Hyvernaud et Henri Calet) aient, à un moment de leur entreprise littéraire, éprouvé le besoin de développer ce genre de personnage médiocre, illustre une volonté tenace de s'inscrire en faux contre une certaine idée du roman – irréductiblement liée (ou opposée) à un imaginaire romanesque. Il n'est au reste, pour illustrer succinctement notre propos, que d'observer la manière si particulière avec laquelle ces auteurs tentent d'opérer une métamorphose de la pratique romanesque à l'intérieur même du roman, au moyen de discours métacritiques qui ne cessent de s'interroger sur leurs conditions de production littéraire, s'évertuent à attirer l'attention du lecteur sur les conventions narratives ou le statut fictif du texte.

En 1914, Jean de la Ville de Mirmont annonçait déjà la couleur : « Quant à mes expériences personnelles », écrit-il dans *Les Dimanches de Jean Dézert*, « [...] [e]n tout cas, elles n'eurent rien de romanesque. »[1] De même, Louis Salavin, explique-t-il d'emblée au récepteur de sa confession qu'il « n'[a] rien à [lui] raconter d'extraordinaire », avant d'ajouter : « Et vous êtes bien bons de m'écouter, moi qui n'ai rien à vous dire, moi qui ne suis fait qu'avec des riens. »[2] Ces propos trouveront encore, quelques temps plus tard, un écho remarquable dans les déclarations sans ambages de Paul Duméry : « La préoccupation de ma vie ne peut pas faire l'objet d'un entretien »[3], et dans celles de Georges Hyvernaud. À Mme Bourladou qui interroge le narrateur du *Wagon à vaches* sur le livre qu'il est en train d'écrire et demande, naïvement : « C'est un roman ? », celui-ci répond : « Une espèce de roman. [...] Enfin, un livre où il ne se passe rien.

[1] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 64
[2] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 49-50
[3] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 89

On en écrit beaucoup comme cela vous savez. Pas d'intrigue, de petites histoires : plutôt des expériences, des rencontres, des... »[1] Ratage de l'intrigue, dissolution du personnage de roman, des événements et du cadre, recours au procédé du roman dans le roman, relativisme généralisé dû à la variation des points de vue, refus du passé simple cette « pierre d'angle du Récit »[2] selon la formule de Roland Barthes, au profit du présent de narration et du passé composé ; telles seront en partie les caractéristiques formelles que les Nouveaux Romanciers réinvestiront dans leurs œuvres une dizaine d'années plus tard.

[1] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 18
[2] Roland Barthes, « L'écriture du roman », *in Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 27.

Chapitre I

La crise du personnage de roman

« J'étais bien ; j'étais si peu ! »[1]

L'art du portrait n'a pas totalement déserté les œuvres composant notre corpus. Les ronds-de-cuir impotents, ne serait-ce que par leur situation socio-professionnelle, conservent encore le plus souvent un certain ancrage au réalisme d'un état-civil et semblent dotés de quelques critères définitoires (patronyme, vêture, relations, caractère...) qui manifestent *a priori* un certain attachement à la tradition portraitiste du roman réaliste-naturaliste. Dans *Deux Hommes* par exemple, Duhamel, donnera à Salavin une femme, un enfant et un ami. Cependant, ces (méta-)portraits manifestent avant tout une démarche autoréflexive et critique participant pleinement, nous le verrons, d'un renouvellement de la conception du personnage sur laquelle s'est bâtie l'ensemble de la production romanesque au XX^{e} siècle.

Dans les romans de l'impotence, en effet, le personnage de roman traditionnel ne semble plus constituer le pivot central du récit. Habillé de vent par des créateurs impitoyables, il revêt progressivement, selon le mot d'Aain Robbe-Grillet, le titre de *notion périmée*[2]. « Ce jeune homme, appelons-le Jean Dézert », commente avec indifférence le narrateur des *Dimanches*. « À moins de le bousculer au passage, vous ne le distingueriez pas de la foule, tant il est vêtu d'incolore »[3]. Même indistinction pour Louis Salavin qui déclare : « je suis un homme quelconque, un homme insignifiant, oui, oui, insignifiant » [4] ou Paul Duméry dont on apprend simplement, dès le début du récit, qu'il n'est « ni beau ni laid, ni grand ni petit »[5], mais, comme le personnage de Jean Meckert,

---

[1] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 45.
[2] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1961.
[3] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 20.
[4] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 49.
[5] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 21.

« quelconque et mou, un peu flottant »[1]. L'auteur de *L'Homme au marteau*, en effet, décrit ainsi Augustin Marcadet :

> Il avait trente ans. Il était vieux, un *petit vieux* de trente ans. Il était lucide et intelligent. Il avait le *cafard*. [...] Il regardait son reflet sombre dans la vitre. Il se trouvait *laid*, avec des commissures tombantes d'être *fatigué* et *dégoûté*. [...] Il se trouvait toujours bien *laid*, bien *quelconque*, avec ses cheveux *plats* peignés en arrière, ses oreilles un peu *décollées*, sa *maigreur* de petit bureaucrate, sa cravate façon ficelle, son col de chemise *mal coupé* qui montait trop haut. *Laid*, avec ou sans sourire. *Fatigué*, *médiocre*, *quelconque*, lui Augustin Marcadet[2].

L'écrivain procède ici, à une énumération systématique des tares physiques et morales de son personnage, plaçant de fait la description sous les signes de l'indistinction et de la laideur. *Quelconques* et *mous*, telles sont en effet les deux caractéristiques principales des ronds-de-cuir impotents ; même si, ne l'oublions pas, ce genre de portrait tout à fait subjectif passe par le prisme d'une conscience tourmentée[3]. Le narrateur du *Wagon à vaches* résumera finalement, en ces termes, la déréliction physique et morale du personnage de roman, ainsi que son enfoncement dans l'anonymat : « l'humanité se défait, s'éparpille, tombe en morceaux »[4]. Tant il est vrai, mais nous y reviendrons, que la dégradation du personnage en antihéros, son inconsistance matérielle revêtent un sens plus haut, ontologique, voire métaphysique. Dotée de nouveaux enjeux esthétiques et anthropologiques, la figure du rond-de-cuir s'inscrirait dans la lignée du questionnement soulevé par Michel Zéraffa : « est-il nécessaire, pour dire l'homme [et nous ajouterons : l'homme moderne], de représenter des visages humains ? »[5]

---

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 15.
[2] *Ibid.*, pp. 15-17. Nous soulignons.
[3] Voir *infra* : « *Cogito (ergo patior) ergo sum*. Des romans de l'intériorité », pp. 322-333.
[4] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, pp. 8-11.
[5] Michel Zéraffa, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 11.

Rapport-Gratuit.com

1. Ces *personn*-ages que l'on ne remarque pas. Le portrait en creux

Les romanciers de l'impotence s'inscrivent pleinement dans le vaste mouvement de contestation du genre ayant submergé la littérature française de la première moitié du XX^e^ siècle, et dont Nathalie Sarraute, quelques temps avant Robbe-Grillet, remarquait déjà les effets dévastateurs :

> Depuis les temps heureux d'*Eugénie Grandet* où, parvenu au faîte de sa puissance, [le personnage] trônait entre le lecteur et le romancier, objet de leur ferveur commune, tels les saints des tableaux primitifs entre les donateurs, il n'a cessé de perdre successivement tous ses attributs et prérogatives. [...] Il a, peu à peu, tout perdu : ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, bourrée de la cave au grenier d'objets de toute espèce, jusqu'aux plus menus colifichets, ses propriétés et ses titres de rentes, ses vêtements, son corps, son visage, et, surtout, ce bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartient qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom[1].

C'est tout là l'intérêt d'une étude alliant l'approche diachronique au fait synchronique. On remarque en effet une évolution nette du traitement du rond-de-cuir à travers l'art du portrait, qui correspond dans les grandes lignes aux principales évolutions que connut le roman français au XX^e^ siècle. Citées bout-à-bout, les descriptions des protagonistes de notre corpus donnent, en ce sens, un aperçu du processus de néantisation dans lequel était engagé le personnage de roman de la première moitié du siècle précédent.

1.1 L'inquiétante généralité du rond-de-cuir

Dès son premier et unique roman, Jean de la Ville de Mirmont engageait une réflexion sur l'art du portrait et la constitution du personnage de roman. On remarque ainsi, dans les premières lignes des *Dimanches de Jean Dézert*, des signes patents de subversion du genre descriptif. De fait, le portrait tend à la caricature et au grotesque, et Mirmont ne craint pas de s'attaquer, après le nom, au physique et au caractère de son personnage. L'écrivain débute ainsi son récit :

> Ce jeune homme, appelons-le Jean Dézert.

[1] Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, *op. cit.*, p. 57.

> À moins de le bousculer au passage, vous ne le distingueriez pas de la foule, tant il est vêtu d'incolore. Il porte un faux-col trop large et une cravate quelconque. Les jambes de ses pantalons, ainsi que les manches de ses vestons, se plient d'elles-mêmes aux genoux et aux coudes. Ses pieds tiennent à l'aise dans des chaussures fatiguées.
>
> Que dire de plus pour le dépeindre, sinon que de sa figure longue dont il rase soigneusement les joues, seules ses grandes moustaches étonnent ? On conçoit difficilement leur rôle, voire leur utilité dans une physionomie d'aspect aussi discret.
>
> La maigreur de Jean Dézert explique qu'il n'ait pas servi sous les drapeaux. Il fait, d'ailleurs, fort peu d'exercice, étant employé au Ministère de l'Encouragement au Bien (Direction du Matériel)[1].

Description pour le moins sommaire, en effet. La première phrase, emphatique, sonne comme un avertissement et place d'emblée le récit de Mirmont dans le sillage des œuvres ironiques de Gide, naturellement, mais aussi, avant lui, de Diderot et Furetière, précurseurs selon Robert Favre de l'art de l'« anti-portrait » dans la littérature française[2].

On ne peut être alors que solidement décontenancé par l'inconsistance de Jean Dézert, par le déploiement ouvertement conventionnel de la description et l'attitude désinvolte d'un narrateur non plus omniscient ou omnipotent, mais assez *détaché* et *impotent* en vérité, « pas grand faiseur de portraits »[3], selon la formule de Diderot, voire tout à fait ignorant de l'aspect physique, des origines sociologiques ou du caractère de son objet d'étude. N'étaient-ce quelques détails superflus sur la famille, les habitudes, le métier, les amitiés ou les amours de Jean Dézert, on croirait volontiers que ces deux entités de la narration se rencontrent à l'instant même où débute le roman, qu'elles se découvrent, à nos côtés, au gré de leurs déambulations parisiennes. Sans doute, pour reprendre les mots fameux de Sarraute, Mirmont devait-il ne *plus croire* au personnage principal de son récit[4], pour confier sa description à une instance narrative aussi flegmatique. Et cet « appelons-le », lancé d'ailleurs avec indifférence par ce narrateur incertain, ne

---

[1] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 20. On notera dans cet extrait l'allusion à la bousculade dans la foule. Ce motif typique des romans de l'impotence sera notamment repris une trentaine d'années plus tard, et ce dès l'*incipit* également, par l'auteur du *Très-Haut*.

[2] Robert Favre, « Anti-portraits chez Diderot et Furetière », *in* K. Kupisz, G.-A. Pérouse et J.-Y. Debreuille (dir.), *Le Portrait littéraire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p. 141.

[3] Denis Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, vol. 2, chap. 28, 1753, p. 44.

[4] Nathalie Sarraute, « L'Ère du soupçon », *in Essais sur le roman*, *op. cit.*, p. 56. « Et, selon toute apparence, écrit-elle, non seulement *le romancier ne croit plus guère à ses personnages*, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire. » Nous soulignons.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

résonne-t-il pas sinon comme une véritable provocation, du moins comme une mise à distance ironique des vieux procédés du portrait réaliste-naturaliste ? Incontestablement, le récit de Mirmont jetait déjà, dès avant-guerre, un « soupçon » radical sur le personnage, faisant du même coup vaciller cette « foi en lui »[1] qui devait animer jusqu'alors le lecteur de roman.

Nous avons du reste brièvement exposé en introduction de cette étude, les problèmes que pouvait poser au niveau de la narrativité le choix de ce genre de créature médiocre et insignifiante. Philippe Hamon définit ainsi le personnage de roman :

> [Un personnage] n'est pas une « donnée » a priori, et stable, qu'il s'agirait de purement *reconnaître*, mais une *construction* qui s'effectue progressivement, le temps d'une aventure fictive, « forme vide que viennent remplir les différents prédicats (verbes ou attributs) »[2].

Ces observations s'appliquent remarquablement au *système* des personnages de Zola en ce que ses romans s'inscrivent avant tout dans une démarche expérimentale. L'écrivain avance des hypothèses de départ qui seront vérifiées, comblées, *remplies* au fil du récit, par des personnages mis en condition. Michel Raimond[3] cependant, a bien montré que de tels schémas descriptifs ne cadraient plus avec les intentions littéraires de la plupart des écrivains au début du XX^{e} siècle. Dans le roman de l'impotence, en effet, l'univers du bureau, routinier, répétitif, insignifiant, impose progressivement son rythme et sa marque sur le rond-de-cuir, sans jamais parvenir toutefois à le *remplir*. Personnage fantoche, ce dernier ne se construit pas véritablement, mais s'enfonce toujours plus dans l'indistinction d'une *non-vie* professionnelle, sociale et identitaire[4]. Il eut été du reste fort étonnant que Mirmont accordât à un personnage ayant lui-même « perdu toute illusion sur l'étendue de son jardin »[5], un portrait complet et substantiel. Nous n'apprendrons guère plus sur Dézert au gré de ses (més)aventures. L'extrême

---

[1] *Ibid.*, p. 57.
[2] Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 21. Hamon reprend ici les propos de T. Todorov, *in Grammaire du Decameron*, Mouton, La Haye, 1969, p. 28.
[3] M. Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*
[4] Sur ce sujet, nous renvoyons à nouveau à l'article de Benoît Denis, « Roquentin et les types sans importance sociale », *loc. cit.*, pp. 105-119.
[5] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 23.

fin du récit révélera un dernier détail. Et quel détail ! Son visage excessivement allongé vaudra en effet au protagoniste des *Dimanches* d'être abandonné par sa future épouse, Elvire :

> – Oh ! je n'avais pas remarqué que vous aviez la figure si longue. Pourquoi, mon Dieu, ne vous ai-je pas mieux examiné plus tôt ! C'en est fait ! Je ne pourrai jamais, jamais plus vous aimer dans de telles conditions[1].

Retour à la case départ, donc. L'*excipit* clôture admirablement la vie dézertique de cette forme vide que rien n'aura comblée.

Tout se passe finalement, chez l'ensemble des romanciers de l'impotence, comme si l'écriture se tenait constamment dans une position ambivalente entre tentation et déni du romanesque[2], attirance et défiance pour l'art du portrait traditionnel. Il faut dire en ce sens que le roman de Jean de la Ville de Mirmont se situe dans une époque charnière de la littérature française, dans un entre-deux esthétique à mi-chemin de l'héritage réaliste-naturaliste et de la vague d'autonomisation du personnage submergeant la littérature française de l'entre-deux-guerres. Cette conception radicalement nouvelle du portrait semble en ce sens obéir avant tout à une volonté idéologique et esthétique de déstabiliser une conception bourgeoise du personnage de roman. Sans doute Mirmont dut-il pressentir avant l'heure, pour reprendre les termes de Sarraute, que l'art du portrait n'était « pas autre chose que l'étiquette grossière dont lui-même se ser[vait], sans trop y croire, pour la commodité pratique »[3]. Dézert devenait alors, *dixit* Roland Barthes cette fois, le porteur du *masque* en même temps que sa *désignation*[4]. « Rien que les apparences, mais toutes les apparences »[5], étant ainsi démesurément conservées.

Il serait faux et naïf, pourtant, de conclure à une absence totale de portrait dans cette œuvre, ainsi que dans l'ensemble des romans de l'impotence. Lecteur de grands classiques, l'auteur des *Dimanches de Jean Dézert* confère ainsi à son personnage, au gré d'une écriture maîtrisée et concise, certaines particularités physiques (traits du visage, allure, vêtements), psychologiques (résignation) et

---

[1] *Ibid.*, p. 75.
[2] Voir *infra* : « Attirance et défiance du romancier pour le romanesque », pp. 312-314.
[3] Nathalie Sarraute, « L'Ère du soupçon », *op. cit.*, p. 63.
[4] Roland Barthes, « L'écriture du Roman », *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 28.
[5] Michel Suffran, *Jean de la Ville de Mirmont, Œuvre complètes*, *op. cit.*, p. 29.

sociales (habitat, métier, fréquentations) qui illustrent sa grande connaissance dans un genre encore incontournable au tournant du siècle. Mais ces trois critères essentiels de la description littéraire au XIX^e^ siècle ne semblent « respectés » par Mirmont que par pure convention. Et, loin de conforter le personnage dans sa grandeur, le portrait aboutit finalement à une forme d'indistinction identitaire où dominent l'insignifiance et la médiocrité.

À ce titre, remarquons la subtilité avec laquelle l'écrivain s'emploie à saper l'illusion référentielle allouée traditionnellement à l'art du portrait, comme s'il souhaitait démontrer esthétiquement que le pouvoir d'objectivisation et la fonction mimétique de la description avaient, semblablement au personnage de roman, atteint leurs limites. Déployant un art de l'anti-portrait, Mirmont offre une représentation exclusivement dialectique de sa créature. Chaque détail physique, chaque particularité susceptible de constituer la singularité du personnage est systématiquement contrebalancée par un terme dépréciatif qui amoindrit voire annule tout à fait les effets de la description. Le faux-col de Dézert est *trop large*, sa cravate *quelconque*, ses chaussures *fatiguées*... En finalité, c'est un personnage flottant dans un costume trop grand pour lui, un fantoche aux allures clownesques, une préfiguration des créatures beckettiennes en somme, que présente, au lecteur, le narrateur des *Dimanches*. Moins d'un-demi siècle plus tard, Beckett s'amusera en effet dans *Watt* (1953), à présenter un héros au physique incertain car changeant et constamment contradictoire : « Car un jour il pouvait être grand, gros, pâle et brun, et le lendemain sec, petit, rougeaud et blond et le lendemain râblé, moyen, jaune et roux [...] »[1].

En cela, Jean de la Ville de Mirmont, ainsi que l'ensemble des romanciers de l'impotence confirment pleinement la thèse soutenue par Michel Zéraffa, dans son ouvrage *Personne et personnage*[2]. S'il fait débuter son corpus dans cette époque-charnière de la littérature française que constituent les années vingt, l'universitaire confère à son étude une dimension plus large permettant de saisir l'évolution générale de la notion de personnage au XX^e^ siècle. « Concevoir un personnage, déclare-t-il, c'est se laisser transformer par lui, le personnage prenant

[1] Samuel Beckett, *Watt*, Paris, Minuit, 1968, p. 217.
[2] Michel Zéraffa, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950, op. cit.*

en revanche certains traits de l'écrivain »[1]. Une telle approche pose donc le problème de la notion de *personne* en ce qu'elle imprime sur le personnage une conception du monde et qu'elle l'exprime par sa médiation :

> Entre la personne possible, ou essentielle, et les contraintes qui s'opposent à son avènement, le personnage est médiateur. Le personnage [...] est le signifiant de la personne[2].

Résolument attaché à la notion de « représentation », l'auteur fonde ainsi son raisonnement sur la dissipation d'un malentendu qui limiterait l'art du roman à une pure entreprise mimétique. Selon lui, « l'œuvre romanesque exprime le sens et imprime un sens »[3]. Si le romancier « conçoit » une personne par le truchement du personnage, c'est ainsi avant tout l'homme et le monde tel qu'il le « perçoit » qui s'offre à nous. L'intérêt de cette démarche, outre les précieuses réflexions qu'elle apporte sur les textes théoriques des romanciers et sur les commentaires suscités par leurs œuvres, est d'aborder la notion de personnage à partir d'une « philosophie personnaliste »[4]. Véritable outil critique et esthétique, le personnage deviendrait, en même temps que le support idéal d'une réflexion sur les formes romanesques elles-mêmes, le médiateur d'*une certaine idée* de la personne, tributaire en cela de nouvelles représentations sociales et historiques. Et Zéraffa d'observer qu'en

> [...] mettant fin à une crise du réalisme romanesque qui fut sensible en Occident depuis la fin du XIX^{e} siècle jusqu'au lendemain de la première guerre mondiale, les romanciers novateurs en révéleront la cause essentielle, à savoir l'impossibilité d'appliquer à aujourd'hui les modes d'expressions d'hier[5].

En épurant ainsi à l'extrême la description de son personnage – qui, le comble pour un employé de bureau, ne désigne plus seulement un type humain ou une catégorie socio-professionnelle –, Mirmont ouvre véritablement son roman à l'immensité d'un dézert existentiel. Et si l'action se déroule encore à Paris, dans la tradition de Maupassant et d'Huysmans notamment, du moins peut-elle être réintroduite dans d'autres lieux, en d'autres temps.

---

[1] *Ibid.*, p. 99.
[2] *Ibid.*, pp. 461-462.
[3] *Ibid.*, p. 9.
[4] *Ibid.*, p. 10.
[5] *Ibid.*, p. 18.

Georges Duhamel n'est pas loin, cela est certain, de cette conception novatrice du personnage de roman, lui qui voyait déjà en Salavin une occasion unique de peindre l'*homme éternel*. Dans *Confession de Minuit*, l'écrivain ne campe pas un portrait précis de son personnage, convaincu que cette « recherche de l'homme éternel n'implique aucune détermination particulière dans l'ordre social », et qu'« une description de trente lignes peut suffire aujourd'hui pour établir des conditions à l'exposé desquelles nos pères ne consacraient pas moins de quarante pages compactes »[1]. De fait, il faut attendre le quatrième roman du *Cycle de Salavin* pour connaître enfin quelques-uns des traits du triste personnage[2], tout à fait conscient par ailleurs de ne pas « pose[r] à l'original », de n'être « pas fait autrement que les autres »[3]. Et le protagoniste de *Confession de Minuit*, de se féliciter quelques lignes plus loin, « de passer inaperçu, ce qui est un si grand bien dans l'existence »[4]. Cette conception relativement novatrice du personnage de roman – par-delà la teneur quelque peu subversive de ces propos – revient à de nombreuses reprises sous la plume du romancier. Dans un article intitulé « Maison du poète », publié dans *Europe* en 1923, celui-ci exprimera ainsi son désir impérieux de ne pas « déterminer de trop près » les personnages de roman, pour ne pas risquer « de leur retirer la vraisemblance, la vie »[5].

Ayant *a priori* perdu tout relief, Salavin n'en est pas moins un personnage plus complexe qu'il n'y paraît et, en cela, tout à fait capable d'atteindre à l'universel. Dans *Vie et mort d'un héros de roman*, Georges Duhamel écrit :

> On m'a bien des fois demandé, non sans quelque sourire complice : « Qui est Salavin ? De qui donc avez-vous fait le portrait ? » Je veux répondre sans tarder, pour dissiper toute équivoque [...] : « Ne croyez pas qu'il y ait eu, quelque part, à quelque moment, un Salavin plus vrai que Salavin et qui se serait appelé Eugène Ducormier ou Stéphane Michon. En peignant Salavin, j'ai fait très exactement son portrait et non celui d'un autre. »
> [...]
> Il m'a fallu parvenir à la maturité pour découvrir que le personnage singulier n'est pas le personnage étonnant. En d'autres termes, un héros de roman nous touche non par son caractère exceptionnel, mais par son inquiétante généralité[6].

---

[1] Georges Duhamel, *Vie et mort d'un héros de roman*, *op. cit.*, p.
[2] *Le Club des Lyonnais*, *op. cit.*, pp. 438-439.
[3] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 20.
[4] *Ibid.*, p. 57.
[5] *Pages de mon carnet*, Paris, Les Cahiers Libres, 1931, p. 20. Cité par Yvan Comeau, *op. cit.*, p. 157.
[6] *Vie et mort d'un héros de roman*, *op. cit.*, p. 770.

Trente ans plus tard, l'auteur du *Cycle de Salavin* persiste et signe, cette fois dans *Problèmes de civilisation* :

> Salavin n'est le portrait de personne et c'est, en quelque mesure, le portrait d'une foule de gens qui n'ont pas honte de reconnaître, en ce modeste employé de bureau, des traits de leur propre caractère, quand bien même ces traits ne formeraient pas l'essentiel de leur personnalité[1].

François Mauriac, sans doute, dut-il reconnaître en Salavin certains traits qu'il avait déjà tant appréciés chez le protagoniste des *Dimanches*. Dans une lettre du 6 novembre 1920, réagissant à la publication de *Confession de minuit*, il écrit à Georges Duhamel :

> Le plus comblé d'entre nous reconnaît son frère dans le misérable Salavin. Nous nous sommes tous, à certaines heures, jetés à la rue comme dans un fleuve, nous avons tous évité, avec un soin infini, les jointures des pierres du trottoir, nous avons tous immolé en esprit des êtres chers, soit pour en hériter, soit pour connaître le goût de nos larmes... Le but de la vie, c'est de vaincre en nous Salavin, n'est-ce pas ? Je m'y efforce[2].

Fallait-il *vaincre* dès lors cette présence obsédante ou l'accepter, à l'instar de nos tristes ronds-de-cuir, comme une dimension de l'être, comme l'une des propriétés inhérente de l'humaine condition ? Salavin en effet, quoiqu'il ait *a priori* perdu tout relief, n'en est pas moins un personnage plus complexe qu'il n'y paraît et, en ce sens, tout à fait capable d'atteindre à l'universel[3].

1.2 Une moustache... étonnante !

S'il est, dès lors, un attribut physique qui symbolise au mieux cette dissolution du personnage de roman dans l'anonymat et qui soit, du reste, commun à la quasi-totalité des romans de l'impotence, c'est la moustache. De tous les détails physiques attribués avec parcimonie au rond-de-cuir, celui-ci est sans nul doute l'un des plus répandus. Naturellement, il est bien difficile d'évoquer une telle particularité, sans songer d'emblée aux textes de l'un des

---

[1] Georges Duhamel, *Problèmes de civilisation*, précédé de *Traité du départ*, *Fables de ma vie*, *La Médecine au vingtième siècle*, Paris, Mercure de France, 1962, pp. 212-213.
[2] *Correspondance François Mauriac – Georges Duhamel, 1919-1966*, Paris, Klinckieck, coll. « Bibliothèque contemporaine », n° 2, 1997, p. 32.
[3] Voir *infra* : « L'homme et l'âme à l'envers », pp. 442-451.

écrivains-moustachus les plus célèbres de la littérature française, Guy de Maupassant. Nombre des personnages de l'écrivain normand sont dotés de cet attribut physique qui crée d'ailleurs semble-t-il sur les femmes un effet immédiat et radical. Pensons ainsi aux propos de Jeanne, la bourgeoise oisive d'une nouvelle intitulée « La Moustache ». Déplorant les commodités dramaturgiques ayant contraint son mari à se raser, elle écrit à une amie : « Je ne le reconnais plus... ni le jour ni la nuit. S'il ne laissait pas repousser immédiatement sa moustache, je crois que je lui deviendrais infidèle, tant il me déplaît ainsi. »[1] Et notre amatrice de bacchantes, d'ajouter avec émotion que « la moustache, oh ! la moustache est indispensable à une physionomie virile »[2].

Nous parlions en ce sens, dans la première partie de la présente étude[3], de la place accordée, dans l'œuvre de Maupassant, à la figure de l'employé de bureau. Or, les « cloportes » administratifs de l'écrivain normand, ces MM. Rade, Perdrix, Piston, Bonenfant, Parisse, Prunier, Tessier, Caravan et autres Patissot, ne doivent occulter, nous l'avons dit, l'un des ronds-de-cuir les plus prestigieux, Georges Duroy. Dans l'œuvre de Maupassant, le héros de *Bel-Ami* fait en effet véritablement figure d'exception. Dès les premières lignes du récit, ce dernier nous est présenté comme un personnage charismatique, doué d'un physique avantageux et d'une certaine classe. Maupassant écrit :

> Comme il portait beau, par nature et par pose d'ancien sous-officier, il cambra sa taille, *frisa sa moustache d'un geste militaire et familier*, et jeta sur les dîneurs attardés un regard rapide et circulaire, un de ces regards de jolis garçons, qui s'étendent comme des coups d'épervier.
> *Les femmes avaient levé la tête vers lui* [...][4]

Cette pose altière, sa cambrure arrogante et, surtout, sa moustache (!), qui semble d'ailleurs avoir sur les femmes un pouvoir de séduction extraordinaire, se conforment pleinement aux critères de beauté et d'élégance de l'époque. Le charme du jeune homme contraste avec le physique ingrat ou tout à fait ordinaire de nos gratte-papiers, ces personnages que l'on ne remarque pas. Jean Dézert, par

---

[1] Guy de Maupassant, « La Moustache », Paris, Ollendorff, coll. « Œuvres complètes illustrées », 1907, p. 118.
[2] *Ibid.*, p. 118.
[3] Voir *supra* : « Les *Dimanches* de Maupassant », pp. 70-77.
[4] Maupassant, *Bel-Ami*, *op. cit.*, p. 197. Nous soulignons.

exemple, ne possède ni les qualités morales, cela va de soi, ni les atouts physiques supérieurs que Maupassant prête à Duroy. Et, si ses « longues moustaches »[1], dont « [o]n conçoit difficilement [le] rôle, voire [l']utilité dans une physionomie d'aspect aussi discret » [2], lui valent, par l'effet clownesque qu'elles provoquent, d'être abandonné par sa future épouse, celles de Duroy hantent littéralement les nuits de M^me^ Walter.

Chez Georges Duhamel, c'est la barbe cette fois, et non plus la moustache qui, loin de contribuer à l'apparence virile de Salavin, accentue sa maigreur, son apparence quasi-fantomatique, sa négligence et son inconsistance physiques. « Ce jeune homme, note Duhamel, portait de grosses lunettes de fer et un collier de barbe mal planté sur un visage mat et maigre »[3]. Seul Loisel, aveuglé de sympathie pour son nouvel ami, trouvera pour un temps que cette « barbe brune lui va très bien »[4]. La description du narrateur, sans doute plus objectif qu'Édouard, est beaucoup moins flatteuse en vérité, car elle insiste sur le visage maladif du jeune homme : « Une barbe brune, mêlée de poils gris, mal venue mais non mal soignée, ondulait sur les joues creuses et dissimulait à peine un menton grêle. »[5] La barbe « mal plantée » sur le visage de Salavin, dont les nuances ternes accentuent l'aspect superflu voire ridicule, contraste pleinement sur cette figure osseuse et anguleuse, caractérisée comme celle de Dézert par une sorte de maigreur et, plus encore, d'effacement.

On songe ainsi avec amusement à Paul Duméry qui, souhaitant passer inaperçu alors qu'il se croit recherché par la police pour le meurtre de Sarrebry, décide, pour changer de visage, de raser sa moustache. Après cette grandiose métamorphose, pense-t-il, « ce sera un homme assez différent, pas trop conforme à son image trop divulguée, qui prendra paisiblement son billet, à destination de Toulon »[6] ; avant de conclure, avec plus de lucidité cette fois, ainsi qu'une pointe de lassitude : « mais j'ai pour moi la chance – sérieuse, je crois – que ni mon nom

---

[1] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 20.
[2] *Ibid.*, p. 20.
[3] *Deux Hommes*, *op. cit.*, p. 177.
[4] *Ibid.*, p. 184.
[5] *Le Club des Lyonnais*, *op. cit.*,p. 439.
[6] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 66.

Rapport-Gratuit.com

ni ma figure ne les aient frappés... »[1] Ces dernières déclarations amusent par le ton à la fois soulagé et désabusé du narrateur, comprenant que le fait de se raser ou non ne changera pas son visage. Et les points de suspension font sourire, car ils fixent textuellement le ton que produit chez Duméry la prise de conscience du détail superflu. Même indistinction pour Augustin Marcadet : « Il avait essayé, les premiers temps de son mariage, de porter la moustache. Ça avait duré trois mois et puis un jour il avait tout coupé. C'était plus pratique et *ça ne lui retirait rien* »[2]. On croirait entendre ici le personnage plus tardif de *La Moustache* d'Emmanuel Carrère, demandant à sa femme : « Que dirais-tu si je me rasais la moustache ? »[3], sans que celle-ci, une fois la coupe achevée, ne remarque ou ne feigne même de noter le changement. Incontestablement, les ronds-de-cuir impotents pourraient reprendre à leur compte, avec ou sans moustaches, le petit air révélateur chantonné par le protagoniste de Tristan Bernard : « *Je suis une aiguille / Dans un' bott' de foin !* »[4]

1.3 L'autoportrait en *minus habens* de Paul Duméry

Dans sa préface aux *Œuvres complètes* de Jean de la Ville de Mirmont, Michel Suffran écrit :

> Jean Dézert n'est pas seulement le vide : il fait le vide. Il marque la fin de la route, le bout du rouleau. Qui donc pourrait venir à sa suite ? L'impasse est totale. Et pas seulement pour l'homme du quotidien, pour l'artiste aussi. Car enfin qu'écrire après Jean Dézert ? C'est le dernier chapitre. Le terminus absolu...[5]

Ces propos pertinents, doivent être toutefois tempérés. Naturellement, l'un des aspects de la modernité littéraire des *Dimanches de Jean Dézert* réside essentiellement dans la manière avec laquelle l'écrivain oriente le roman français vers une désincarnation du personnage qui accompagne des interrogations fondamentales sur l'écriture romanesque. Mais il semble à notre sens quelque peu réducteur d'affirmer que la description de Dézert consiste en une « négation » complète et parfaite du portrait, si ténu et liminaire soit-il. Car, nous venons de le

---

[1] *Ibid.*, p. 68.
[2] *L'Homme au marteau, op. cit.*, p. 76. Nous soulignons.
[3] E. Carrère, *La Moustache*, Paris, P.O.L, 1986, p. 6.
[4] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 70. L'auteur souligne.
[5] Michel Suffran, *Jean de la Ville de Mirmont, Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 28.

voir, n'y a-t-il pas eu Salavin, Duméry et les autres, après Dézert ? N'y a-t-il pas eu Beckett ? Le fait de vouloir affirmer à tout prix la singularité d'une œuvre et d'une œuvre méconnue en particulier, n'a selon nous de véritable intérêt que dans la mesure où cette affirmation permet de mesurer la pertinence et la modernité de l'œuvre en question dans l'évolution des formes romanesques. Situer le roman de Mirmont dans une forme d'« impasse » esthétique, serait ainsi risquer de l'isoler en marge du roman français, quand il faudrait au contraire apprécier l'originalité avec laquelle il contribua au renouvellement du genre.

On remarque, à ce titre, une évolution nette entre le roman de Mirmont, dans lequel sont déjà perceptibles des signes patents de subversion du portrait, et les romans de l'impotence plus tardifs. Paul Duméry, par exemple, le protagoniste de Tristan Bernard, est plus évasif encore que le narrateur des *Dimanches de Jean Dézert* lorsqu'il se présente :

> Je me regarde dans la glace, je *ne* suis *ni* beau *ni* laid, *ni* grand *ni* petit. J'ai trente-quatre ans. Il y a des personnes qui me donneront moins, d'autres plus. Mais quand je dirai mon âge, elles *n'*insisteront *point*, car cette évaluation *ne* leur tient *pas* à cœur. Mon nez paraît *un peu* pointu depuis que je *ne* porte *plus que* la moustache. J'ai des cheveux châtain clair *pas très* dociles. Quand je me coiffe avec une raie, ça *ne* tient *pas*.
>
> J'ai *un peu* d'instruction, j'ai passé mon bachot. Au lycée, je *n'*ai *pas* fait sensation. Il y avait des professeurs qui me jugeaient intéressant, mais la plupart *ne* faisaient *pas* attention à moi.
>
> Je me suis marié de bonne heure, à vingt-quatre ans, et j'ai divorcé il y a trois ans. Ma femme me trompait.
>
> C'est moi qui ai pris les torts à mon compte. Ce n'était pas une mauvaise créature. Elle réfléchissait *peu*, *voilà tout*[1].

La dimension linguistique de l'extrait et, *a fortiori*, sa fonction esthétique, renforcent ici l'indistinction du personnage. Le texte, porteur de négation, semble impuissant à esquisser les traits de Paul Duméry, enfoncé lui-même dans une sorte de logique d'anéantissement. « Je *ne* suis » ; tels sont en effet ses premiers mots, ses premiers aveux d'impuissance et, partant, les premiers signes d'une aporie identitaire. Au-delà de sa fonction purement grammaticale, l'antéposition de *ne* au verbe *être* engage d'emblée le personnage sur la voie d'une profonde déréliction ontologique.

[1] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 21. Nous soulignons.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

En ce sens, l'extrait frappe par la suite de morphèmes négatifs qu'il déploie. Les conjonctions *ni*, qui portent sur les constituants physiques du personnage, jouent pleinement leur rôle de marque de redondance de la négation et maintiennent volontairement le meurtrier aux abois dans une sorte de flou artistique. Réminiscence d'un langage littéraire[1], la formule ressortit à une poétique de la négation qui exhibe paradoxalement l'objet nié du portrait et semble revendiquer, non pas encore l'absence complète du personnage de roman, nous l'avons dit, mais l'anéantissement de sa singularité. Remarquons en outre brièvement l'apparition de la variante « ne… point »[2], renforcée dans la coordonnée suivante par la négation « ne… pas » et, plus loin, par l'utilisation redondante de « ne… plus »[3] – elle-même accentuée par le semi-négatif « ne…que ». Enfin, la présence, à deux reprises, de l'adverbe de quantité *peu* à valeur restrictive, précédant dans la dernière phrase de l'extrait le pronom singulier *tout* introduit par le présentatif *voilà*, clôt grammaticalement, textuellement et esthétiquement, le portrait volontairement minimaliste de cet homme de *peu* et de *tout* que constitue Paul Duméry. *Peu*, voilà en effet *tout* ce que semble pouvoir dévoiler le romancier sur son personnage ou le personnage, devenu autonome, sur lui-même. La formule achève, par une constatation objective et directe, une énumération chargée de signification.

Que sait-on en somme de Paul Duméry ? Comme nous l'avons constaté chez Jean de la Ville de Mirmont, l'art du portrait n'a pas totalement déserté l'œuvre de Tristan Bernard. Certains critères du genre, tels que l'aspect physique, les relations sociales ou le caractère du personnage sont ici partiellement retenus, mais de manière éparse et, le plus souvent, présentés comme des détails sans véritable intérêt. Les précisions concernant l'âge, le prestige intellectuel (à l'époque) d'un diplôme comme le Baccalauréat, ou la vie amoureuse du narrateur – seules propositions affirmatives de la description, soulignons-le –, se donnent ainsi à lire systématiquement comme des données superflues ; la première, par l'insinuation du peu d'intérêt que pourrait présenter ce genre

[1] « Ni est peu employé dans la langue parlée, sauf dans les formules figées », expliquent M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul dans leur *Grammaire méthodique du français*, 7e édition revue et augmentée, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 2009, p. 881.
[2] Conditionnant, cela n'est sans doute pas un hasard, le verbe d'action « insister ».
[3] Déterminant le prédicat verbal « porter (la moustache) ».

d'information[1] ; la deuxième, par apocope avec l'utilisation du terme argotique « Bachot » ; la troisième, par l'annonce immédiate et froide de l'issue désastreuse du mariage. Le lecteur, toutefois, obtiendra un ultime aveu : Duméry l'assassin, quoique son attitude nonchalante et sa vie de villégiature ne laissent rien paraître, révélera en effet qu'il a tué un homme ! Mais, une fois de plus, ce « détail » sera rapidement rejeté dans le champ de l'inutilité, de l'incongruité et de l'accessoire[2].

Une fois encore, le narrateur déroute alors par la manière si détachée avec laquelle il se présente et, pourrait-on dire, par la sensation d'*étrangeté*[3] – au monde et à soi – qui accompagne sa description. Dès les premières pages du récit, le protagoniste d'*Aux Abois* avait averti sans complexe le lecteur : « La préoccupation de ma vie ne peut pas faire l'objet d'un entretien. »[4] Or, il est vrai que les quelques informations glanées avec parcimonie dans ces premières confessions, ne permettent pas de camper un portrait vraiment performatif du protagoniste de Bernard ; d'autant que ce dernier semble lui-même prendre un malin plaisir à entretenir l'imprécision, comme si la description ne devait finalement répondre qu'à une forme de passage obligé, de convention formelle, de requête administrative en somme.

Remarquons à ce titre la manière si particulière avec laquelle le narrateur, qui est aussi le personnage principal du roman, désigne les moments de sa description, les assortit de commentaires et de jugements le plus souvent dépréciatifs voire, nous l'avons montré, tout à faits négatifs. Analysant l'inéluctable effacement du portrait auquel devait mener l'entreprise littéraire de Beckett, Jean-Philippe Miraux note :

> Le portrait n'est plus que la désignation de sa propre matière, il se montre lui-même dans le substrat matériel du langage, un peu comme si le personnage d'un tableau désignait la toile, la peinture et le cadre qui lui permettent d'être[5].

---

[1] Vingt ans plus tard, Georges Hyvernaud manifestera d'ailleurs un désintérêt similaire pour l'âge de son personnage. Dans *Le Wagon à vaches*, il note : « Ce que je deviens ? Un homme de quarante-trois ans, de quarante-quatre ans… ». *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 68.

[2] « C'est curieux, remarque-t-il ainsi avec indifférence, il y a des moments où j'oublie que j'ai tué un homme. », *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 60.

[3] Sur les liens unissant l'œuvre de Tristan Bernard à celle d'Albert Camus, voir *supra* : « La mort heureuse de Paul Duméry », pp. 237-246.

[4] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 89.

[5] Jean-Philippe Miraux, *Le portrait littéraire*, Paris, Hachette, coll. « Ancrages », 2003, p. 115.

Ces propos conviennent tout à fait à Paul Duméry, ainsi qu'à l'ensemble des ronds-de-cuir impotents qui ne cessent de s'interroger sur leurs conditions de représentation (littéraire), s'évertuent à attirer l'attention du lecteur sur les conventions ou le statut fictif de la description, soulignent continuellement la matérialité linguistique du portrait. La description littéraire ne revêt ici de véritable intérêt que dans sa visée esthétique et autoréflexive, dans la manière avec laquelle, subvertissant l'art du portrait en art du « métaportrait », elle dilue paradoxalement le personnage dans les mots qu'il profère lui-même, à mesure que se (dé-)constitue pourtant sa représentation.

En cela, *Aux Abois* appartient pleinement au contexte de production romanesque de l'entre-deux-guerres qui s'évertuait, selon Michel Raimond, à favoriser « le mythe de l'indépendance du personnage ». Et l'auteur de *La Crise du roman*, de déclarer : « L'illogisme des héros, le refus de les définir trop strictement, la volonté de leur conserver une marge d'indétermination étaient autant d'efforts pour les rendre plus vivants »[1]. En effet, et le portrait de Paul Duméry en est l'illustration, nombre de romanciers de cette époque mettront un point d'honneur à entretenir l'indétermination de leur personnage. Tout se passe alors comme si, ayant échappé à son créateur, le narrateur-scripteur d'*Aux Abois* revendiquait sa relative autonomie en prenant personnellement en main les modalités de sa représentation. Entre les œuvres de Mirmont et Bernard, une étape décisive de l'histoire littéraire est franchie. Dans le premier, un narrateur impotent tentait vainement de camper le portrait d'un fantoche. Dans le second, Paul Duméry, pure conscience devenue subitement autonome, sera lui-même et en tous points l'agent de sa propre perte.

1.4 Le scripteur de *Peau d'ours*, une voix sans visage

Dès les premières pages de son journal, le narrateur-scripteur de *Peau d'ours* entre ainsi quant à lui dans le vif du sujet, et s'interroge : « Quel est le caractère véritable ? Le fond ? Y en a-t-il un ? »[2] Le style est concis, épuré, mais il touche par la manière si subtile avec laquelle il exprime le mal-être du sujet moderne. Engagé dans une époque littéraire qui remettait en question, dans les

[1] M. Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 465.
[2] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 22.

années cinquante, la prétendue stabilité ontologique postulée par les portraitistes du XIX[e] siècle, l'écrivain pose ici la question centrale de l'effacement progressif du personnage de roman traditionnel et, partant, celle de la disparition et de l'instabilité du sujet dans le roman moderne. Entre Dézert et le protagoniste de *Peau d'ours*, le personnage semblait avoir définitivement perdu son nom et sa place dans le texte romanesque, comme l'homme moderne, témoin d'une époque profondément troublée, avait perdu sa place dans la société.

Aussi eût-il été surprenant que l'auteur de *Monsieur Paul* ne s'essayât lui-même à exprimer ce malaise ontologique – dont il devait avoir, du reste, une conscience viscérale – par le biais de la figure de l'employé de bureau et d'une écriture romanesque renouvelée. Logiquement, l'art du portrait devait en sortir considérablement ébranlé. Quelques informations, concédées une fois encore de manière éparse et globalisantes, ne font que plonger le scripteur de *Peau d'ours* dans l'indistinction et l'anonymat les plus flous. « J'ai l'air d'un homme comme les autres ; je fume »[1], déclare-t-il ainsi avec indifférence, comme s'il sentait lui-même que l'art du portrait était devenu impossible. En 1956, l'année même de la publication posthume de *Peau d'ours* – certaines coïncidences sont parfois troublantes – Nathalie Sarraute écrivait :

> Aujourd'hui, un flot toujours grossissant nous inonde, d'œuvres littéraires qui prétendent encore être des romans et où un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un « je » anonyme qui est tout et qui n'est rien [...], a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur[2].

Peau d'ours constitue à ce titre le stade le plus élevé de néantisation du personnage de roman, au moins dans les œuvres composant notre corpus. Il faut attendre la fin du récit, pour trouver, dans les propos suivants, l'ultime confession d'un narrateur aux prises avec un indicible malaise identitaire et existentiel. Calet écrit :

> C'est sur la peau de mon cœur que l'on trouve des rides.
>
> Je suis déjà un peu parti, absent.
> Faites comme si je n'étais pas là.

---

[1] *Ibid.*, p. 136.
[2] Nathalie Sarraute, « L'Ère du soupçon », *op. cit.*, pp. 57-58.

Ma voix ne porte plus très loin.

Mourir sans savoir ce qu'est la mort, ni la vie.

Il faut se quitter déjà ?

Ne me secouez pas. Je suis plein de larmes[1].

Ces lignes prennent une résonance particulière quand on songe que l'écrivain mourut deux jours après les avoir écrites. Sans doute devait-il sentir l'imminence du départ. Reste que le texte porte la marque d'un profond malaise ontologique, comme si les larmes de l'auteur étaient inscrites dans le rythme même de la phrase. La scansion, en effet, est proche du sanglot. Elle laisse au lecteur le sentiment de n'avoir entendu, au long de cette œuvre, que le son d'une voix à bout de souffle. La *vis comica* n'est jamais loin chez les auteurs des *Dimanches*, du *Cycle de Salavin* ou d'*Aux Abois*. Mais là où Dézert pouvait encore à certains égards amuser le lecteur, le scripteur de *Peau d'ours* inquiète véritablement par l'imminence de sa disparition, par la manière avec laquelle il repousse constamment sa présence, se tenant sans cesse au bord de l'effacement, tel un fantôme, une voix sans visage et non plus seulement un fantoche.

Dans ce dernier récit, Calet semble avoir perdu toute illusion quant aux possibilités d'une appréhension effective du sujet ou du personnage de roman sur le mode de la description. Il note :

Le présent indicatif – impératif précieux :
Je suis, tu es – on le respire, on l'expire – il n'est plus[2].

Le « je *ne* suis » bernardien n'est pas loin, qui engageait déjà Paul Dumery sur la voie d'une profonde déréliction ontologique. Plus proche encore de Calet, on croirait surtout entendre le narrateur de *L'Innommable*, posant déjà, trois avant la publication posthume de *Peau d'ours*, cette question centrale : « Je. Qui ça ? »[3] Avant de poursuivre : « Puis assez de cette putain de première personne, c'en est trop à la fin, il ne s'agit pas d'elle, je vais m'attirer des ennuis. »[4] Et de conclure, avec une lucidité désabusée : « Je dis je en sachant que ce n'est pas moi, moi je

[1] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 162.
[2] *Ibid.*, p. 24.
[3] Samuel Beckett, *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 101.
[4] *Ibid.*, p. 114.

suis loin »[1].

Chez ces deux écrivains, en effet, la parole, entièrement placée sous le signe du manque et de l'absence, ne permet pas d'accéder à une reconnaissance pleine et immédiate de soi comme sujet. Il existe, au sein de l'écriture romanesque, une inadéquation du langage avec le sujet. Il est impossible de saisir le moi à l'instant où il s'écrit. La parole – traditionnellement perçue comme un outil de communication et de connaissance – est déficiente chez ces deux écrivains, en ce qu'elle confronte irrémédiablement l'individu à un décalage entre subjectivité observante et réalité observée, entre le *je* sujet de l'énoncé et le *moi*, insaisissable objet de l'énonciation. L'écoulement du temps, notamment, modifie incessamment le moi, si bien qu'ayant à peine dit « je », le sujet est déjà étranger à lui-même. Dans ces conditions, où l'être rompt inéluctablement avec la parole, l'expression de soi est perçue comme un acte vain, douloureux et néanmoins essentiel. Maurice Blanchot, avec le sens de la formule qu'on lui connaît, résumera finalement cette dépossession en ces termes : « Quand écrire c'est se livrer à l'interminable, l'incessant, l'écrivain qui accepte d'en soutenir l'essence perd le pouvoir de dire "Je" »[2].

Pour comprendre d'où parle cette voix sans identité ni visage, il n'est que de se référer aux considérations de Claude Louis-Combet sur l'esthétique beckettienne. À propos de *Comment c'est*, l'écrivain note : « le personnage porteur de sens et d'histoire disparaît, mais sa disparition, [...] devient la condition grâce à laquelle l'écriture, [...] accède à la qualité d'être seulement une voix »[3] . En ôtant du personnage de roman tout ce qui pouvait en effet donner l'illusion d'une présence, d'une destinée individuelle, Samuel Beckett parviendrait à exprimer une « impersonnalisation de base »[4] , susceptible d'atteindre « l'irréductible *pathos* de l'existence humaine »[5] . Le texte touche en somme une part intime du lecteur. Il « se tient dans la sphère du sensible et du charnel, et les mots n'ont d'autre poids

---

[1] *Ibid.*, p. 197.
[2] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 21.
[3] Claude Louis-Combet, « Avant Pim, après Pim. Une voix d'écriture », *in Miroirs du texte*, Deyrolle Éditeur, 1995, p. 56.
[4] *Ibid.*, p. 61.
[5] *Ibid.*, p. 57.

que celui d'un frisson ontologique »[1] . Ces propos conviennent en partie au récit d'Henri Calet. C'est en se maintenant en effet paradoxalement dans une parole infirme et néanmoins vivante, dans une sorte d'impotence narrative et descriptive, en somme, que le récit accède justement, comme le dit Louis-Combet à propos de Beckett, à la qualité d'être seulement une voix.

Car, en vérité, le lecteur se tromperait qui voudrait à tout prix décrire un narrateur en constante recherche de lui-même ou, pour reprendre une fois encore les mots de Maurice Blanchot, un *je* anonyme manifestant paradoxalement l'absence… d'une présence. L'œuvre d'Henri Calet, en effet, « nous renvoie constamment […] à cette présence comme absence, à l'absence comme affirmation d'elle-même, affirmation où rien ne s'affirme, où rien ne cesse de s'affirmer, dans le harcèlement de l'indéfini… »[2]. Quoique Blanchot rattache surtout cette idée au temps – un thème dont se soucient également les romanciers de l'impotence[3] – les notions d'absence et d'incertitude sont deux constantes de *Peau d'ours*. Le narrateur déclare :

> Ne pas être ce qu'on est.
> Se chercher, ne pas vouloir être ce qu'on est, être autre, être un autre, sans avoir fait le tour de soi[4].

C'est en se faisant le support d'une parole infirme, engagée dans un mouvement constant et simultané de disparition et de recherche d'elle-même, que le texte esquisse la présence du sujet, si incertaine soit-elle. Diluée dans une forme d'anonymat ontologique, cette parole narrante devient paradoxalement fondatrice, parce que néantisante. S'intéressant à « l'effet de voix » produit par les textes de Louis-René des Forêts, Maurice Blanchot ou Samuel Beckett, Dominique Rabaté remarquait ainsi que ces fictions de voix « dépla[çant] la notion de genre » tout en conservant leur «intérêt romanesque », procuraient chez le lecteur une « joie esthétique comme dépossession active de soi »[5]. Les voix caletienne et beckettienne s'unissent, en effet, parfois de manière admirable, en ce qu'elles

---

[1] Claude Louis-Combet, « Écrire par défaut », *in* Jacques Houriez (dir.), *Claude Louis-Combet, mythe, sainteté, écriture*, Paris, Corti, 2000, p. 166.
[2] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 21.
[3] Voir *infra* : « Impotence de la temporalité narrative ? », pp. 392-433.
[4] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 21.
[5] D. Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, *op. cit.*, p. 8.

invitent toutes deux le lecteur à cette sorte d'expérience déroutante favorisant un retour aux origines de l'être. On a plutôt, en somme, des antiportraits comme on a des antihéros, incolores, flottants, quelconques... et non moins profondément humains. L'homme, en effet, contrairement à Dieu peut-être, n'a absolument pas déserté l'écriture de Samuel Beckett. De même, il hante constamment les romans de l'impotence et le verbe épuré de *Peau d'ours* en particulier.

Nul n'a à ce titre poussé plus loin que Beckett la réflexion sur le mal du sujet dans le roman moderne. Fruit d'une longue et pénible maturation, celle-ci conduira d'ailleurs l'œuvre de l'écrivain sur la voie d'une inéluctable exténuation. Cependant, touché par l'absurde, le personnage de roman beckettien se diluait encore dans une parole pléthorique, quant il menait *déjà* Calet à morceler et épurer l'écriture romanesque. Sans doute y a-t-il moins de colère, moins de révolte, plus de pudeur en somme dans *Peau d'ours*. Il est à noter toutefois que certains signes patents de subversion du genre romanesque, ceux-là mêmes que Beckett manifestera avec force à la fin des années cinquante, sont déjà tout à fait perceptibles dans l'œuvre du dernier Calet. Au point que, si les deux écrivains ne se sont jamais rencontrés physiquement, leurs œuvres du milieu du siècle, analysées côte-à-côte, résonnent d'une série d'échos surprenants. Tout s'est passé finalement comme si Samuel Beckett avait en quelque sorte – virtuellement – pris le relais d'Henri Calet, comme si, en affinant patiemment son style, en concrétisant peu à peu ses propres visées esthétiques, il était parvenu à donner sa forme la plus achevée au projet esquissé dans *Peau d'ours*.

Rapport-Gratuit.com

2. « Et moi, que suis-je ? »[1] Une crise identitaire

> « L'anonymat : une vocation. [...] Toutes les dispositions pour ça. Un physique approprié : d'apparence incolore, incertaine, vêtu ni bien ni mal. Pas de signes particuliers. Rien qui accroche l'attention. On m'oublie tout de suite. Je ne *prends* pas dans le regard des autres. C'est un don que j'ai. »[2]

Traditionnellement, le romancier doit être attentif à la vraisemblance du monde qu'il crée. Cela explique en partie l'importance de la désignation patronymique dans le roman réaliste-naturaliste[3]. Le nom de famille, par exemple, a essentiellement pour effet d'ancrer le personnage dans un réseau socio-familial déterminant pour son histoire. Philippe Hamon note ainsi qu'il

> est la marque d'une permanence, de l'identité d'un groupe (d'une famille) par-delà les diversités des individus, et de la constance d'un projet romanesque suivi [...]. Il est donc la marque explicite d'une hérédité (la persistance du même) à travers une diversité et une pluralité. Par là, il rattache le personnage à une origine [...] donc à un destin [...], il est donc, pour le lecteur, signal à la fois anaphorique (rappel du passé du personnage) et cataphorique (horizon d'attente pour son action future)[4].

Or, il n'est que de lire le roman de Jean de la Ville de Mirmont, pour s'apercevoir que le « système » étudié par Hamon ne cadre pas avec les visées esthétiques des romanciers de l'impotence. En 1914, en effet, le temps n'est déjà plus celui de la bourgeoisie balzacienne, moins encore celui du projet zolien où le nom propre, « d'autant plus important, explique Robbe-Grillet, qu'il était davantage [...] l'espoir d'une réussite, l'exercice d'une domination »[5], fournissait au personnage de roman la garantie d'acquérir un patrimoine identitaire, qu'à défaut de « connaître », il pouvait toujours tenter de « conquérir »[6]. *Espoir*, *réussite*,

---

[1] *Journal de Salavin*, *op. cit.*, p. 402.
[2] G. Hyvernaud, *Lettre anonyme*, *op. cit.*, p. 23. L'auteur souligne.
[3] Dans *La Théorie littéraire*, Wellek et Warren déclarent : « Le nom propre des personnages est le premier stade de leur individualisation. Chaque "appellation" donne vie, anime, individualise ». René Wellek et Austin Warren, *La Théorie littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1971, pp. 306-307.
[4] Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les* Rougon-Macquard *d'Émile Zola*, *op. cit.*, pp. 107-108.
[5] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 28.
[6] *Ibid.*, p. 28.

domination, telles sont justement les valeurs explicitement rejetées par le patronyme du protagoniste des *Dimanches*. Le roman s'ouvre, *in medias res* et de manière abrupte, sur le vide d'une créature impassiblement située dans une sorte d'achronie identitaire et de non-lieu de la personnalité[1].

2.1 Dans les marais identitaires des romans de l'impotence

En 1896, *Paludes* manifestait les premiers signes d'une modernité littéraire qui ébranlera le statut du sujet écrivant et jettera, après Cervantès, Diderot et Flaubert, un soupçon radical sur les noms de personnages. Jean Dézert et l'obscur narrateur des *Dimanches*, réunis sous une figure unique, ont bien quelque chose de Tityre. Tous deux sont en effet, comme ce *je* incertain de la narration métaromanesque, englués dans un véritable marasme identitaire. Dans la *Postface* de son œuvre, Gide écrit : « Veuillez croire : je ne suis pas celui qui dit *Je* dans *Paludes*, et qui ne porte pas d'autre nom. »[2]. L'auteur et son double seraient ainsi tout à fait convertibles[3]. De même, Jean Dézert finit par avouer qu'il est lui-même « de nature interchangeable dans la foule »[4]. Plus tard, le brouillage identitaire annoncée par le roman gidien à l'aube du XX^{e} siècle trouvera un prolongement plus remarquable encore chez les scripteurs anonymes du *Wagon à vaches* et de *Peau d'ours*[5]. Dans les romans de l'impotence, en effet, les personnages sont fuyants, notamment sur le plan de l'onomastique, comme si l'identité nominative, en cette première moitié de siècle, n'avait pas le droit d'apparaître ou de paraître trop réelle.

Certes, Jean Dézert, comme Louis Salavin, Paul Duméry et Augustin Marcadet, ne serait-ce que par leur patronyme (composé d'un nom de famille et d'un nom de baptême), conservent encore un certain ancrage au réalisme d'un état-civil. Reconnaissant le rôle décisif des noms propres dans l'illusion

---

[1] À propos de Jean Dézert, qui vient de se payer les services d'une voyante, le narrateur des *Dimanches* déclare : « Le futur ne l'intéressait guère. On n'avait pas bien long à lui apprendre sur son passé. » *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 44.

[2] Postface à *Paludes* écrite par Gide pour la deuxième édition en 1897, *in Romans, récits et soties*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 1477.

[3] Gide poursuivra cette entreprise de cache-cache, de brouillage identitaire, de dissolution du personnage dans l'anonymat dans *Les Faux-Monnayeurs*, puisque les noms propres, loin de forger la personnalité du personnage de roman, jetteront le doute sur son identité.

[4] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 83.

[5] « On m'appelle : M. X. », déclare ironiquement le scripteur de *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 38.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

référentielle, Vincent Jouve remarquait ainsi que « l'illusion de vie est d'abord liée au mode de désignation du personnage ». Il poursuit : « Tout nom propre, inventé ou non, suscite une impression de réalité »[1]. Telle est aussi la thèse d'Yves Baudelle selon qui, « pour être convaincant, le nom de personnage doit observer les lois morphologiques de l'onomastique réelle de façon à se rendre, idéalement, invisible. »[2] À l'exception sans doute de Jean Dézert, les premiers romanciers de l'impotence, préserveront en partie cette logique de cohérence systématique, nécessaire à l'illusion romanesque. Tel est le cas, par exemple, de Paul Duméry, chez qui l'on remarque la présence d'*onomatèmes*, c'est-à-dire de « paradigmes entrant fréquemment dans la composition des noms de familles, *De-, Du-*... »[3].

Cependant, il est à noter que l'exigence de plausibilité assignée à l'onomaturgie romanesque, relève toujours dans ces œuvres, et plus encore chez Mirmont, d'une visée clairement subversive. En ce sens, les quelques manifestations estompées d'attachement à la tradition réaliste-naturaliste, agissent le plus souvent comme un effet de pétard mouillé et impliquent un traitement foncièrement déréalisant du personnage de roman. Le patronyme de Jean Dézert ne s'annule-t-il pas aussitôt qu'il est prononcé ? Vestiges des vieux ornements du roman naturaliste, l'appellation composée du protagoniste des *Dimanches* révèle en ce sens un désir de battre en brèche les procédés d'individuation illustrés par le grand roman réaliste bourgeois du XIX^{e} siècle. Porteur de vide et de néant, Jean Dézert s'interpréterait alors comme le symptôme avant-coureur d'une crise identitaire profonde du personnage de roman.

Notre corpus, appréhendé dans une perspective diachronique, offre un aperçu de cette crise. On observe en effet une dissolution progressive du personnage de roman qui tend, de Dézert au scripteur anonyme de *Peau d'ours*, vers une disparition complète du patronyme. Dans la première moitié du XX^{e} siècle, les romanciers composant notre corpus conduiront le roman français et son personnage sur la voie d'une exténuation progressive et inéluctable. Or, l'étude du

---

[1] Pour l'auteur de *L'effet-personnage dans le roman*, « l'illusion de vie est d'abord liée au mode de désignation du personnage ». Selon lui, « tout nom propre, inventé ou non, suscite une impression de réalité »Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 10.

[2] Yves Baudelle, « Poétique des noms de personnages », *in* Gérard Lavergne (dir.), *Le personnage romanesque*, Nice, Cahiers de narratologie, n° 6, 1995, pp. 79-89, ici p. 82.

[3] *Ibid.*, p. 82.

roman de l'impotence permet justement de mesurer les différentes étapes ayant mené à l'anonymisation du sujet fictionnel, telle que la représentèrent notamment les nouveaux romanciers (mise en crise patronymique par dénotation ou connotation, désanthropomorphisation radicale du nom et, enfin, dissolution totale du personnage de roman dans une voix anonyme).

2.2 Jean Dézert ou l'évidence du nom

On ne peut qu'être frappé par la dimension signifiante de l'onomaturgie romanesque dans les récits de Mirmont à Calet et reconnaître, avec Yves Baudelle, que si

> les noms réels, théoriquement vides de sens, quand ils en viennent à signifier (Dupont, Leroy…), dénotent mal leur porteur […], dans la fiction, c'est le contraire qui s'observe. Les noms de personnages sont parlants, c'est-à-dire à la fois expressifs (significatifs) et pertinents : appropriés au personnage qu'ils désignent[1].

Et l'analyste de la *poétique* des noms, de poursuivre :

> Le personnage n'étant toutefois jamais lui-même qu'un signe, dans l'univers romanesque, la motivation onomastique n'est pas d'ordre référentiel mais seulement sémiotique : elle consiste à relier par une redondance le signifié du nom au signifié (textuel) du personnage[2].

Cela s'observe en effet dans les récits de l'impotence, où le patronyme revêt une propriété anaphorique significative, qui sous-tend en général une réflexion fondamentale sur l'écriture romanesque et la représentation même du personnage de roman. Lieux d'une tension entre un désir de préserver – accessoirement – l'effet de réel et une volonté d'inscrire le personnage dans une démarche métaromanesque, axiologique et allégorique, les romans de la bureaucratie confirment en ce sens les observations de Roland Barthes, selon lesquelles « un nom propre doit toujours être interrogé soigneusement, car [il] est, si l'on peut dire, le prince des signifiants ; ses connotations sont riches, sociales et symboliques »[3].

---

[1] Yves Baudelle, *loc. cit.*, p. 82.
[2] *Ibid.*, p. 81.
[3] Roland Barthes, « Analyse textuelle d'un conte d'E. Poe », *in* S. Alexandresku, R. Barthes, CL. Bremond *et al.*, *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, 1974, pp. 29-54, ici p. 34.

Or donc, comme l'a souligné Yves Baudelle en introduction de son article, « [l]e temps n'est plus où il fallait se justifier de s'intéresser aux noms de personnages, tenus pour négligeables. »[1] Avec les romanciers étudiés s'est ainsi constituée une forme d'onomastique littéraire, une « motivation estompée [voir ostentatoire] du signe »[2], qu'il n'est pas possible d'ignorer. Le travail sur l'onomastique, nous l'accordons, est une périlleuse entreprise. Mais le nom de Dézert a le mérite de l'évidence et invite inévitablement le lecteur à s'interroger sur le *sens* et la *motivation* des noms de personnages dans les œuvres étudiées. Celles-ci manifestent en effet une grande variété d'expressivité onomastique – du cas le plus lisible d'onomaturgie (Dézert), à la pratique d'encodage des noms fictifs la plus silencieuse (Salavin, Duméry, Marcadet), voire la plus ironique (Bourladou, Vignoche, Troude…). Reste encore, enfin, l'absence quasi-totale d'appellation touchant les narrateurs du *Wagon à vaches* et de *Peau d'ours*. Nous ne nous épancherons pas ici sur le sujet. Quoique ce fait mérite d'être souligné en ce qu'il permet de déceler le moment de l'histoire littéraire où le personnage de roman sombrait, après de nombreuses tentatives antérieures de mise en échec, dans l'indistinction de l'anonymat.

Disposant d'une certaine richesse de signification, le patronyme de Jean Dézert porte la marque d'une crise profonde du personnage de roman. Le protagoniste de Mimont constitue en effet, selon le modèle proposé par Baudelle, un cas exceptionnel d'onomastique littéraire, construit « sur le modèle du trop fameux Candide »[3]. On nous permettra toutefois de préciser que ce procédé dénotatif d'onomaturgie ne constitue pas un phénomène unique dans la littérature française de la première moitié du vingtième siècle – et en particulier dans le type de roman qui nous intéresse ici. Songeons ainsi à Plume, le protagoniste sans épaisseur ni volonté de Michaux, mais aussi, dans un registre assez proche, à Philippe Bohême, l'antihéros insouciant et oisif du *Mauvais sort* [1928] d'André Beucler, ou à Narcisse, le personnage torturé d'un autre roman de Jean Meckert, *Je suis un monstre* [1952].

---

[1] Yves Baudelle, *loc. cit.*, p. 79.
[2] Nous reprenons ici, quoiqu'en les réadaptant quelque peu au cas de Jean Dézert, les termes d'Eugène Nicole, dans son article « L'onomastique littéraire », *Poétique*, n° 54, avril 1983, pp. 233-253, ici p. 248.
[3] Yves Baudelle, *loc. cit.*, p. 83.

En usant d'un tel procédé de transparence, ces romanciers prenaient il est vrai le risque de ruiner « la nécessaire crédibilité »[1] du nom propre. Mais il y a fort à parier, toutefois, qu'ils le firent à dessein. Il n'est, du reste, que de considérer la désinvolture avec laquelle le narrateur des *Dimanches* présente Jean Dézert, pour comprendre que Mirmont ne semblait guère se soucier de l'illusion référentielle lorsqu'il rédigea son roman. Au contraire, « le degré plein de cette expressivité des noms de personnages »[2] semble, à notre sens, relever davantage d'une volonté de revendiquer une crise autoproclamée du personnage de roman et des moyens de sa représentation. Dans les récits de l'impotence, en effet, les noms affichent, à des degrés divers de lisibilité, la démarche subversive de leur créateur. Et c'est pourquoi ils sont admissibles, non pas dans leur perspective réaliste, mais dans leur dimension autoréflexive. L'illusion référentielle, comme nous venons de le voir, est maintenue partiellement – et par convention – dans une sorte de mise à distance critique et ironique du nom. Ce faisant, loin d'enrichir le patrimoine identitaire du personnage, elle manifeste de manière plus ou moins ostentatoire son manque profond à l'identité littéraire et à la fonction de protagoniste également.

Une étude de l'expressivité onomastique dans l'éclairage des théories structuralistes de Genette donne ainsi toute sa dimension symbolique à l'appellation du personnage de Mirmont. Analysant la dimension sémantique de la dénomination, l'auteur du *Voyage en Cratylie* remarquait ainsi l'existence probante, à l'époque de Platon, d'*éponymies nominatives*, c'est-à-dire de « surnoms » appropriés aux noms eux-mêmes. Le critique note :

> L'éponymie d'une personne, c'est le fait qu'elle porte un surnom ; l'*éponymie du nom*, c'est sa valeur de surnom, c'est l'accord de sa désignation et de sa signification, c'est sa motivation indirecte. [...] C'est, comme le dit fortement, cette fois-ci, la traduction Méridier à propos du nom de Zeus, le fait de lire le nom comme une véritable « définition »[3].

Appréhendé par le prisme de ces explications, le patronyme de Dézert prend alors tout son sens. On remarque en effet, dans les *Dimanches*, la persistance d'une

---

[1] *Ibid.*, p. 82.
[2] *Ibid.*, p. 83.
[3] Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1976, pp. 23-24. L'auteur souligne.

attitude mimologique qui alimenterait, en quelque sorte, le rêve cratylien du rapport mimétique devant exister entre le mot et la chose, entre le nom propre et le personnage. Un lexème, *désert*, demeure visible dans ce patronyme et dénote explicitement l'idée de désertification. Le nom de famille revêt *de facto* une valeur éponymique au sens où l'entend Genette, en ce qu'il tient véritablement lieu de « définition » au protagoniste de Mirmont. En prenant du reste connaissance de ce que Baudelle, cette fois, appelle le *référent du personnage*, c'est-à-dire, « l'ensemble des informations que l'on possède sur le porteur du nom »[1], on observe que le protagoniste des *Dimanches* est à la fois *identifié* et *décrit* par son appellation. Comme Dionysos, « donneur de vin », Jean Dézert, si « transparent » soit-il, porte bien son nom en effet. Et il paraît en ce sens assez peu vraisemblable, quand on connaît le personnage, qu'il se soit appelé autrement.

C'est là sans doute un trait significatif de la modernité littéraire du roman de Mirmont. Le nom de Dézert, pour reprendre les mots de Frank Wagner, connote donc « contradictoirement la "vérité" de la fiction et sa "fictionnalité" »[2]. Tributaire, à certains égards, du roman réaliste-naturaliste, l'écrivain bordelais dépasse en effet la visée mimétique de l'éponymie, et lui confère une dimension quasi-ontologique qui introduit subtilement, par le bais de ce mimologisme, le fait littéraire dans le champ de la philosophie. Cela révèle en somme une autre manière de jouer le jeu de la vraisemblance mimétique, qui adapterait l'attitude réaliste aux nouvelles interrogations existentielles du XX^{e} siècle et orienterait ainsi l'onomaturgie romanesque vers une tentative, souvent avortée, de (re)définition de l'*être*.

2.3 Une poétique du nom sous le signe de la médiocrité.

L'onomaturgie par dénotation, toutefois, ne constitue pas le mode de subversion des noms de personnages le plus répandu dans les romans de l'impotence. Jean Dézert demeure à ce titre un cas exceptionnel de transparence onomastique, qui contraste avec certains « signifiés dénotatifs, situés aux marges

[1] Sur la (non-)vie professionnelle, sociale et affective de ce personnage en l'occurrence.
[2] Franck Wagner, « Perturbations onomastiques : l'onomastique romanesque contre la *mimèsis* », *in* Yves Baudelle (éd.), *Onomastique romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 24.

de la langue »[1] et contenus dans les patronymes de Louis Salavin, Paul Duméry, Augustin Marcadet, mais aussi dans certains des sobriquets les plus ironiques du *Wagon à vaches*. Une lecture des moyens d'encodage des noms fictifs mis en œuvre dans ces récits confirme en ce sens les observations d'Yves Baudelle selon lesquelles « l'onomaturgie des romanciers est moins dénotative que connotative, plus intuitive que raisonnée. »[2] Procédons dès lors par intuition. Certaines analogies, en effet, demeurent bien tentantes. Et le texte ou le porteur du nom, véritables « garde-fou[s] contre l'arbitraire »[3], devraient du reste nous préserver des associations beaucoup trop subjectives.

On relève ainsi, dans les romans de l'impotence, différentes manières d'exploiter la dimension signifiante du patronyme. Ces récits frappent d'ailleurs par le grand nombre de procédés onomastiques qu'ils déploient, parfois simultanément. Les écrivains réinvestissent l'ensemble des modes d'onomaturgie romanesque – traduction, emprunt intertextuel, ironie… –, dont Yves Baudelle a dressé un inventaire précieux et relativement complet. Mais avant que de plonger dans l'étude si fertile des noms de famille, glissons quelques mots sur les noms de baptême, et remarquons, d'abord, la dimension autobiographique du prénom chez les protagonistes de Jean de la Ville de Mirmont et Tristan – *alias* Paul – Bernard[4]. La présence, dans les *Dimanches* et *Aux Abois*, de certains biographèmes (expérience partagée de la bureaucratie, lieux de vie communs à l'écrivain et à sa créature…) tend à confirmer l'hypothèse selon laquelle Jean (Dézert) et Paul (Duméry) constitueraient, à l'évidence, un emprunt au prénom de leur créateur. Le choix de tels noms de baptême, cependant, s'explique aussi et avant tout peut-être, comme l'indique Yves Baudelle, par le fait qu'ils « reflète[nt] la cote des noms attribués aux nouveaux-nés au moment de la rédaction du texte »[5]. Jean, Paul, mais aussi Louis (Salavin) et Augustin (Marcadet), étaient en effet des prénoms très répandus à l'époque où les romanciers conçurent leurs œuvres. En cela, ils revêtent une fonction tout autant mimétique que symbolique.

---

[1] Yves Baudelle, *loc. cit.*, p. 83.
[2] *Ibid.*, p. 85.
[3] *Ibid.*, p. 86.
[4] Sur la naissance de ce pseudonyme, voir Olivier Merlin, *op. cit.*, pp. 77-78.
[5] Yves Baudelle, *loc. cit.*, p. 85.

Le cas de Paul Duméry est d'autant plus pertinent pour une approche onomastique des noms de personnages dans les romans de l'impotence, qu'il met en œuvre certains des principaux procédés d'onomaturgie relevés par Yves Baudelle. Par-delà la dimension autobiographique ou réaliste du nom de baptême, Tristan Bernard parvient également à faire signifier le nom de famille de son personnage, par le biais de la traduction. Ainsi, dans Paul Duméry, la présence du lexème anglais *merry*, au sens de « joyeux », désigne ironiquement ce qui, justement, constitue *a priori*[1] l'opposé du caractère taciturne et du destin tragique structurant le pitoyable assassin d'*Aux Abois*. Un tel parti-pris linguistique n'étonne guère, du reste, de la part de celui qui, dans l'une de ses premières comédies, *L'Anglais tel qu'on le parle*, réinvestissait déjà, avec une ironie discrète, la langue de Shakespeare.

Le deuxième mode le plus répandu de subversion sémantique des noms de personnage, réside en outre dans ce que Baudelle appelle les « emprunts à l'intertexte »[2], lesquels participent d'un encodage culturel. Les exemples abondent dans les récits composant notre corpus. Ainsi, on découvrirait sans peine dans *Aux Abois*, des échos des *Mémoires d'un jeune homme rangé*, ce premier roman dans lequel s'exprimaient déjà l'humour désabusé et la mélancolie dickensienne[3] de Tristan Bernard. Paul Duméry, au reste, rappelle dans une certaine mesure Daniel Henry, ne serait-ce qu'au niveau de la métrique et de la rime, mais aussi dans cette sorte de grande paresse commune, partagée par les deux personnages. Le rapprochement intertextuel de ces noms de famille – inscrit par ailleurs dans la lecture même des récits – est si troublant, que le protagoniste désabusé d'*Aux Abois* semble en de nombreux points se présenter comme un véritable prolongement du jeune Daniel Henry. Il n'est pas exclu, en ce sens, que l'écrivain ait repris son personnage quarante ans plus tard et après un mariage malheureux, là où il l'avait laissé. Cela s'observe aussi, par exemple, dans l'œuvre de Louis Guilloux, où Maurice Lacroix, le protagoniste d'*Hyménée*, constitue à bien des égards une préfiguration de Merlin-Cripure, le professeur de philosophie du *Sang noir*.

---

[1] Voir *supra*, « La mort heureuse de Paul Duméry », 237-246.
[2] *Ibid.*, p. 85
[3] *La Grande Revue*, 25 janvier 1913.

La reprise intertextuelle constitue incontestablement le procédé onomastique le plus usité par les romanciers de la bureaucratie. Il est à noter, toutefois, que la totalité des exemples relevés dans ces récits, converge vers un unique signifié connotatif qui inscrit systématiquement le personnage de roman dans la lignée de certains des antihéros les plus célèbres de la littérature française. Ainsi en est-il de Salavin et de Marcadet, que la désinence *–in* et le phonème final *–et*, manifestations phonétiques de petitesse et de médiocrité, placent dans l'héritage du personnage souffreteux de Huysmans, pour le premier, et des copistes ratés de Flaubert, pour le second. Par un subtil effet d'encodage culturel, Sa-la-v*in* renvoie inéluctablement, ne serait-ce, une fois encore, que par la rime et le rythme ternaire, à Fo-lan-t*in*[1]. De même, Mar-ca-d*et*, appelle incontestablement Pé-cu-ch*et*. L'approche phonologique se révèle à ce titre tout à fait éclairante pour une lecture onomastique du protagoniste de Meckert. Au-delà de sa connotation populaire, ce nom de famille révèle ainsi l'emploi du procédé poétique de l'allitération, perceptible dans les consonnes explosives /m/, /c/ et /d/ et la consonne dure /R/, qui fixent textuellement une forme de sonorité du martèlement et de la répétition, renforcée en outre par la première syllabe de /Mar *(-*teau)/cadet.

Mais l'onomaturgie de Meckert, toutefois, ne se limite à l'originalité de quelques phonèmes habilement disposés. Sans doute faudrait-il en ce sens remonter en amont de Flaubert, pour trouver en Balzac l'une des sources premières de cette motivation onomastique. Le choix du patronyme de Marcadet semble constituer en ce sens la revendication explicite d'une filiation intertextuelle au *Faiseur* (1840). Comme M. Mercadet, espérant illusoirement le retour de M. Godeau[2], l'associé-fantôme qui le libérera de ses dettes, Augustin

---

[1] Pour une autre interprétation onomastique de Salavin, voir Arlette Lafay, *Duhamel revisité*, *op. cit.*, pp. 52-54.

[2] La présence intertextuelle de Godeau, dans l'œuvre de Jean Meckert, invite par ailleurs à rechercher un lien intertextuel du côté de Beckett. En 1956, Meckert publie en effet *Sans attendre Godot*, adapté au cinéma par Yves Allégret sous le titre *Quand la femme s'en mêle*. Quelques années auparavant, toutefois, Louis Carette, l'auteur de *Cadavre exquis* (1942), qui deviendra ensuite Félicien Marceau, constatait déjà cette identité paronomastique liant indubitablement le personnage fantomatique de Balzac, à celui de Beckett. Dans un ouvrage devenu classique, il note : « [...] qui dira le mystérieux pouvoir des syllabes qui, à plus de cent ans de distance, fait écrire à Samuel Beckett *En attendant Godot*, et à Balzac *Le Faiseur*, où, pendant cinq actes, on ne fait qu'attendre Godeau ? » Félicien Marceau, *Balzac et son monde* [1955], Paris, Gallimard, 1970, édition revue et augmentée en 1986, p. 9.

Rapport-Gratuit.com

Marcadet attend constamment l'événement ou la personne qui saura l'extraire de sa misérable situation. Le protagoniste de Meckert, cependant, ne possède pas le « pouvoir alchimiste »[1], au sens où l'entend Roland Barthes, de son paronyme. Englué dans une logique de l'échec, adepte des tentatives avortées, il ne crée rien, pas même la rupture (professionnelle ou sociale), qui ne le renvoie systématiquement dans la médiocrité de sa situation initiale. Augustin Marcadet, appréhendé dans l'éclairage de l'intertextualité, porte la marque onomastique de l'homme qui se démène sans répit et vainement, quoiqu'avec une aisance certaine pour le beau-parleur du *Faiseur*, contre son destin. On songe alors à ces mots de Léo Lespès qui définissait Mercadet, comme un « personnage qui [...] tente cent affaires sans en réussir une seule »[2]. Marcadet, incontestablement, est en de nombreux points un *faiseur* ; homme point sot ni malhonnête, il n'est en somme, à l'instar de Monsieur Godeau, le personnage de Jouhandeau, qu'un homme de chimères.

2.4 *Le Wagon à vaches.* De l'onomastique au nonymat

Dans le roman hyvernaldien, le nom propre porte en lui la marque d'une crise identitaire profonde. Support de nonymat[3], il constitue l'ultime étape du processus d'anonymisation du personnage de roman. Dans cette course folle à l'indistinction patronymique, l'instance narrative n'échappe pas à la règle et, plus encore, semble être la première concernée par le processus de néantisation touchant le personnage hyvernaldien. Parole anonyme, le narrateur de *La peau et les os* n'est déjà plus lui-même qu'un simple numéro parmi d'autres – le n° 995[4]. De même, le narrateur-scripteur du *Wagon à vaches*, en décidant de passer son identité sous silence, illustre un cas particulier d'anonymat narratorial, revendiqué explicitement, dès les premières pages du récit, par ces mots : « Ici, je

[1] Roland Barthes, « Vouloir nous brûle… », *Essais critiques*, *op. cit.*, pp. 90-93, ici p. 92.
[2] Léo Lespès, cité par Lorédan Larchey, *Les excentricité du langage*, quatrième édition augmentée, Paris, E. Dentu éditeur, 1862, p. 143.
[3] Jacques Lecarme, « Georges Hyvernaud », *Roman 20-50*, n° 7, mars 1989, p. 138. Cité par Bruno Curatolo, « Georges Hyvernaud ou le roman anonyme », *Nuit blanche*, n° 87, été 2002.
[4] *La peau et les os*, *op. cit.*, p. 81.

suis vraiment n'importe qui. Le type quelconque qui passe parmi des objets sans histoire. »[1]

Le récit, du reste, est conduit en narration homodiégétique continue et à focalisation restreinte, sur le modèle des *Lauriers sont coupés* de Dujardin ou du récit gidien. Cela ne constitue pas un procédé littéraire tout à fait novateur dans les romans de l'impotence. Duhamel, dans certains des récits composant le *Cycle de Salavin*, mais aussi Tristan Bernard dans *Aux Abois*, en avait déjà éprouvé les possibilités et les limites. Le narrateur anonyme du *Wagon à vaches* mérite toutefois de retenir notre attention dans la mesure où, précisément, il est *aussi* et avant tout peut-être, le protagoniste principal du récit.

Sur un ton monocorde, presque mécanique, ce monstre protéiforme se présente ainsi :

> Ça me fait donc *quarante-deux* piges. Taille : *un* mètre *soixante-sept*. C'est inscrit dans mon livret militaire. Et *quatre-vingt-onze* de tour de poitrine. Dans une société évoluée, tout est inscrit. Si on souhaite des renseignements, si on tient à se connaître, il suffit de s'adresser aux services compétents. De consulter les registres. Pas moyen de se monter la tête. On vit dans des limites définies. Pour ce qui est de mes capacités intellectuelles, je possède le baccalauréat, section B, mais j'ai raté la licence. Cela aussi est inscrit. Au moins, comme ça, on sait à quoi s'en tenir, on dispose de repères précis. Je fais des écritures pour gagner ma croûte. Chez Busson frères, Eaux gazeuses. Voilà qui me situe : j'ai une situation modeste. Je ne peux pas m'exagérer la place que j'occupe dans le monde : une place de *quinze mille* francs chez Busson frères[2].

Remarquons d'emblée la dimension administrative du portrait, qui rappelle, à certains égards, le style télégraphique de Mirmont, Bernard et Meckert[3]. La description semble ici noyer le personnage dans une série de chiffres sans importance et, loin de faire apparaître sa singularité, le plonge, avec une froideur de comptable, dans une indistinction algébrique qui fera écrire quatre ans plus tard à Robbe-Grillet, que l'époque littéraire de l'après-Deuxième Guerre mondiale était « plutôt celle du personnage matricule »[4].

---

[1] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 16.
[2] *Ibid.*, p. 75. Nous soulignons.
[3] Augustin Marcadet se déclare en effet : « Fonctionnaire. Marié. Père de famille. » *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 16.
[4] Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées » [1957], *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 28.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Cela pose la question de la *valeur* de l'individu, dans un contexte de profonds troubles métaphysiques et existentiels, qui vit justement la négation même de l'individu dans les atrocités communes de la guerre. À cette question, le narrateur-scripteur du *Wagon à vaches* déclare sans ambages, mais avec une ironie mordante : « Je sais ma valeur à un sou près. Je vaux cinq cent francs par jour. »[1] En vérité, et c'est bien de cela qu'il s'agit, le personnage, en 1953, avait déjà perdu son nom et sa place dans le roman, comme l'homme, soumis à la misère déshumanisante des camps et de la guerre, avait perdu sa place dans la société. Dans son *Histoire de la littérature française au XX^e siècle*, qui a d'ailleurs le mérite d'introduire quelques autres écrivains il y a peu encore méconnus ou oubliés, tels que Henri Calet ou Raymond Guérin, Michèle Touret déclare : « L'œuvre d'Hyvernaud, [...] trouve son point d'ancrage et sa raison d'être dans l'expérience de l'emprisonnement en Allemagne : elle commence et s'achève avec elle »[2]. Nous ne pouvons qu'adhérer pleinement à ces propos. Indéniablement, l'ombre de la Première Guerre mondiale, d'abord, l'expérience de la débâcle, ensuite, le traumatisme d'une « marche » forcée et la captivité enfin, ôtèrent à l'écrivain ses dernières illusions sur les possibilités et le bien-fondé d'une littérature bourgeoise coupée de la réalité prosaïque de la guerre et, pis encore, coupable en de nombreux points de ses atrocités.

Trois éléments semblent ainsi véritablement constituer le narrateur du récit hyvernaldien. Les deux premiers, l'écriture et la rêverie, rangent d'emblée ce personnage anonyme dans la lignée de Louis Salavin et de Paul Duméry. Le troisième, enfin, semble une fois encore intimement lié à l'expérience que l'écrivain eut de la captivité. Prisonniers des *oflags* poméraniens, Hyvernaud comprit en effet que l'homme ne s'appartenait pas, mais qu'il était en vérité constamment absorbé par la société avilissante des « sales autres »[3]. De même, le choix d'un narrateur anonyme résulte selon nous d'un véritable parti-pris esthétique et ontologique, résolument pessimiste, refusant l'idée selon laquelle l'homme pourrait s'appartenir pleinement, conquérir son identité, maîtriser son

---

[1] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 75.
[2] Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française au XX^e siècle, après 1940*, Tome II, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire de la littérature française », 2008, p. 172.
[3] *La peau et les os*, *op. cit.*, p. 63. Voir *supra* : « Les sales autres. Les collègues », pp. 125-131.

destin. Aussi l'écrivain soumet-il le narrateur du *Wagon à vaches* à une sorte de désignation aléatoire et indistincte, à une appréhension perspectiviste de l'identité, comme s'il devait s'évertuer à tout prix à en souligner la relativité. Sa personnalité passe ainsi constamment, pour reprendre les propos du narrateur de *L'Innommable*, par le prisme « des mots des autres »[1], ceux de M. Bourladou, qui semble le considérer comme « un pauvre type, un type moche »[2], ceux de M^me^ Bourladou, émoustillée par cet écrivain prometteur et mystérieux, quoiqu'un peu farfelu et suspect... Soumis à ce que Jean-Charles Gaudy nomme une « dissolution dans le social »[3], le personnage n'est plus qu'un adjectif sans contours, qu'une créature archétypale et collective, à peine réelle, tout juste nommable.

Le narrateur du *Wagon à vaches* substitue en outre volontiers le *je*, instance narrative illustrant l'autonomie identitaire du sujet, au *on*, englobant, avilissant, véritable marque d'un traumatisme partagé dans la douleur. Or, loin de nuire à l'homogénéité paradigmatique de l'instance narrative (je/me/moi), le pronom indéfini renforce la cohérence du récit, en ce qu'il favorise à la fois une forme d'immersion fictionnelle et de distance critique. Contrairement à *il*, en effet, *on* indique toujours la personne[4]. Et, si le narrateur semble pris, parfois, dans une manière d'impotence nominative, d'impersonnalité de base, la mise en écho de ces deux pronoms crée le dialogisme dans le roman et impose la présence d'une parole subjective et singulière. Certes, cette présence n'est pas à proprement parler présence physique, nommable et descriptible. Mais elle résonne de toute sa verve et rivalise avec les autres personnages comme si elle désirait imposer son existence dans le texte. Aussi la voix narrative du *Wagon à vaches*, en tant

---

[1] Samuel Beckett, *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 166.
[2] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 43.
[3] Jean-Charles Gaudy, « Envers (et enfer) d'Hyvernaud », *Cahiers Georges Hyvernaud*, n° 5, 2005, p. 67.
[4] Voir Roland Barthes, « L'Utopie du langage », *in Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, pp. 62-65 ; Émile Benveniste, « La nature des pronoms », *Problèmes de linguistique générale*, *op. cit.*, pp. 251-257 : « Il faut voir que la définition ordinaire des pronoms personnels comme contenant les trois termes *je*, *tu*, *il*, y abolit justement la notion de "personne". Celle-ci est propre seulement à *je/tu*, et fait défaut dans *il*. » *Ibid.*, p. 251. L'auteur souligne. Quelques années plus tard, Maurice Blanchot note quant à lui : « (il) n'est pas "cela", mais le neutre qui le marque (comme (il) appelle au neutre), le reconduit vers le déplacement sans place qui le destitue de tout lieu grammatical, sorte de manque en devenir entre deux, plusieurs et tous les mots, grâce à quoi ceux-ci s'interrompent, sans quoi ils ne signifieraient rien, mais qui les dérange constamment jusque dans le silence où ils s'éteignent. » *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 52-53.

qu'identité de parole, n'a-t-elle rien à envier à l'identité patronymique des personnages qu'elle décrit.

Il est à noter en outre qu'à l'exception du narrateur et de quelques protagonistes uniquement désignés par leur fonction socio-professionnelle (le Vieux, la Vieille, le Directeur…), les personnages du *Wagon à vaches* ne sont, en général, pas totalement anonymes. La majorité d'entre eux possède encore un nom, si parodique soit-il. Citons Iseut, le premier personnage faisant, dans *Le Wagon à vaches*, l'objet d'une description, ainsi que M. et M^me^ Bourladou, Corchetuile, Marécasse, Lebiche, Troude, ou encore Pignochet, Lazuli, Craquelou, la Veuve Louchère[1]. Tous dénotent un registre argotique nourri de la création célinienne. À travers leur résonance populaire, les noms portent la marque d'une société d'après-guerre majoritairement rurale. Georges Hyvernaud possède à ce titre un sens aigu du détail pittoresque qui n'est pas sans rappeler la tonalité descriptive parcourant *Le Caporal épinglé* de Jacques Perret.

Mais ne nous y trompons pas, l'onomaturgie hyvernaldienne découle d'une motivation fondamentalement parodique. Les personnages sont à peine nommés qu'ils sombrent aussitôt dans les noirs abîmes de l'humour et de la farce. Derrière l'apparente familiarité des noms propres se profile une réalité beaucoup plus austère et ironique. L'écrivain soumet l'onomastique à son goût prononcé pour la dérision. Et les appellatifs qu'il emploie, tiennent au reste davantage du sobriquet que du patronyme. Le mode d'invention onomastique le plus répandu dans le roman hyvernaldien réside ainsi dans une sorte de bricolage formel consistant, soit à altérer les racines lexicales d'un mot « par adjonctions, suppression, déplacement et substitution de lettres »[2], soit à provoquer chez le lecteur une série d'associations lexicales, soit à user de manière récurrente de « connotèmes », c'est-à-dire du « niveau le plus stimulant des connotations sublexicales, défini comme une séquence phonétique au signifié connotatif »[3]. Les noms propres en *-et*, *-ou*, *-aille*, *-uile*, *-asse*, et *-oche*, par exemple, constituent des signes patents de subversion onomastique, perceptibles dans la connotation

[1] La liste n'est pas exhaustive.
[2] Yves Baudelle, *loc. cit.*, p. 84.
[3] *Ibid.*, p. 88.

péjorative de ces désinences, qui confèrent systématiquement au personnage de roman un fort « coefficient dépréciatif »[1].

Ainsi en est-il de Pignochet personnage répugnant et lascif, dont la dérivation suffixale en *-oche*, l'une des terminaisons les plus franchement argotiques, rappelle avec force le bruitage nasal de Vign*oche* qui écœurait déjà tant le narrateur de *La peau et les os*. Mais on songe aussi à Craquelou, un menteur, un « craquelin »[2] toujours prompt à « raconter des craques », à colporter rumeurs, mensonges et hâbleries ; à Troude enfin, membre « éminent » du Comité d'Érection, que le patronyme, diminutif de la locution argotique « trouduc » ou « troudu », fait ironiquement sombrer dans le registre scatologique. Enfin, citons le singulier Bourladou (référence ironique au célèbre prédicateur, dont la longueur des sermons imposait parfois l'usage du pot chambre « bourdalou »), désignation apocopique du terme « bourrique » ainsi que du déverbal de « bourrer » et, par extension, du terme argotique « bourrin », évoquant un homme (ou une femme) trop porté sur le sexe ; manière si subtile de suggérer la concupiscence et l'imbécilité des Habitués des *Trois Colonnes*.

Les exemples du même genre abondent et prennent leur connotation la plus ironique dans les nombreux personnages adultères, dont M^me^ Louchère et Lazuli font figures d'archétypes. Veuve de guerre au comportement « louche » et indécent, la première abhorre fièrement sa majuscule lors des cérémonies, quand le second, vendeur de meubles de la rue Muguet, entretient une relation adultérine avec la femme de l'Inspecteur d'Académie. Curieusement, « laziloffe » est un terme argotique désignant une maladie vénérienne ou une personne atteinte de ce genre d'infection. Dans l'univers des Lazuli-laziloffe, en effet, les femmes ne consument pas, telle la lèpre, le cœur et le corps de l'amant envoûté, mais constituent tout au plus un danger de maladie génitale. Hyvernaud ne devait ignorer cette question de vocabulaire. Et on l'imagine volontiers rechercher, un dictionnaire d'argot à la main, l'appellatif le plus adéquat pour ses personnages médiocres.

---

[1] *Ibid.*, p. 88.

[2] Nous reprenons ici une traduction proposée par Marcel Schwob et Georges Guiyesse dans leur *Étude de l'argot français*, Paris, Émile Bouillon, 1889 ; rééd. Paris, Éditions du Boucher, 2003, p. 33.

Ce genre de désignation patronymique confirme une fois encore les observations de Baudelle selon lesquelles l'« onomastique est fondamentalement axiologique »[1]. Chez Hyvernaud, comme le fait remarquer Jean-Charles Gaudy, « les noms sont déjà des portraits »[2]. Loin de désigner uniquement les personnages selon les modalités du récit réaliste-naturaliste, ils les classent sur l'échelle de valeurs humaines et sociales et jouent *de facto* un rôle majeur dans le vaste travail de sape des idées reçues entrepris par l'auteur du *Wagon à vaches*. Il n'est ainsi, nous l'avons dit[3], que de s'intéresser à Madame Bourladou, cette Bovary grotesque (la première lettre du prénom invite à la réflexion), pour mesurer la pertinence de ces propos. Usant de procédés stylistiques particuliers, tels que la parodie, l'ironie et l'oralité, Georges Hyvernaud, écrivain subversif soyons-en sûrs, parvient à produire une critique radicale de la pensée bourgeoise d'avant-guerre. Sans doute dut-il en ce sens comprendre bien avant Roland Barthes que « le propre du récit n'est pas l'action, mais le personnage comme nom propre »[4] ; tant il est vrai que l'onomaturgie, plus encore que l'intrigue, revêt dans son œuvre une signification criante et capitale.

On comprend alors aisément les problèmes narratifs que pouvait poser le choix de ce genre de personnage médiocre et insignifiant, antiromanesque en somme. La constitution incomplète du rond-de-cuir impotent, son enfoncement toujours plus profond dans l'insignifiance, l'indistinction et l'anonymat, pose logiquement le problème des effets de cette vie sans relief sur le déroulement de l'intrigue. Comment espérer tout simplement raconter les aventures de *personn*-ages médiocres et d'apparence assez peu *intrigants*, si ces derniers peinent à advenir véritablement dans le récit ? La représentation d'antihéros dénués, *a priori*, de véritables « possibilités romanesques »[5] ne pouvait qu'infléchir la structure narrative même du roman, comme si le récit et l'intrigue sombraient à leur tour dans un état végétatif.

---

[1] Yves Baudelle, *loc. cit.*, p. 89.
[2] Jean-Charles Gaudy, *loc. cit.*, p. 66.
[3] Voir *supra* : « La perte de l'idéal amoureux », pp. 180-184.
[4] Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 197.
[5] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 117.

Chapitre II

Vers une nouvelle conception du roman

> « En résumé, il n'y a pas de sujet, il n'y a que ce qu'on éprouve. J'éprouve avec force par exemple l'inaction. Ce sera une action dans mon livre »[1].
>
> « L'événement surgira, indifférent, irrésistible et sans visage... »[2]

Les récits de l'impotence s'inscrivent pleinement dans la tradition des entreprises gidienne et valérienne que Michel Raimond qualifiait d'« anti-romans »[3]. Pour reprendre les propos de J.-P. Sartre dans sa préface à *Portrait d'un inconnu*, les romanciers de l'impotence étaient en somme les héritiers d'une littérature qui s'évertuait à « contester le roman par lui-même, [à] le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier, [à] écrire le roman d'un roman qui ne se fait pas »[4]. Ces mots semblent avoir été écrits pour la majorité des romans composant notre corpus. Tel est en effet dans les grandes lignes le projet esthétique esquissé dans ces œuvres, qui font l'objet de réflexions ponctuelles sur le roman et les enjeux de la littérature[5]. On remarquera ainsi la manière si particulière avec laquelle les auteurs tentent d'opérer une métamorphose de la pratique romanesque à l'intérieur même du roman, au moyen de discours métacritiques qui ne cessent de désigner les failles de l'intrigue ; s'interrogent sur leurs conditions de production littéraire ; s'évertuent à attirer l'attention du lecteur sur les conventions narratives ou le statut fictif du texte. En développant une visée

---

[1] Extrait du journal d'Emmanuel Bove, cité par Raymond Cousse et Jean-Luc Bitton *in Emmanuel Bove, la vie comme un ombre*, Le Castor Astral, 1994, p. 159 et 301. Déclarations pour le moins originales à l'époque de la prédominance du roman fleuve, avec Romain Rolland, Duhamel, Jules Romains, Martin du Gard. La prédilection des lecteurs de l'époque pour les histoires aux multiples rebondissements laissait peu de place à une littérature justifiée par l'inaction et la brièveté.

[2] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 56.

[3] M. Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, pp. 77-80.

[4] Jean-Paul Sartre, préface à *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 1956, p. 7.

[5] Lire surtout les passages du *Wagon à vaches*, *op. cit.*, pp. 29-36 et de *Peau d'ours*, *op. cit.*, pp. 75-79. Calet intègre à son récit un exposé qu'il fit à Cerisy-la-Salle le 13 juillet 1953. Deux extraits essentiels de ces œuvres pour comprendre leur conception de la littérature.

esthétique à contre-courant de la *mimésis* aristotélicienne, les romanciers de l'impotence soulevaient, avant Beckett et les Nouveaux Romanciers notamment, une question essentielle de la littérature : comment concevoir l'entreprise scripturaire quand elle est dominée par l'inaction ?

1. Ces livres où il ne se passe rien

Dès son premier et unique roman, Jean de la Ville de Mirmont pressentit, bien avant l'absurde ou le Nouveau Roman, que l'évolution des mentalités nécessitait un profond renouvellement des formes littéraires et une orientation nouvelle du roman. L'atrocité du premier conflit mondial, nous l'avons dit, confirmera cette « intuition », en ébranlant les dernières illusions de Georges Duhamel sur la grandeur de l'homme moderne, que l'art ne pouvait raisonnablement plus représenter en héros romanesque. À son retour, le romancier reprendra son ébauche de 1914, tout en l'adaptant aux nouvelles exigences socio-historiques, métaphysiques et littéraires du XX^{e} siècle. Se tenant au plus près du quotidien, il privilégiera la célébration d'une littérature du ratage et de la médiocrité ; esthétique romanesque (au sens générique du terme) marquée avant tout par une crise autoproclamée de la notion d'intrigue, de personnage de roman et d'aventure, qui, en dévoilant l'ordinaire (intérieur) d'un Homme, serait susceptible d'exprimer avec sincérité le malaise d'une génération sacrifiée et d'une civilisation déchue.

1.1 Des romans... antiromanesques. Ratage de l'intrigue

Nous avons jusqu'à présent beaucoup utilisé le terme « antiromanesque », sans en esquisser les contours littéraires et, plus largement, fictionnels. D'une manière générale, nous pouvons sans trop de risque l'aborder sous trois angles : générique, thématique et axiologique. « Romanesque » désigne à la fois ce qui est propre au roman comme *genre* littéraire, comme lieu d'une intrigue (*pathos*, *eros*, péripéties, caractères extraordinaire des faits...) et, disons, comme facteur

d'identification ou de distanciation (on parle aussi de manière péjorative de « bovarysme », en référence à l'héroïne flaubertienne). On ajoutera pour finir qu'il existe plusieurs romanesques et que ceux-ci sont affaire de sensibilité. L'élément trop souvent délaissé du lecteur et le fait notamment que celui-ci compare toujours son expérience de lecture avec son expérience de vie, sont en effet à prendre en considération.

Le romanesque ne serait-il donc qu'un vague concept soumis à la subjectivité du lectorat et à d'incessantes variations sémantiques ? Il semble bien y a avoir, malgré le flottement sémantique de cette notion, quelque consensus concernant le contenu thématique de nombreux romans. Dans sa contribution à l'ouvrage collectif dirigé par Michel Murat et Gilles Declercq, Jean-Marie Schaeffer identifie ainsi avec précisions certains « traits les plus constants du romanesque, tel qu'on peut en suivre l'histoire depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours »[1] : prégnance des *affects*, exacerbation des typologies (actancielles, physiques et morales[2]), structure épisodique propice aux rebondissements et, pour finir, « particularité mimétique »[3] favorable à la formation de contre-modèles chez le lecteur.

Si ces critères définitoires ont assurément le mérite de créer un large consensus autour de cette notion ambiguë, il s'agit toutefois de les manier avec prudence. Les œuvres de notre corpus montrent bien, il est vrai, qu'une définition complète du romanesque ne saurait être esquissée dans une perspective exclusivement générique, sans dissocier en somme l'adjectif de son substantif. À bien y regarder en effet, les romans de l'impotence n'appellent pas systématiquement le romanesque comme catégorie. Plus encore, ces récits recherchent avec un soin tout particulier à se démarquer d'un roman « romanesque » au sens où l'entend Jean-Marie Schaeffer, construisant ainsi leur histoire sur une intrigue niée, faite de *petits riens*, de piétinements et de répétitions, et revenant finalement dans la quasi-totalité des cas à la situation initiale. Tout n'est en effet qu'épisodes secondaires dans ces œuvres, contingence

[1] Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », *in* Michel Murat et Gilles Declercq (dir.), *Le romanesque*, *op. cit.*, pp. 291-302, ici p. 296.
[2] Le romanesque, précise l'auteur, « est en réalité le lieu de *tous* les excès » et, nous ajouterons, le lieu de tous les possibles. *Ibid.*, p. 297.
[3] *Ibid.*, p. 300.

Rapport-Gratuit.com

et absence de finalité. À l'aventure est préférée la description du quotidien, à la tension la platitude du banal ; une forme généralisée d'aboulie, d'apathie et d'aphasie remplace le déroulement de l'action, l'évocation de l'émotion et la tenue d'un discours dramatique.

En 1914, Jean Dézert l'annonçait déjà : « Quant à mes expériences personnelles, [...] elles n'eurent *rien de romanesque.* »[1] On ne pouvait être plus clair. Et pour ceux qui fonderaient encore quelque espoir sur les possibilités romanesques de l'insignifiant rond-de-cuir, celui-ci n'aura de cesse de se référer quotidiennement et religieusement à *La morale de Confucius. Philosophie de la Chine*, ce maigre volume sans prétention, constituant à juste titre la « synthèse même de toutes ses conceptions du monde »[2]. Qu'attendre d'un homme si passif ? Pas grand-chose, somme toute. « Jean Dézert est un résigné »[3], avoue lui-même le narrateur des *Dimanches*, après avoir brièvement et modestement présenté le discret personnage. Par sa banalité affichée, par son refus indéfini d'être qui que ce soit, par son indifférence aux éclats de la gloire, le personnage de Jean de la Ville de Mirmont fait irrésistiblement penser à Monsieur Teste. Plus encore, cette passivité à l'égard de la fatalité se ressent jusque dans le style minimaliste de l'écrivain, dans cette *écriture blanche* avant l'heure que Roland Barthes décèlera plus tardivement dans les œuvres de Camus, Blanchot et Cayrol. Il y a en effet chez l'auteur des *Dimanches* et de *L'Horizon chimérique* une forme de retenue émotive et de sobriété énonciative qui contraste par exemple avec la verve toute imprégnée encore de décadentisme de Folantin ou les élans lyriques de Salavin.

Il est à ce titre frappant de constater à quel point le roman de l'écrivain bordelais ouvre la voie, d'abord, aux exigences narratives des romans de l'impotence plus tardifs, mais aussi à certaines modalités esthétiques du Nouveau Roman. Devançant Sarraute et Robbe-Grillet, l'auteur de *L'Horizon chimérique* partait ainsi en guerre contre l'intrigue romanesque qui, avant même de recevoir le titre de « notion périmée » était déjà considérée comme désuète à la fin du XIX^{e} siècle. Après Dézert, nos copistes insignifiants ne cesseront de mettre en exergue, avec plus de vigueur encore, l'inconsistance romanesque de leurs mésaventures et

[1] *Les Dimanches de Jean Dézert, op. cit.*, p. 64. Nous soulignons.
[2] *Ibid.*, p. 34.
[3] *Ibid.*, p. 23.

d'exprimer laconiquement leur réticence à s'épancher sur eux-mêmes. « Je n'ai rien à vous raconter d'extraordinaire », déclare ainsi Salavin, avant de solliciter la bienveillance du lecteur en ces termes : « Et vous êtes bien bons de m'écouter, moi qui n'ai rien à vous dire, moi qui ne suis fait qu'avec des riens »[1]. Paul Duméry avertit quant à lui sans ambages : « La préoccupation de ma vie ne peut pas faire l'objet d'un entretien. »[2] Même impuissance à parler de soi, une vingtaine d'années plus tard, pour le narrateur du *Wagon à vaches*. Rappelons la question naïve que lui adresse M^me^ Bourladou : « C'est un roman ? », ainsi que la réponse confuse qu'il lui donne : « Une espèce de roman. [...] Enfin, un livre où il ne se passe rien. On en écrit beaucoup comme cela vous savez. Pas d'intrigue, de petites histoires : plutôt des expériences, des rencontres, des… »[3] Le scripteur de *Peau d'ours*, enfin, notera dans son journal : « Goûter le côté négatif de la vie : pas de maladie, pas d'accident, rien n'arrive. »[4]

À bien des égards, le coup d'envoi de cette modernité littéraire à partir de laquelle s'accélère la désagrégation de l'intrigue, trouve son point d'ancrage dans le rêve flaubertien du « livre sur rien », du « livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style », du « livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible si cela se peut »[5]. Cet attachement au projet esquissé dans *Bouvard et Pécuchet*, est aisément perceptible dans les propos de Georges Duhamel, reconnaissant sans complexe au terme de la publication du *Cycle de Salavin*, qu'« un récit p[uisse] vivre sans intrigue »[6]. Rappelons enfin les propos tenus, une vingtaine d'années plus tard, par le scripteur de *Peau d'ours* : « c'est le plus souvent par le seul moyen du langage – et non par la "fable", par l'intrigue… – que je cherche à raccrocher le lecteur à chaque coin de phrase… »[7] Certaines analogies parlent d'elles-mêmes.

---

[1] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, pp. 49-50.
[2] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 89.
[3] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 18. Lire à ce sujet Georges Hyvernaud, « Indifférence à l'égard des intrigues romanesques », Lettre à Raymond Guérin du 7 décembre 1950, *Cahiers Georges Hyvernaud*, n° 4, 2004, p. 68.
[4] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 49.
[5] Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852, *in Correspondance, juillet 1851 – décembre 1858*, *op. cit.*, p. 31.
[6] Georges Duhamel, « Remarques sur les mémoires imaginaires », *La NRF*, n° 241, septembre-octobre 1933, pp. 521-535, ici p. 529.
[7] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 79

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

L'auteur de *Peau d'ours*, nous l'avons dit[1], ainsi que la plupart des romanciers de l'impotence, semble avoir pris au pied de la lettre le vœu fameux exprimé par l'écrivain normand, confirmant ainsi l'idée de Thibaudet selon laquelle, « l'essentiel de Flaubert, sa goutte de pourpre, [serait] son style »[2]. L'accent est mis alors dans ces romans, sur la parole subjective des personnages, davantage que sur l'enchaînement des épisodes et l'agencement quasi-architectural d'une structure narrative. Le lecteur risquerait en effet d'être très largement déçu, qui rechercherait dans ces récits d'inlassables rebondissements et des péripéties palpitantes, émouvantes, dramatiques ; qui voudrait par exemple goûter au destin exceptionnel de Julien Sorel, aux affres amoureuses de Cécile de Volanges, à la passion destructrice de Des Grieux. La dérive romanesque est contenue dans les scènes d'amour et les confrontations viriles, dans les dilemmes moraux et les conversations politiques. Chaque instant susceptible de constituer un point de tension dramatique, où l'on pense enfin que le texte va décoller, est systématiquement étouffé dans un inévitable effet de pétard mouillé, comme si les personnages eux-mêmes ne semblaient pas vouloir jouer le jeu de l'intrigue.

1.2 Le *Journal d'un meurtrier*, un roman policier ?

Le *Journal d'un meurtrier* porte la marque de ce paradoxe esthétique. Ce récit, que certains rangèrent d'ailleurs un peu trop hâtivement sans doute dans la catégorie des romans policiers[3], semble *a priori* contenir les attributs essentiels d'une intrigue pure : crime, violence, cavale, enquête, procès, condamnation à mort... Avec *L'Affaire Larder* (1907) ou *Mathilde et ses mitaines* (1911), l'écrivain s'était du reste déjà essayé au roman policier. Cependant, étudiées cas par cas, les séquences narratives potentiellement dramatiques de son dernier roman, révèlent en vérité l'aporie même d'un genre que Robbe-Grillet (*Les Gommes*) et Beckett (*Molloy*), imiteront à leur tour avec une ironie mordante. Dès

---

[1] Voir *supra* : « Le copiste flaubertien ou l'art de "faire un livre sur rien" », pp. 56-69.
[2] Lire, sur le sujet, Albert Thibaudet, « Le *Gustave Flaubert* de Louis Bertrand », *La NRF*, 1er décembre 1912 et « La critique et le style », *La NRF*, 1er août 1914. Articles reproduits dans *Réflexions critiques*, Paris, Gallimard, 1939, pp. 36-47 et pp. 58-71.
[3] François Fosca, *Histoire et technique du roman policier*, Paris, Gallimard, 1937 et Fereydoun Hoveyda, *Histoire du roman policier*, préface de Jean Cocteau, Paris, Éditions du Pavillon, 1965.

les premières pages du récit, le mystère est ainsi levé sur certaines questions centrales de l'intrigue policière : qui ? quand ? où ? comment ? pourquoi ?

Curieux roman d'enquête en effet, qui divulgue d'emblée au lecteur l'identité du coupable et de la victime, ainsi que le jour, le lieu, l'arme et le mobile du crime. Tous les événements constitutifs de l'intrigue policière sont systématiquement tournés en dérision et rejetés dans le champ du banal. La description du meurtre de Sarrebry, d'abord, ne fait l'objet que de quelques lignes mécaniques. Le style est neutre, légèrement épuré, maîtrisé. Il ne trahit aucune émotion et semble volontairement contenir la tension dramatique de la scène[1]. « C'était banal et sans relief »[2], reconnaîtra du reste Duméry face au juge d'instruction. Passé l'acte barbare, l'histoire ne semble toujours pas vouloir s'envoler. Et, alors que le lecteur s'attend à lire le récit palpitant d'une cavale à l'issue incertaine, espère plonger, aux côtés d'un meurtrier aux abois, dans une vie clandestine, c'est un dandy paresseux et passif, goûtant avec ennui aux plaisirs d'une vie de villégiature, qui lui est présenté. L'enquête, en outre, l'un des éléments centraux de l'intrigue policière, semble volontairement élidée ou quelque peu parodiée par l'auteur[3]. « J'ai rôdaillé dans ma chambre », note le protagoniste de Bernard. « J'ai lu les journaux. (Rien de nouveau. Ils n'en parlent pas. »[4] Jamais le texte ne se place véritablement du point de vue des traqueurs, empêchant le lecteur de sentir les effets d'une enquête à suspens. « Comment arriveront-ils à me découvrir ? », s'interroge Duméry. Avant d'ajouter : « Je dis : arriveront. Je ne dis pas : arriveraient. Il me semble certain qu'ils y arriveront. »[5] En appliquant d'ailleurs à l'excès l'axiome fameux selon lequel le meurtrier revient toujours sur les lieux du crime, le protagoniste de Tristan Bernard donne l'impression de rechercher lui-même la fin de la traque. L'attente d'une arrestation musclée, l'espoir d'un dernier baroud d'honneur pour ce meurtrier

[1] Chez Albert Camus, en revanche, l'épisode du meurtre de l'Arabe par Meursault tient véritablement en haleine le lecteur.
[2] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 115.
[3] Paul Duméry note dans son *Journal* : « Il est possible que les gens qui font l'instruction ne soit pas très allumés par cette affaire. Même les gens de la police, qui devraient s'en occuper sans relâche, sont un peu détournés de leur métier par des préoccupations de famille, ou par des parties de belote. » *Ibid.*, p. 40. On le croirait presque déçu que son « affaire » ne fasse pas le bruit espéré. Pousser la réflexion dans ce sens serait aussi postuler qu'il ait lui-même perpétré ce crime dans l'espoir d'être arrêté et de trouver enfin un prétexte pour mettre fin à une vie sans espoir.
[4] *Ibid.*, p. 72.
[5] *Ibid.*, p. 67.

attachant sont ainsi systématiquement présentés de manière déceptive. Aucun panache dans la capture pitoyable du criminel. Pas une once de résistance. De la résignation, simplement, et un désir paresseux de briser enfin une insoutenable solitude. Dans ces conditions, le procès ne pouvait réserver davantage de surprises. Rien de retentissant dans les quelques pages qui lui sont consacrées. Seul le personnage déroute et intrigue une fois de plus par sa désinvolture et sa mauvaise foi. Restait en somme, pour finir, le spectacle angoissant, violent et sensationnel de l'exécution publique, promesse inespérée d'un dénouement tragique, d'une dramatisation de la mort en somme[1]. Mais là encore, le suicide du pauvre Duméry ruinera inexorablement les effets de cette pure séquence dramatique, suggérant néanmoins, mais nous y reviendrons, le mystère d'une vie intérieure pour le moins *intrigante*[2].

1.3 Attirance et défiance du romancier pour le romanesque

Dire, toutefois, qu'il ne se passe rien dans les romans de l'impotence serait quelque peu réducteur. Alain Schaffner explique ainsi que

> [d]epuis Cervantès, le romanesque est [...] devenu une sorte d'idéal paradoxal du roman : il en est à la fois le paradis perdu et le repoussoir. [...] Le roman français du XX^{e} siècle, héritier à la fois du romantisme et du réalisme, de la grande tradition du roman romanesque et de toutes les formes d'antiroman, est particulièrement révélateur de ces ambiguïtés et de ce double jeu[3].

Force est de constater en effet, qu'au plus fort de la vague de dénigrement du romanesque inspirée notamment par l'entreprise flaubertienne, les écrivains les plus avides de changements et d'expérimentation esthétiques (on songe notamment à Gide et à Breton dans une certaine mesure ou, plus tard, aux nouveaux romanciers), ne cesseront de manifester quelques signes évidents (et souvent ambigus) d'attachement à une forme d'*idéal romanesque*[4]. Flaubert, déjà,

---

[1] La dernière exécution publique eut lieu en France en 1939. Après le scandale et les troubles sociaux qu'elle provoqua, la décision fut prise de ne plus conduire d'exécution que dans la cour intérieure des prisons. Voir Jean Imbert, *La peine de mort. Histoire, actualité*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 194.

[2] Voir *infra* : « *Cogito (ergo patior) ergo sum*. Des romans de l'intériorité », pp. 322-333.

[3] Alain Schaffner, « Le romanesque : idéal du roman ? », *in* Michel Murat et Gilles Declercq (dir.), *Le Romanesque*, *op. cit.*, pp. 267-282, ici p. 282.

[4] Idéal dont Jean-Marie Schaeffer, nous l'avons vu, a identifié certains critères définitoires consensuels.

alternait lui-même des romans plus réalistes (*Madame Bovary*), des romans « romanesques » (*Salammbô*) et des romans explicitement « anti-romanesques » ou, du moins, beaucoup plus critiques à l'égard de la tradition romanesque (*Bouvard et Pécuchet*, nous l'avons dit). Dans *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet remarque quant à lui :

> Chez Beckett lui-même, il ne manque pas d'événements, mais qui sont sans cesse en train de se contester, de se mettre en doute, de se détruire, si bien que la même phrase peut contenir une constatation et sa négation immédiate. En somme ce n'est pas l'anecdote qui fait défaut, c'est seulement son caractère de certitude, sa tranquillité, son innocence[1].

Prenant son œuvre pour exemple, il poursuit en expliquant que « *les Gommes* ou *le Voyeur* comportent l'un comme l'autre une trame, une "action" des plus facilement discernables, riche par surcroît d'éléments considérés en général comme dramatiques ». De la même manière, les romanciers de l'impotence ne sauront se défaire totalement, malgré certaines tentatives ponctuelles de mise en échec, de l'emprise d'un imaginaire romanesque sur le roman. Il y a bien dans leurs œuvres quelques sources de tension interne, quelques menaces de conflit et de rupture, quelques-uns de ces *changements* sur lesquels repose la notion même d'*intrigue*. On songe aux déboires culinaires et amoureux de Jean Dézert, aux péripéties de Duméry... Ouvrir un livre de Georges Duhamel en outre, reconnaissons-le, c'est aussi s'attendre à de nombreuses surprises, c'est connaître aux côtés de Salavin la naissance et la mort de l'amitié, les divagations chaotiques du cœur et de l'esprit, l'engagement politique et la soif de sainteté ; c'est rencontrer l'amour, fonder une famille, changer pour un temps de continent, sauver héroïquement un enfant et mourir enfin tragiquement d'un mal incurable... C'est retracer en somme la chronique d'une vie bien remplie. De même, dans *L'Homme au marteau*, le lecteur frissonne de crainte qu'Augustin Marcadet, à l'instar de l'excentrique Letondu de Courteline, n'assassine de colère et de frustration son patron[2]. Il s'inquiète quelque temps, sans trop y croire peut-être, de sa relation naissante avec Odette, avant de s'affliger de l'issue pathétique de cette aventure chimérique. Augustin Marcadet en effet, à l'exemple de Bouvard,

---

[1] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 32.
[2] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, pp. 165-166.

Pécuchet et Dézert, retournera finalement à la copie après avoir cru qu'il pourrait changer de vie. Aussitôt annoncée, aussitôt annulée, l'attente déceptive de l'intrigue ébranle fatalement l'espoir d'une nouvelle naissance pour le personnage du roman.

1.4 Antihéros et faits divers font-ils bon ménage ?

L'attitude ambivalente de nos grattes-papiers, leur propension maladive au ratage et à l'indétermination sont caractéristiques du flottement esthétique des écrivains de la bureaucratie, de leur indécision entre un roman romanesque et un roman antiromanesque. Soucieux de dépasser la médiocrité et la platitude de leur existence dans la projection d'une vie héroïque, nos antihéros bureaucrates attendent constamment l'événement insolite qui leur permettra de se distinguer du commun des hommes. Mais à la première escarmouche, les masques tombent sans grandeur. Georges Duhamel, comme en témoignent certaines de ses œuvres, de *La Pierre d'Horeb*, à la *Chronique des Pasquier*, en passant par ses *Remarques sur les Mémoires imaginaires*, a ainsi toujours manifesté une certaine fascination mêlée d'aversion pour le fait divers. Le cycle de Salavin, naturellement, ne devait déroger à la règle.

Dans le *Journal de Salavin*, le protagoniste de Duhamel raconte une sortie au cinéma qu'il fit tout à fait par hasard. Alors qu'il est en train de « s'ennuyer ferme » devant un interminable film sentimental, un minuscule incendie se déclare subitement. Ouvrant une parenthèse dans son récit, Salavin s'empresse de rassurer le lecteur :

> Ce genre d'accidents est de ceux auxquels toujours je m'attends. J'y avais donc pensé mille et mille fois, réglant la conduite à tenir. Je serais calme et résigné. Je monterais sur un banc, dominant les clameurs de la foule : « Ne poussez pas. Ne craignez rien. Sortez en bon ordre. Tout le monde sera sauvé. » Je devais – encore mon programme – attendre avec le plus grand sang-froid, contenir les brutes, protéger les femmes, me porter aux points dangereux, me dévouer, sortir après tous les autres ou périr dans la fumée. Voilà comme, depuis longtemps, j'avais arrangé les choses, dans ma tête[1].

La réalité des faits sera naturellement différente. Faisant fi de ses bonnes résolutions, cet *ersatz* de héros raconte :

[1] *Journal de Salavin*, *op. cit.*, p. 399.

> À peine eus-je entendu le cri, raconte-t-il honteusement, je fis, par-dessus les banquettes, un bond dont je ne me serais jamais cru capable. [...] Un énorme cri confus s'éleva, comme une tornade, et je m'entendis crier, avec les autres, plus fort que les autres, des paroles incohérentes : « Sortez ! Sortez donc ! Plus vite ! Poussez ! Poussez ! » Je ne peux dire exactement ce qui se passa pendant les minutes qui suivirent. Quelques souvenirs farouches : je trébuche dans un escalier, je perds les lunettes, j'enfonce mes coudes et mes genoux dans une épaisse pâte humaine, j'écarte, des deux poings, un visage obscur qui me mord, je marche sur quelque chose de mou, j'aperçois, devant moi, portant un gosse à bout de bras, une femme qui pleure. Mais j'avance, à n'en pas douter, j'avance [...] Je rentrai chez moi [...], tout tremblant. [...] Le lendemain, j'ouvris le journal comme peut le faire un malfaiteur qui craint d'y trouver son portrait. Quelques lignes, dans un coin. J'eus bien du mal à les découvrir. Rien de grave, somme toute : quatre ou cinq blessés. Une simple bousculade[1].

Quelle déconvenue pour notre aspirant bienfaiteur ! Cette mésaventure est cosasse ; elle déride par la réaction pathétique (et non moins humaine) du pauvre rond-de-cuir. Mais elle ne revêt, une fois encore, aucune dimension romanesque. À la différence de Mauriac, par exemple – chez qui le fait divers alimente le romanesque, l'emballe[2] –, Duhamel assujettit l'événement à la réaction d'un personnage tout à fait ordinaire. En vérité, le modeste Salavin ne va que très rarement au-devant du danger[3]. Une occasion se présente de secourir un vieux mendigot poitrinaire – et d'effectuer ainsi un pas vers la sainteté –, qu'il se hâte de prendre ses jambes à son cou[4]. En vient-il à sauver au péril de sa vie la petite Christine Dargoult menacée par un train, qu'il flétrit dans l'instant lui-même ses lauriers[5]. Au mieux, la confrontation au fait divers lui permet-elle de se griser d'une gloire éphémère. Au pire, elle n'est pour lui qu'un moyen de confronter ses aspirations épiques aux limites prosaïques de son existence.

Assujettissant la substance romanesque du fait divers à la conscience malheureuse et à la passivité d'un antihéros, Georges Duhamel prend ainsi ses

---

[1] *Ibid.*, pp. 399-400.
[2] On songe notamment à *Thérèse Desqueyroux* (1927).
[3] Dans *Mes Amis*, lorsqu'un attroupement attire l'attention de Victor Bâton, cet *ersatz* de reporter des rues, qui attendait pourtant qu'un événement se produise, redoute ce qu'il va découvrir : « Les rassemblements de la rue me causent toujours une appréhension. La crainte de me trouver devant un cadavre en est la raison. [...] Prêt à fermer les yeux, je me fraye un passage, *malgré moi* ». *Mes amis*, *op. cit.*, p. 49. Nous soulignons. Voir à ce sujet notre étude « Attirance et défiance du romancier pour le fait divers. Le cas du *Pressentiment* », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n° 18, Grasset, 2010, pp. 227-240.
[4] *Journal de Salavin*, *op. cit.*, pp. 328-329.
[5] *Tel qu'en lui-même...*, *op. cit.*, pp. 626-628.

distances à l'égard de la dérive sensationnaliste opérée par une large part de la presse des années vingt. Au sortir des atrocités du premier conflit mondial, l'écrivain se défiait, il est vrai, de ce « divertissement d'ilotes » qui, comme le cinéma, aliénait les esprits en les abreuvant de violence gratuite ou de sentiments mièvres. Si le fait divers s'avère être, comme l'affirme Roland Barthes[1], le lieu de l'extraordinaire et du surprenant, le *Cycle de Salavin* se présenterait alors *a priori* comme l'histoire d'une rencontre avortée entre l'événement journalistique (imprégné de romanesque) et le non-événement littéraire, entre l'objectivité des faits et la subjectivité tourmentée du antihéros, entre les nécessités « réalistes » du reportage, enfin, et les nouvelles exigences narratives du roman français de l'entre-deux-guerres.

Cette forme de fracture entre les ambitions épiques du personnage de roman moderne et la platitude de son existence, se ressent avec plus de désespoir et de résignation encore dans l'œuvre de Meckert. Une fois n'est pas coutume, dans l'extrait suivant, l'imaginaire cinématographique tient une place centrale :

> Augustin aimait particulièrement les films bien mouvementés, avec péripéties et rebondissements. Il payait sa place au cinéma pour autre chose que de la comédie de salon. Il en voulait pour son argent. Il exigeait de la grande mise en scène, et des centaines de figurants, et des costumes aussi, et des scènes bien dramatiques, ou bien rigolardes. Il se foutait bien de la psychologie des personnages. Qu'ils restent un peu humains, ça lui suffisait, pourvu qu'il leur arrive des tas d'aventure[2].

À la sortie du cinéma, toutefois, après s'être pour un temps donné des allures viriles de gangster, Augustin ne tardera pas à sentir peser sur lui le poids du quotidien :

> On échangeait des petites considérations sur le jeu de Jack Bigman, et sur les petites qui jouaient les deux jeunes orphelines. On retombait dans la petite phrase, dans le quotidien... Augustin commençait à sentir Monique lui peser sur le bras... On passait sous les reverbères de la place des fêtes... Bien loin de Chicago... On redevenait du tout simple...[3]

Expert dans l'art (fantasmé) de la mise en scène spectaculaire, du scénario

---

[1] R. Barthes, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, *op. cit.*, pp. 188-197
[2] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 130.
[3] *Ibid.*, p. 133.

haletant et des effets spéciaux, notre modeste rond-de-cuir, hélas, n'a pas les épaules d'un *big man*. Et, à l'instar de l'ordinaire Jean Dézert et de l'insignifiant Louis Salavin, dans ce monde où « certains sont acteurs et d'autres spectateurs, lui n'est que figurant »[1].

1.5 De la médiocrité comme essence du roman

Chez Meckert plus que tout autre, on sent en ce sens l'influence de l'existentialisme sartrien tel que le philosophe en énonçait déjà les grandes lignes dans *La Nausée*. Deux passages de *L'Homme au marteau*, en apparence anodins, illustrent notre propos. Dans le premier cas, Augustin se rend au travail en métro. Pour passer le temps et ne plus songer aux sanctions que lui vaudra un léger retard, le jeune homme essaie de se plonger dans la lecture du *Médecin de campagne*, de Balzac. « Mais il devenait bien flou, le commandant Ginestas et bien fluide, le docteur Bénassis… », déclare le narrateur ; avant de conclure, avec désappointement : « Ça ne tenait pas devant la réalité, toute la littérature… La réalité d'un petit retard !... »[2] Dans le second passage, Marcadet, attelé à l'étude laborieuse d'un manuel administratif pendant qu'il écoute la radio, perçoit en arrière-plan l'adaptation lyrique de *Manon Lescaut*[3] :

> Et, tandis que la loi du 16 juillet 1930 abrogeait celle du 22 août 1929, en attendant que le décret du 20 mai 1931 lui passe un coup de pied en vache, Des Grieux expliquait à Manon qu'il la voyait, c'était certain, pour la première fois, mais que cependant son cœur venait de la reconnaître…[4]

Les affinités de pensée entretenues avec l'auteur de *La Nausée* résident selon nous essentiellement dans ce déchirement irrémédiable entre la vie, routinière, prosaïque, et l'art. Lecteur de Stendhal, Roquentin venait en effet lui-même de comprendre, à ses dépends, que « loin de pouvoir exhausser sa vie jusqu'à l'art »[5], l'aventure esthétique et fictionnelle, quelle qu'elle soit, révélait au contraire avec violence la distance infranchissable entre le romanesque et le vécu.

---

[1] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 22.
[2] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 80. « Ginestas » : *sic*.
[3] Il s'agit là du *Manon* de Jules Massenet, opéra-comique en cinq actes de 1884. Cette précision nous est fournie par Jean Meckert. *Ibid.*, p. 140.
[4] *Ibid.*, p. 140.
[5] Michel Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 210.

Rapport-Gratuit.com

De fait, son histoire d'amour avec Anny (comme la liaison, plus tard, d'Augustin et d'Odette), qui entendait arranger cette histoire en une suite de « moments parfaits », se soldera par un échec. Rejetant l'illusion romanesque, Sartre écrit :

> Quand on vit, il n'arrive rien. Les décors changent, les gens entrent et sortent, voilà tout. Il n'y a jamais de commencements. Les jours s'ajoutent aux jours sans rime ni raison, c'est une addition interminable et monotone. [...] Par moments – rarement – on fait le point, on s'aperçoit qu'on s'est collé avec une femme, engagé dans une sale histoire. Le temps d'un éclair. Après ça, le défilé recommence, on se remet à faire l'addition des heures et des jours. Lundi, mardi, mercredi. Avril, mai, juin. 1924, 1925, 1926[1].

De même, le narrateur de *L'Homme au marteau* note à son tour :

> Chaque soir, répétition. Cabas d'une main, journal de l'autre. Éternité maussade dans les trépidations. Ça durait depuis toujours. C'était la vie, la vie de tous les jours, ce supplice chinois, un effet de cloche qui sonne, régulière, éternelle[2].

Pour prendre la mesure de cet enlisement narratif (et existentiel), mais aussi comprendre les raisons de cette oscillation constante entre soif et déni du romanesque, il faut lire enfin *Le Wagon à vaches* de Georges Hyvernaud. L'écrivain s'y livre en effet, à travers la représentation du couple amoureux, à quelques confessions tout à fait éclairantes. L'amour, nous l'avons dit[3], donne en général la mesure du traitement du romanesque dans le roman. Or, dans le récit hyvernaldien, les expériences sentimentales sont bien évidemment à la mesure des héros : terriblement banales, médiocres, pathétiques et décevantes. L'écrivain, par exemple, décrit ainsi les Corchetuile : « Quand [ils] sortent en se dandinant, le dimanche, de la messe de onze heures, placides, prospères, innocents comme deux concombres, on se rend bien compte que sur ces natures-là, *le romanesque n'a pas prise* ». Il poursuit :

> Le romanesque est un privilège du beau monde, un luxe. Ça se passe du côté de Guermantes, le roman. *Pas du côté des employés de bureau* et des gardiens de square. Pas du côté de Porcher ou d'Iseult, des éclopés sur leurs bancs et des femmes à leur lessive[4].

---

[1] Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, *in Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, pp. 64-65.
[2] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 13.
[3] Voir *supra* : « Le mal d'amour », pp. 171-191.
[4] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, pp. 112-113. Nous soulignons.

Tout est dit ou presque dans ces quelques mots qui illustrent une fois encore l'extrême concision et le sens de la formule du romancier.

Nous n'avons pu nous empêcher, à la lecture de ce passage, de songer à l'avant-propos que Camus donna en 1953 à la réédition du premier roman de Louis Guilloux, *La Maison du peuple*. En voici un passage :

> Guilloux fait sentir combien la misère ôte de leurs forces aux passions qui lui sont chères. Un excès de pauvreté raccourcit la mémoire, détend l'élan des amitiés et des amours. *Quinze mille francs par mois, la vie d'atelier, et Tristan n'a plus rien à dire à Iseult.* L'amour aussi est un luxe, voilà la condamnation[1].

La même année, Hyvernaud note, dans *Le Wagon à vaches* :

> Qu'on les colle seulement à un portillon de métro, les duchesses de Marcel Proust ou de Balzac, qu'on les mette à faire des trous dans des bouts de cartons toute la journée pendant huit heures, du lundi au samedi, et on verra bien ce qui en restera de leur drame distingué. On n'aura plus à décrire que de la fatigue et des varices, des notes de gaz et des dimanches à la mairie. Pas très romanesque, tout ça. *La vie manque de romanesque quand on est obligé de la gagner*[2].

La ressemblance du propos avec les conceptions camusienne et guillouxienne du roman demeure pour le moins déroutante – quoiqu'elle ne puisse occulter la méfiance d'Hyvernaud à l'égard de cette « imposture littéraire »[3] que constitue pour lui le populisme. La frontière est mince en effet entre la misère sociale dénoncée par Guilloux et la promiscuité des camps de prisonniers poméraniens[4]. « Rien de tel, explique le narrateur, pour vous donner le sentiment de la fatalité. La fatalité sans majuscule. Pas le Destin des vieilles tragédies, avec son visage de pierre. Nous autres, on a droit qu'à une fatalité miteuse et déglinguée. Au wagon à vaches »[5]. Il semble bien en effet qu'au sortir de la Deuxième guerre mondiale, l'usage d'une littérature représentant un personnage extraordinaire, engagé dans des aventures insolites, des intrigues amoureuses ou des péripéties palpitantes, ait été tout bonnement impossible. Deux ans avant

---

[1] Albert Camus, avant-propos à la réédition du premier roman de Louis Guilloux, *La Maison du peuple* [1927] suivi de *Compagnons*, Paris, Grasset, 1953, p. 17.
[2] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, pp. 114-115. Nous soulignons.
[3] *Ibid.*, p. 116.
[4] Dans *La peau et les os*, Hyvernaud écrit : « Quand on est pauvre, il ne faut pas être difficile. L'orgueil, la dignité, c'est un *luxe* de gens heureux. Nous, on est des pauvres, et moins que des pauvres. Des espèces de clochards ». *La peau et les os*, *op. cit.*, p. 68. Nous soulignons.
[5] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 134.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

l'affirmation si souvent citée d'Adorno selon laquelle « écrire un poème après Auschwitz est barbare »[1], Georges Hyvernaud expliquait déjà qu'écrire un roman romanesque après la captivité relevait du mensonge, voire de l'infamie.

Cela soulève alors la question posée par Alain Schaffner de la nature (esthétique, axiologique et ontologique) de l'*idéal du roman*[2] cultivé par les romanciers de l'impotence. Les récits composant notre corpus, « porteur[s] d'une réflexion critique sur le romanesque », seraient-ils dès lors « habités par sa nostalgie ? »[3] Si la question semble tout à fait légitime pour les premiers romans, héritiers d'un siècle romantique et romanesque – et la représentation systématique de personnages « bovaryques », assoiffés de merveilleux et d'héroïsme, en est l'illustration – en revanche, elle l'est beaucoup moins pour les récits plus tardifs d'Hyvernaud et de Calet, chez qui le romanesque est tout bonnement devenu impossible. Sur une tonalité désespérée, en marge de l'œuvre célinienne et, plus tard, des expérimentations du Nouveau Roman, ces auteurs cultivent dans leurs récits un *idéal du roman* se tenant à des lieux du bouillonnement romanesque traditionnel. N'y voyons là nul rejet gratuit, mais simplement une réaction réflexive à l'égard de vieilles recettes romanesques dépassées par la réalité des nouvelles exigences historiques, métaphysiques et littéraires de l'immédiat après-Deuxième Guerre mondiale.

Il serait donc tout à fait réducteur – et quoique ces textes semblent *a priori* ne point se conformer au principe de concordance que Ricoeur attribuait à « la mise en intrigue » (*muthos*)[4] – de considérer la faillite morale et l'épuisement narratif du roman de l'impotence comme la marque d'une faiblesse esthétique ou, plus encore, comme le signe d'un rejet du roman aux résonances valéryennes. Georges Hyvernaud par exemple, ne dénigre pas le genre dans sa réalité beaucoup trop prosaïque. Le fait qu'il soit asservi au réel et au banal ne mérite pas pour l'écrivain qu'on le condamne, mais invite au contraire à questionner avec constance, à l'intérieur même du roman, la notion de romanesque et le lien étrange qu'elle entretient avec la réalité du quotidien. Pour Hyvernaud, en effet, le

---

[1] Theodor W. Adorno, *Prismes*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1980, p. 23.
[2] Alain Schaffner, « Le romanesque : idéal du roman ? », *loc. cit.*
[3] *Ibid.*, p. 267.
[4] Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 1, Paris, Seuil, 1983, p. 62. Voir en particulier la partie du présent volume intitulée « La mise en intrigue », pp. 55-84.

romancier ne peut plus honnêtement se résoudre à écrire, au milieu du XX^e^ siècle, « La marquise sortit à cinq heures... »[1] Il lui faut donc abandonner la matière romanesque pour un roman, (re)devenu le lieu du médiocre.

À ce titre, on souscrit trop souvent à l'idée que le roman de la première moitié du XX^e^ siècle se serait développé en réaction au roman réaliste, au romantisme et à une grande tradition romanesque héritée notamment du XVII^e^ siècle. Cela est vrai, si l'on considère que le roman de la fin du XIX^e^ siècle se composait systématiquement de cet invariable trio. Ce serait oublier un peu vite toutefois la part importante de motifs antiromanesques traversant en France l'ensemble des romans de la seconde moitié du XX^e^ siècle (en particulier les romans hugolien et zolien)[2]. Après Zola, observe en effet Sylvie Thorel-Cailleteau, le roman « ne racontait pas forcément une histoire comportant un début et une fin ; ses tristes héros se définissaient par l'imperfection et la souffrance »[3]. Posant les bases d'une nouvelle histoire du roman tournée vers l'aspect ordinaire de l'existence, la représentation de « personnages sans grandeur »[4] et le recours à un langage romanesque commun, l'universitaire souligne l'originalité d'un art naturaliste qui, depuis Baudelaire et Flaubert essentiellement, « s'attache à extraire la beauté qui se réserve même dans la matière la plus ingrate »[5]. Pas une once de pessimisme ou de nostalgie dans ces propos. À la misérable grandeur de l'homme pascalien, devait logiquement répondre la « splendeur de la médiocrité » romanesque, précise l'auteure, qui voit en cette exténuation la manifestation paradoxale de l'essence même du roman, prosaïque, médiocre, mortelle, donc fondamentalement humaine.

---

[1] Concernant cette phrase, voir la mise au point d'André Berne-Joffroy (*La NRF*, n° 78, juin 1959, p. 556-561) qui cite la formule exacte des *Cahiers*, alors en cours de publication (édition en fac-similé du CNRS, 1957-1961) : « *La Marquise prit le train de neuf heures.* » ; réédition dans les *Cahiers II*, éd. de Judith Robinson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1162.

[2] Voir à ce sujet l'article de Myriam Roman, « Un romancier non romanesque : Victor Hugo », *in* Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, *op. cit.*, pp. 167-181. Les romanciers de l'impotence et, partant, les nouveaux romanciers auraient-ils donc, sans le savoir peut-être, fait acte d'anti-modernisme en démantelant un à un tous les motifs romanesques contraires à l'essence même du roman ? La question mériterait sans doute un développement plus approfondi, hors de cette étude.

[3] Sylvie Thorel-Cailleteau, *Splendeurs de la médiocrité. Une idée du roman*, *op. cit.*, p. 7.

[4] *Ibid.*, p. 7.

[5] *Ibid.*, p. 7.

2. *Cogito (ergo patior) ergo sum.* Des romans de l'intériorité

> « Et ayant plus d'idées, ils eurent plus de souffrance »[1]

> « Et voici que le rideau des habitudes, le tissage confortable des gestes et des paroles où le cœur s'assoupit, se relève lentement et dévoile enfin la face blême de l'inquiétude. L'homme est face à face avec lui-même : je le défie d'être heureux… »[2]

Analysant les grandes étapes de l'évolution du concept de héros romanesque, Roland Bourneuf et Réal Ouellet déclarent : « En même temps que se développe la conception d'un anti-héros passif, banal, presque anonyme, le roman tend à s'intérioriser, en ce sens qu'il nous donne plus directement accès à la conscience de ses personnages. »[3] Ce qui s'observait en effet déjà ponctuellement chez Stendhal par exemple, n'aura de cesse de s'accentuer dans une large part du roman français au XX^e^ siècle. En août 1906, Jean de la Ville de Mirmont écrivait ainsi au poète bordelais Louis Piéchaud : « En chacun de nous il est deux êtres : celui que l'on voit et qui appartient à tout le monde ; celui que l'on devine… quelquefois. »[4] Marcel Proust, sans doute, dut-il lui-même percevoir cette dichotomie criante en l'homme, entre l'apparence extérieure et l'intimité intérieure, lorsqu'il exprima dans les dernières pages du *Temps retrouvé* son désir de représenter les hommes « non pas au-dehors mais au-dedans »[5] d'eux-mêmes, désignant ainsi les limites d'une écriture mimétique qui s'attacherait exclusivement à peindre des visages humains[6] sans tenir compte des abîmes de l'âme. Nous n'entrerons pas ici dans les détails de cette nouvelle conception de l'individu et des profonds renouvellements qu'elle entraîna au sein même du

---

[1] Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, *op. cit.*, p. 721.
[2] Albert Camus, *L'Envers et l'Endroit* (1937), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986, p. 66.
[3] Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'univers du roman*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1972, pp. 206-207.
[4] Cité par Michel Suffran, *Jean de la Ville de Mirmont, Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 71.
[5] Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, t. IV, p. 622.
[6] L'auteur de la *Recherche* préfère le terme « masques ».

genre romanesque. Rendons simplement à Michel Raimond le mérite de s'être livré à cette entreprise ambitieuse. L'universitaire déclare :

> On ne saurait faire l'inventaire, dans le roman français de 1895 à 1914, de toutes les notations auxquelles a pu conduire le goût de ces complexités psychologiques. De Bourget à Léon Daudet, d'Estaunié à Maeterlinck, s'affirme la volonté de faire leur part aux contradictions de l'âme ainsi qu'aux poussées de l'inconscient[1].

C'est en effet à la fin du XIX[e] siècle que s'amorce une réflexion fondamentale sur la représentation du discours intérieur dans le roman, qui trouvera dans la période de l'immédiat après-guerre, sensible à l'émergence des thèses freudiennes, des théories de la mémoire affective de Bergson et de la relativité einsteinienne, un climat extrêmement favorable[2]. Engagés dans une époque littéraire qui remettait en question la prétendue stabilité ontologique postulée par les portraitistes de la première moitié du XIX[e] siècle, les romanciers de l'impotence poseront à leur tour la question centrale de l'effacement progressif du personnage de roman traditionnel et, partant, celle de la disparition et de l'instabilité du sujet dans le roman moderne. Crise de la confiance dans les mots, repli sur la vie intérieure, conscience de la fragilité du moi d'où naît une lucidité douloureuse, sont autant de critères qui font indubitablement de Duhamel, Bernard, Meckert, Hyvernaud et Calet, des écrivains de leur temps, versés dans la psychologie des profondeurs.

2.1 Les « aventures intérieures » des ronds-de-cuir

Jacques Rivière, dans une série d'articles publiés dans *La NRF* en 1913, exprimait son désir de voir apparaître un *Roman d'aventure* livrant le lecteur à l'imprévu des réactions d'un narrateur homodiégétique. Citant *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust et écrivant à Valery Larbaud qu'il a eu constamment à l'esprit *A. O. Banatbooth, Journal d'un milliardaire* en rédigeant cet essai, Rivière annonçait la prégnance de l'intériorité dans la représentation du personnage de roman au XX[e] siècle. Le directeur de *La NRF*, assurément, ne s'y est pas trompé. Le roman de l'impotence, comme l'ensemble de la production

[1] M. Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 427.
[2] *Ibid.*, pp. 322-323.

romanesque du premier vingtième siècle, sera celui de la subjectivité et de l'errance psychologique avant tout. Une existence solitaire, ainsi que l'aspect souvent répétitif, mécanique et laborieux de tâches administratives semble du reste prédisposer ces personnages à ressasser des pensées maussades jusqu'à la nausée. Conversant sans relâche en eux-mêmes, les ronds-de-cuir impotents, construits sur le modèle des célibataires aigris de Huysmans et de Gide, ne cessent de méditer sur leur misérable condition, mêlant à des considérations secondaires[1], les réflexions les plus générales. Une évolution nette se dessine alors dans la conception même du récit. Dans les romans de l'impotence, nous l'avons vu, les intrigues de bureau ne constituent pas le sujet principal de la narration. L'appartenance socio-professionnelle du rond-de-cuir importe moins en effet que ses désordres intérieurs – le comble, soit dit en passant, pour une figure littéraire aussi sociologiquement déterminée.

Si le personnage de roman impotent, dès lors, se construit encore, en certains points, selon les modalités du roman balzacien (c'est un véritable objet d'étude représentatif d'un groupe humain), ses actions ne sont plus forcément au centre de l'histoire ; l'intériorité tourmentée des personnages se substituant progressivement à l'enchaînement d'événements extérieurs. Dans *Confession de Minuit*, Salavin fournit lui-même quelque éclairage sur cette nouvelle manière d'appréhender l'entreprise romanesque : « Une fois de plus, déclare-t-il, j'appelle "histoire" ce qui n'en est pas, c'est-à-dire des choses qui se passent uniquement à l'intérieur de la bête. »[2] Tout est dit dans ces propos. Le romancier, dorénavant, sera plus attaché à rendre intelligible les rouages d'une conscience, « les émotions, les passions, les désirs », qui sont les véritables « événements de la journée »[3], plutôt que leurs origines, leurs actes ou leurs projets. Abandonnant le fastidieux « travail de zoologie »[4] humaine auquel s'astreignaient les maîtres du roman réaliste-naturaliste, Georges Duhamel – et l'ensemble des romanciers de

[1] Le choix d'un estaminet ou le menu d'un dîner constituent le plus souvent les sujets principaux de leurs tergiversations.
[2] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 55.
[3] Georges Duhamel, *Essai sur le roman*, Paris, Marcelle Lesage, 1925, pp. 31-32.
[4] *Vie et mort d'un héros de roman*, *op. cit.*, p. 791.

l'impotence après lui – apportait ainsi, avec *Confession de Minuit*, sa contribution précieuse « à l'histoire des pensées de notre monde »[1].

Michel Raimond a bien montré, toutefois, les conséquences esthétiques de ce renouvellement formel. « Elles ont paru graves », déclare-t-il. « Elles conduisaient à une crise du roman. »[2] Et l'universitaire, pour illustrer ce constat, de citer les observations sans doute un peu hâtives d'André Thérive, selon qui « ces personnages, prétextes à sensations, [...] ne constituent pas des personnages de roman »[3]. On comprend aisément que de tels bouleversements esthétiques aient pu surprendre voire agacer le critique. Le flot de conscience et la disparition progressive de types humains risquaient en effet d'emporter avec eux l'intrigue et le personnage de roman. Mais enfin, reconnaissons-le, tout en se méfiant de ce genre de procédés narratifs, l'auteur du *Charbon ardent* – dont le personnage éprouve lui-même l'acre désespoir d'une vie de douleurs intérieures –, suivait en de nombreux points la voie empruntée par Duhamel et un grand nombre de ses contemporains, Crevel, Soupault, Bove ou Beucler. Il est à noter, du reste, que cette nouvelle orientation du roman n'implique en aucune manière la disparition complète de l'intrigue. Dorrit Cohn précise en cela, dans *La Transparence intérieure*, que si « la plupart des monologues autonomes post-joyciens se contentent d'une intrigue très schématique » – bribes d'intrigue, mais intrigue tout de même –, d'autres, comme *Mademoiselle Else* d'Arthur Schnitzler [1924], pouvaient aussi développer « une intrigue plus dramatique et une fin tragique »[4].

Tel est le cas, nous l'avons vu, du *Cycle de Salavin* et du roman de Tristan Bernard. L'issue d'*Aux Abois* en effet, qui ruine en partie les effets de l'intrigue – tout en maintenant toutefois la surprise d'une fin tragique –, ne lève en rien le mystère entourant le comportement pour le moins ambivalent et les obscurs atermoiements de Paul Duméry. Les descriptions proposées par le narrateur ne semblent en ce sens établir aucun lien de causalité véritable, aucune logique narrative entre les différents éléments de l'histoire, confirmant les observations de

---

[1] *Ibid.*, p. 784.
[2] M. Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 449.
[3] André Thérive, *Opinions littéraires*, p. 127. Cité par M. Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 450.
[4] Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981, p. 264.

Raimond selon lesquelles : « La psychologie de l'illogisme répudie les liens de cause et d'effet, elle exclut une vision mécaniste de l'âme. »[1] On aurait pu croire, dès lors, que le monologue intérieur nous permettrait de nous glisser au cœur du crime, de la cavale, du procès et de saisir quotidiennement les impressions, les émotions du meurtrier en cavale. Il n'en est rien. L'intrigue policière semble totalement subordonnée à ce que le protagoniste de Bernard a, *ou non*, envie de nous dire. Nous ne comprendrons jamais les véritables raisons ayant motivé Paul Duméry à commettre un tel acte. L'argent sans doute. Mais la manière froide, irrationnelle, souvent contradictoire, avec laquelle le narrateur nous livre ses confessions, entretient, autour de l'étrange et *intrigant* meurtrier, d'insondables mystères.

Qu'importe la structure de l'intrigue, dès lors, qu'importe l'aventure, pourvu qu'il y ait l'ivresse de mouvements intimes ! Qu'importe la tension dramatique, pourvu qu'il y ait l'énigme d'une conscience ambivalente et contradictoire ! Enfoncés dans une indistinction physique et une forme d'aboulie généralisée, mais dotés toutefois d'un moi complexe et mystérieux, ces personnages ordinaires prennent subitement une profondeur et un relief jusqu'alors insoupçonnés. Toute une part de l'originalité et de l'intérêt de ces romans réside ainsi en un recentrement de l'action romanesque sur l'intériorité des employés de bureau. L'écrivain s'attachera désormais à « raconter des balivernes »[2] qui précisément n'en sont pas, à saisir le regard immédiat que le personnage porte sur les éléments qui l'entourent, à entreprendre, pour paraphraser Ricardou, non plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une parole subjective. Nombreux sont ainsi les passages durant lesquels, surpris *in medias res* dans une posture passive[3] (d'aucuns diront « méditative ! contemplative ! »), le personnage exprime sa perception immédiate et *in vivo* du monde qui l'entoure, décrit la situation présente au moment où elle se fait, évoque ses souvenirs, s'interroge sur son avenir. La résignation de Jean Dézert, la sagesse et la soif de salut de Salavin, la conscience kafkaïenne de Paul Duméry, la nausée

[1] M. Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 449.
[2] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 56.
[3] La figure du rond-de-cuir constitue en ce sens le point de convergence de nombreuses influences : celle de la méditation pascalienne, de la posture indolente de Belacqua et de la crise de volonté touchant les copistes de Gogol et de Gontcharov.

de Jean Meckert, l'infirmité du regard de Georges Hyvernaud, la lucidité pathologique de Calet, tels semblent être les véritables sujets des romans de l'impotence ; le foyer narratorial se tenant en effet le plus souvent au sein même des personnages.

2.2 L'étrange complexité de Salavin[1]

On a pu ainsi s'attacher aux échecs extérieurs de ces personnages, à leur médiocrité apparente, quant il fallait en vérité les envisager de l'intérieur en considérant leur cheminement intime. Duhamel, pourtant, avait averti les lecteurs inattentifs en précisant, dans *Vie et mort d'un héros de roman*, que son personnage « n'était en aucune manière un de ces cas curieux comme en avait tant étudié le XIX^e^ siècle »[2]. Le romancier, naturellement, a sans doute sondé plus profondément encore que ne l'a fait Mirmont, les « aventures intérieures »[3] de son personnage. L'histoire de Salavin apparaît à cet égard comme un développement plus large et plus profond que celle du protagoniste des *Dimanches*. Surtout, elle fait glisser la littérature, de l'apparence extérieure du personnage – description de son milieu et de son héritage sociologique – au développement de son intériorité ou, du moins, du mal-être existentiel et intime qui le ronge. Déjà, dans *Vie des Martyrs* et *Civilisations*, l'écrivain laissait une large place aux descriptions de la vie intérieure des blessés de guerre, plutôt qu'à celle de leurs souffrances physiques[4]. Davantage qu'à l'aspect physique ou au caractère du personnage, le roman de l'impotence s'attachera à son tour à l'évocation de la perception subjective et du regard intime, lucide et pathologique que ces personnages portent sur le monde, posant ainsi, dès le début du siècle, « un nouveau problème humain, […] et un nouveau problème de l'art littéraire aussi »[5], dans la continuité, nous le verrons, de l'éveil existentiel éprouvé par l'« homme pascalien » d'Henri Barbusse.

En ce sens, Michel Raimond a raison d'accoler le nom de Louis Salavin à

---

[1] Nous ne nous attarderons pas sur cette particularité du personnage de Duhamel qui, si elle mérite de retenir notre attention dans le cadre d'une réflexion sur l'intériorité du rond-de-cuir, a déjà été abordée par Yvan Comeau, *op. cit.*, pp. 153-186.
[2] *Vie et mort d'un héros de roman*, *op. cit.*, p. 779.
[3] *Ibid.*, p. 779.
[4] Voir Yvan Comeau, *op. cit.*, p. 92.
[5] *Ibid.*, p. 779.

Rapport-Gratuit.com

ceux de Julien Sorel et d'Emma Bovary, et d'en faire un cas exemplaire de cette nouvelle « psychologie de l'illogisme » s'étant progressivement répandue, dès la fin du XIX[e] siècle, dans l'ensemble du roman français[1]. Opposant, lors d'un entretien avec Frédéric Lefèvre, la « psychologie linéaire »[2] de la littérature latine à celle « moins linéaire, plus ramifiée »[3] des écrivains slaves et scandinaves, le romancier Duhamel avouait lui-même ne croire « qu'à la connaissance profonde et intime que nous avons parfois de certains phénomènes et de certains êtres »[4]. L'ensemble du *Cycle de Salavin*, ainsi qu'une large part sans doute de son œuvre, semble en conséquence tendre tout entier vers ce désir d'éclairer les mystères de l'âme humaine. « Toutes mes aventures me sont arrivées au-dedans »[5], déclare le protagoniste de *Confession de Minuit*, réjoui par la suite à l'idée d'avoir à revêtir ce vieux complet noisette « si limé, si poli, [...] humilié et malheureux », qu'il « s'ajustait parfaitement à [s]on âme »[6]. Nos antihéros impotents (âmes en morceaux), ainsi que les romans qui découlent de leurs mésaventures (formes en lambeaux), sont bien à l'image de ces pelisses rapiécées. Henri Calet, avec son style sécant, résumera la déréliction intérieure du personnage de roman, en ces termes : « Bureau – Solitude. [...] J'ai le *costume élimé* qu'il faut »[7].

2.3 Une lucidité pathologique

Dans l'univers désordonné et surgissant de l'*hic et nunc*, le sujet pensant prend *aussi* la mesure de son insignifiance. « Trop préoccupé, explique Yvan Comeau, d'arriver par ses propres efforts à découvrir en lui un moi qu'il puisse accepter, il ne réussit qu'à prendre une conscience plus vive et plus désespérante de sa misère. »[8] L'exercice de la pensée lui permet en effet d'analyser sa situation dans le monde et de chercher des explications à sa piètre condition. Mais ses raisonnements, loin de lui apporter quelque échappatoire ou réconfort, se retournent le plus souvent contre lui, l'assaillent de « pensées à cadence de

---

[1] M. Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, pp. 445-452.
[2] Frédéric Lefèvre, *Une heure avec...*, Paris, NRF, 1924, 2[e] série, p. 240.
[3] *Ibid.*, p. 241.
[4] *Ibid.*, p. 240.
[5] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 49.
[6] *Ibid.*, p. 57
[7] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 36. Nous soulignons.
[8] Yvan Comeau, *op. cit.*, p. 154.

mitrailleuse »[1] et lui démontrent sans cesse l'inadéquation fondamentale de ses aspirations avec la vie qu'il mène.

Nous pensons, pour illustrer ces propos, au passage discret mais essentiel, durant lequel Jacques Bourladou explique à ses parents et au narrateur, les modalités d'évaluation d'un test de QI auquel il a participé. Il s'agissait, raconte-t-il, à partir de quelques lettres dispersées, de recomposer un mot. I, D, A et E, précise le jeune garçon. Sans trop y croire, et sans doute avec une légère pointe d'ironie, le narrateur propose le mot *idéal*. « Quatre lettres, pas cinq », réplique alors le jeune garçon, plaçant d'emblée le mot du narrateur sous le signe du manque, de l'impuissance et du mensonge. Mais ce n'est pas tout. Immédiatement après cette tentative avortée, « un bruit alarmant de porcelaine brisée »[2], viendra irrémédiablement saper les dernières illusions du narrateur. La scène, si anodine soit-elle en apparence, revêt une signification profondément symbolique en ce qu'elle signale une brisure radicale et irrémédiable entre le monde des enfants, celui de l'insouciance et le monde des adultes, celui de la lucidité[3].

« J'étais parfaitement lucide et froid »[4] reconnaît ainsi Salavin. « Il était lucide et intelligent », observe à son tour le narrateur de *L'homme au marteau*, au sujet d'Augustin Marcadet. Avant de placer cette lucidité sous le signe d'une profonde douleur, en poursuivant : « Il avait le cafard »[5]. Déjà dans *Les Dimanches*, Jean Dézert écrivait ces vers, révélateurs d'un désespoir clairvoyant : « *Conscient de mon rôle obscur*, jusqu'à la mort / J'écrirai des projets, des notes, des rapports… »[6] Des alexandrins aux résonances baudelairiennes qui trouvent à nouveau un prolongement direct dans les pensées maussades d'Augustin Marcadet, retranscrites au discours indirect libre par le narrateur de *L'Homme au marteau* : « Un fantôme d'idée virevoltait, qui

---

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 267
[2] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 192.
[3] La seule figure féminine véritablement « innocente » et se rapprochant ainsi partiellement d'Iseult aux blanches mains, est la cousine Blanche, disparue trop tôt d'une maladie de poitrine. Comme chez Giraudoux, qu'Hyvernaud appréciait diversement, les jeunes filles, sans doute, devraient s'arrêter de grandir… Voir Bruno Curatolo, « Les lectures critiques de Georges Hyvernaud : de l'idéologie au désabusement », *Nord'*, n° 47, avril 2006, pp. 69-80.
[4] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 65.
[5] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 15.
[6] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 32. Nous soulignons.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

s'appelait écœurement, il le savait très bien... *Conscience du flot humain, conscience de l'imbécilité routinière de sa petite vie de tous les jours...* »[1]

Aux visées mimétiques de l'écrivain réaliste-naturaliste se substitue progressivement le filtre de la vision pathologique du rond-de-cuir début de siècle. Le choix de cette figure littéraire, une fois encore, ne semble pas anodin. Dans *L'Enfer* d'Henri Barbusse, la situation socioprofessionnelle du narrateur, secondaire au premier abord, contrastait déjà avec son expérience et son éveil pré-existentialistes. D'une profession conformiste, engourdie par la banalité du quotidien, « noyé[e], comme il le dit lui-même, dans le néant positif des jours »[2], le protagoniste de Barbusse accède soudain, au travers d'une brèche dans le mur de sa chambre, à la vérité vivante, à « l'annonciation de ce qu'il y aurait de plus beau »[3]. Il atteint enfin, dans la force de l'âge, après avoir expérimenté tous les rouages de la machine humaine, sa « réalisation » et sa « divination »[4]. Quel luxe, en vérité, pour ce gratte-papier insignifiant !

Les copistes impotents connaîtront une expérience similaire, sans parvenir toutefois à se dégager du malheur et du néant dans lesquels cette confrontation au Rien de la condition humaine (à la « contingence » dira plus tard l'auteur de *La Nausée*) les aura inéluctablement plongés. La lucidité, en effet, la clairvoyance de nos narrateurs-voyeurs est une véritable source de douleur. C'est en voyant qu'ils deviennent philosophes ; en restant assis sur leurs chaises, allongés sur leur lit ou leur vieux canapé, isolés dans leurs misérables chambres, qu'ils découvrent et s'initient eux-mêmes au mystère de la condition humaine. Or, cet affrontement direct, cette confrontation immédiate au monde, qui constitue pour le narrateur-voyeur de *L'Enfer* une « blessure guérissante »[5], les ronds-de-cuir impotents n'en retireront que souffrance et mal-être, qu'infirmité et destruction. « Est-ce ma faute si j'ai l'œil clair ? »[6], s'interroge Salavin, après avoir dressé un à un les portraits de ceux qu'il considèrerait volontiers comme ses amis, s'il ne leur trouvait systématiquement un défaut détestable. « C'est une espèce d'infirmité que j'ai,

---

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 14. Nous soulignons.
[2] Henri Barbusse, *L'Enfer*, *op. cit.*, p. 17.
[3] *Ibid.*, p. 286.
[4] *Ibid.*, p. 286.
[5] *Ibid.*, p. 286.
[6] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 90.

une maladie du regard »[1], note quant à lui Georges Hyvernaud dans *Le Wagon à vaches*. Des mots auxquels font écho les propos du scripteur de *Peau d'ours* : « C'est peut-être aussi cet amour que j'ai pour "voir" qui m'a brisé – cette lutte »[2].

Analysant *L'Enseveli* de Jean Schlumberger[3], Michel Raimond remarquait ainsi que la nouvelle relevait « techniquement et grammaticalement » du monologue intérieur, mais présentait également « des caractéristiques qui l[a] différenci[ait] totalement de celui de Joyce, de Larbaud ou de Cohen »[4]. Pour éclairer quelque peu ces propos, rappelons brièvement le contenu du récit. Le héros est enseveli sous une masse de boue qu'un obus a jetée sur lui. Enterré vivant, il lui faut, pour ne pas se laisser submerger par la panique, divertir son esprit et ne pas songer à cette situation fâcheuse. « On saisit, déclare Michel Raimond, la naissance d'un monologue intérieur qui, hésitant entre les divagations et la maîtrise de soi, opte pour la maîtrise. »[5] Réintroduites dans notre réflexion, ces observations font apparaître une particularité essentielle des récits composant notre corpus. Les ronds-de-cuir impotents, certes, ne possèdent ni la discipline, ni la force mentale de cet « homme volontaire, qui, loin de se laisser aller à ses pensées, les oriente, les dirige et même les refuse »[6], mais il faut reconnaître qu'ils font leur possible pour contenir tant bien que mal ces mille « pensées absurdes qui [leur] défigurent l'âme et sont le tourment de [leur] vie »[7].

Ensevelis eux-mêmes sous un amas d'idées maussades, ils ne cessent ainsi de s'exhorter vainement à maîtriser le vagabondage de leur esprit malade. En ce sens, les procédés employés lors de leurs divagations font, en de nombreux points, songer à ceux dont use Jean Schlumberger, et dont Michel Raimond a dressé un rapide inventaire. L'emploi du futur (« Demain, j'aurai les idées plus claires. »[8], « Une fois que j'aurai mis [mes idées noires] sur le papier, il me semble que j'en serai débarrassé. »[9]), de phrases injonctives à l'infinitif (« Ne pas se créer des

---

[1] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 139.
[2] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 105.
[3] Jean Schlumberger, *L'Enseveli*, *La NRF*, n° 166, juillet 1927, pp. 5-18.
[4] M. Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 293.
[5] *Ibid.*, p. 294.
[6] *Ibid.*, p. 294.
[7] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p.
[8] *Nouvelle rencontre de Salavin*, *op. cit.*, p. 137.
[9] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 66.

désillusions six fois par jour… »[1], « Ne plus penser à rien !... »[2], « Écrire pour ne plus penser »[3]) et à l'impératif (« Ah ! mais assez, vous autres ! Assez ! »[4], « De quoi écrire, s'il vous plaît ! »[5]) ; ainsi que la désignation systématique des choses de l'esprit en termes dépréciatifs (« vermine »[6], « rêvacherie »[7]), par périphrase (« Il avait le cafard »[8]) ou métaphore (« ces idées qui font leur trou comme des vers »[9], qui « su[cent] par l'intérieur comme un lot de punaises »[10]), sont autant d'efforts pour, sinon dominer sa pensée, ce qui est impossible, du moins se dégager de la souffrance intime qu'elle provoque, et qui, pour Salavin notamment, « est pire que le suicide »[11].

Il faut voir alors avec quelle avidité chimérique les protagonistes recherchent le divertissement qui leur permettra d'échapper à la conscience de leur néant. « Mais c'est cet Ennui ! L'Ennui, l'Ennui ! Il est terrible… », s'exclame Paul Duméry. Avant de lancer : « Il faut un aliment à mon esprit… »[12] L'homme pascalien n'est pas loin, et semble manifester une fois encore sa présence dans les propos d'Augustin Marcadet, qui considère le cinéma, le Tour de France ou la lecture (chez Pascal c'était la guerre, les emplois ou la chasse), comme « un aimable contrepoison »[13] aux idées les plus sombres.

Les variations établies sur le procédé du monologue intérieur, nous le verrons, ne relèvent donc pas uniquement d'une description instantanée et objective du monde, mais constituent surtout un moment d'intense souffrance intime. Il faut reconnaître en ce sens que le personnage impotent se trouve, tout comme l'enseveli de Schlumberger, dans une situation plutôt inconfortable : englué dans une forme d'indéterminisme socioprofessionnel, pris dans un corps et une âme meurtris, privé de Dieu, tourmenté par la culpabilité et

---

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 229.
[2] *Ibid.*, p. 284.
[3] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 26.
[4] *Nouvelle rencontre de Salavin*, *op. cit.*, p. 136.
[5] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 93.
[6] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 62.
[7] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 17.
[8] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 15.
[9] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 92.
[10] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 161.
[11] *Journal de Salavin*, *op. cit.*, p. 313.
[12] *Aux Abois*, *op. cit.*, pp. 105-106.
[13] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 127.

l'angoisse, enchaîné dans sa médiocrité ou sa laideur, victime de ses chimères, il ne lui reste rien, sinon une existence dénuée de sens et d'espoir. *Cogito (ergo patior) ergo sum*, « je pense (donc je souffre) donc je suis », telle est, en somme, la véritable sagesse ainsi que la malédiction de nos bureaucrates pensants.

Chapitre III

Le monologue intérieur.

Variations sur un procédé littéraire

> « Ce que j'appelle vivre n'est pas autre chose que la conscience que l'humanité a d'elle-même »[1].

> « Surtout, surtout, ne me dites pas : "Tout cela ne vit que dans votre esprit." – Seul compte ce qui se passe là. »[2]

C'est donc bien avant tout à la représentation d'une pensée intime que nous avons affaire dans les récits de l'impotence. L'introduction des œuvres de notre corpus dans une réflexion sur l'intériorité et les techniques narratives du monologue intérieur, trouve en ce sens sa cohérence et sa pertinence dans les deux décennies de recherche et de débat suscitées par la publication de *Ulysses* en 1922[3]. *Les Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin, à qui l'on attribue sans doute un peu trop rapidement[4] la paternité du monologue intérieur, marquaient effectivement en France l'ouverture d'un nouvelle période de renouvellement du genre romanesque, qui prendra un essor considérable dans l'entre-deux-guerres par l'entremise de Valery Larbaud.

Les romans de l'impotence participent pleinement de l'engouement généralisé des romanciers français de l'entre-deux-guerres pour le procédé joycien, conséquence logique d'une nouvelle appréhension du réel, entièrement redevable désormais à la conscience des personnages. Michel Raimond a bien

---

[1] Julien Green, *Journal*, t. II, Paris, Plon, 1939, p. 153.
[2] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 110.
[3] Michel Raimond a raison de préciser toutefois que Joyce ne bénéficia véritablement d' « un regain d'intérêt » qu'en 1929, lors de la parution en volume de la traduction complète d'*Ulysse*. M. Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 260.
[4] Voir Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Paris, La Renaissance du Livre, coll. « Signatures », 1999, p. 67, et Henri Godard, *Le Roman modes d'emploi*, *op. cit.*, pp. 284-285.

montré en ce sens que les années 20 à 40 avaient bénéficié d'un climat extrêmement favorable à diverses expérimentations romanesques. « Historiquement, écrit-il, le goût pour des personnages évanescents, incertains, a trouvé dans cette nouvelle forme un moyen d'expression sur mesure »[1]. Il poursuit : « Dès l'après-guerre, l'influence du monologue intérieur a été déterminante sur le roman français : ne fût-ce que par ces bribes de phrases, qui appartiennent au récit, et qui révèlent, fugitivement, le contenu d'une conscience. »[2]. Et l'universitaire de citer Léon Bopp, Pierre-Jean Jouve et Robert Kemp.

Cela s'observe aussi dans les romans de l'impotence qui mettent en œuvre, de Duhamel à Calet, un jeu subtil d'attachement et d'innovation à l'égard du procédé élaboré par Dujardin. Naturellement, la posture nonchalante des scribes impotents, leur état de « vacance » spirituelle, pour reprendre un terme cher à l'auteur de *La peau et les os*, l'errance parisienne également, ainsi que les circonstances fort peu dramatiques de l'intrigue, sont autant de conditions idéales au jaillissement de la pensée. On trouve ainsi, dans les premiers romans de l'impotence, des bribes de monologue intérieur – parfois revendiquées comme telles, parfois fondues discrètement dans le récit –, que nous aimerions identifier ici comme autant de variations possibles sur cette technique romanesque. « En fait, explique Bruno Curatolo, tout se passe comme si, depuis la "découverte" du monologue intérieur, le roman, par vœu d'esthétisme moderne, ne pouvait plus se passer de lui tout en le dénaturant dans son principe essentiel »[3]. S'ils n'ont pas, à l'exception sans doute de Georges Duhamel, ouvertement alimenté par des textes théoriques ou critiques le débat esthétique ayant agité le roman français de la première moitié du XX^{e} siècle, les romanciers de la bureaucratie, en témoignant sous différentes formes leur attirance ou leur défiance[4] pour le monologue

---

[1] M. Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 295.
[2] *Ibid.*, p. 297.
[3] Bruno Curatolo, « Raymond Guérin et la voix médiane. Un exemple de monologue intérieur à la troisième personne », Anne Chevalier et François Lioure (éd.), *Du Journal intime au monologue intérieur dans la littérature du XX^{e} siècle*, Clermont-Ferrand, Cahiers Valery Larbaud, n° 43, 2008, p. 170.
[4] Dans *La peau et les os*, Georges Hyvernaud prend avec amusement ses distances à l'égard de ce phénomène littéraire encore à la mode dans les années quarante : « Des romans, je saurais sans doute en écrire aussi bien qu'un autre. Tout le monde sait. C'est devenu une technique à attraper. Il

intérieur, participèrent toutefois eux-mêmes au renouvellement des techniques narratives[1].

1. L'écriture de l'intime. Premières impulsions...

Dans *Les Lauriers sont coupés*, Dujardin accorde une place essentielle à la confession et à l'entreprise diariste, en laissant à son personnage le soin de tenir un journal amoureux aux résonances gogoliennes[2]. À bien des égards, les romans de l'impotence se présentent également comme de véritables espaces d'épanchement intimistes. Le recours à une narration homo- ou autodiégétique au présent, sur le mode de la confidence et du journal intime – dont Dorrit Cohn a bien montré les similitudes criantes avec la technique du monologue intérieur[3] –, manifeste en effet, *a priori*, un désir sincère de favoriser la continuité de la conscience et constitue en cela la première impulsion donnée aux mouvements introspectifs de nos bureaucrates narcissiques.

1.1 Des récits sur le mode de la confidence

Sous la futilité de la description et l'effacement ironique du portrait, se lit la progression d'une pensée intime, d'un retour intérieur en soi et sur soi. Reprenant le titre du roman de Maurice Betz, Éliane Tonnet-Lacroix expliquait ainsi que l'« incertain », c'est-à-dire « le héros des années 20, se caractérise par un moi insaisissable, mais que lui-même, ou le témoin qui l'observe, cherchent

---

y a des recettes pour ça, des trucs – le monologue intérieur et le reste. » *La peau et les os*, *op. cit.*, p. 57.

[1] Le lecteur ne s'étonnera pas de l'absence des *Dimanches de Jean Dézert* dans ce développement. L'œuvre de Mirmont en effet, si elle manifeste déjà, nous l'avons dit, une certaine méfiance à l'égard d'une omniscience narratoriale, remettant ainsi en question certaines modalités du point de vue, ne semble pas laisser de véritable place au monologue intérieur. L'écrivain bordelais, du reste, disparu en 1914, n'avait pas pu assister au débat sur ce procédé qui avait animé la littérature française de l'entre-deux-guerres après la publication de l'*Ulysse* de Joyce en 1922.

[2] Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Messein, 1925 ; rééd. Paris, Le Chemin vert, 1981, p. 39.

[3] Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 236.

désespérément à cerner. La question "Qui suis-je ?" résume son angoisse. »[1] Cette crise de l'individu, étendue logiquement au roman, « inspire des œuvres qui ont souvent la forme de confessions personnelles ou bien d'enquêtes psychologiques, plutôt que celle de véritables romans »[2]. Dans la première moitié du XX^{e} siècle et plus encore dans l'entre-deux-guerres, la littérature française connaît en effet une véritable inflation du genre diariste. On songe, entre mille, aux *Cahiers* de Maurice Barrès, au journal-feuilleton de Léon Bloy, aux journaux d'André Gide, de Julien Green et de Charles Du Bos, au *Journal particulier* (pour les amateurs de confidences friponnes) et au *Journal littéraire* (pour les plus raisonnables) de Paul Léautaud ; mais aussi à certains passages de *Nadja*, journal d'une rencontre amoureuse d'André Breton, et au *Journal sans date* (*En miroir*) de Pierre-Jean Jouve… *Confession de Minuit, Journal de Salavin, Journal écrit en hiver* (Emmanuel Bove, 1930) et *Journal d'un meurtrier* se fondent donc tout naturellement dans ce paysage littéraire. Du protagoniste de Mirmont au scripteur de *Peau d'ours* (et à l'exception sans doute de Marcadet – quoique la scène des cabinets favorise un repli sur soi) –, tous ces « incertains » de la littérature française cultivent en effet le goût des confidences secrètes. Déjà avant-guerre, l'imperturbable Jean Dézert y allait lui-même de son petit mot quotidien en racontant chaque soir ses mémoires dans quelques feuillets blancs. Au même moment, Salavin se confiait à un inconnu croisé dans un bar, avant de « se raconte[r] lui-même », une fois encore, « mais la plume à la main. »[3] Paul Duméry donne quant à lui dès le début du récit le nom si habilement choisi de « confession »[4] aux divers morceaux de papiers sur lesquels il jette ponctuellement « ses idées noires »[5]. Le scripeur de *Peau d'ours*, enfin, diariste avorté, qualifie lui-même son journal, construit naturellement sur le ton de la confidence, de véritable « entreprise de narcissisme »[6].

Il semble en ce sens tout à fait essentiel d'effectuer ici une rapide distinction entre ce que nous avons choisi d'appeler les *vrais* journaux intimes

---

[1] É. Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, *op. cit.*, p. 149.
[2] *Ibid.*, p. 149.
[3] *Vie et mort d'un héros de roman*, *op. cit.*, p. 787.
[4] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 43.
[5] *Ibid.*, p. 67.
[6] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 79.

Rapport-Gratuit.com

(*Peau d'ours* en est un, assurément) et les journaux *fictifs* des trois derniers ronds-de-cuir évoqués. L'innombrable profusion d'écrits intimistes dont nous avons dressé plus haut un inventaire non-exhaustif, se range naturellement dans la première catégorie à laquelle s'ajoute à l'époque quantité de faux journaux intimes, parmi lesquels le *Journal d'une femme de chambre* d'Octave Mirbeau, le *Journal des Faux-Monnayeurs* de Gide, *Eva ou Le journal interrompu* de Chardonne, le *Journal d'un curé de campagne* de Bernanos et *La Nausée* de Jean-Paul Sartre (composé, ne l'oublions pas, comme le faux journal d'Antoine Roquentin)[1]. Les œuvres de Georges Duhamel et Tristan Bernard laissent ainsi à penser que s'ils avaient sans nul doute entendu parler de l'*Ulysse* au début des années vingt, ces romanciers devaient avoir lu, plus sûrement encore et avec une attention particulière, le *Journal d'A. O. Barnabooth.*

Les scribes impotents ont bien en cela quelque chose d'Archibald Olson Barnabooth, le type même du cérébral en quête de lui-même, engagé dans un jeu infini de recherche intimiste. Publiée en 1913, l'œuvre de Larbaud put tout à fait servir d'impulsion à la création de Salavin, submergé par le flux incessant de ses pensées, de ses expériences intériorisées, de ses souvenirs, de ses réflexions, de ses sensations et de ses émotions. Plus encore, il semble que l'œuvre de Duhamel établisse une forme de transition entre le lyrisme de Larbaud et le cérébralisme de Gide (dans *Les Faux-Monnayeurs* par exemple) ; ou encore, entre les réminiscences symbolistes de l'auteur des *Poésies* et l'intellectualisme de Sartre dans *La Nausée*. Le journal de Paul Duméry quant à lui, semble très proche du *Journal de Barbanooth*, en ce qu'il opère de nombreux changements stylistiques similaires à l'œuvre de Larbaud – passage du style traditionnel de la narration, à des notations de journal et à des phrases en monologue intérieur, projection en avant et en arrière dans le temps, introduction de pensées immédiates dans l'entreprise diariste…

Il semble donc bien qu'une large part des écrivains de la première moitié du XX^{e} siècle, et de l'entre-deux-guerres en particulier, ait éprouvé le besoin de se

[1] Cette forme de posture fictive de l'intime, trouvera du reste un prolongement dans une pépinière d'œuvres plus tardives, telles que celle de Raymond Queneau (*Le journal intime* de Sally Mara, 1950), Raymond Guérin (dans *La Tête vide*, 1952, Claude Pellegrin meuble son existence routinière en tenant un journal), Henri Calet (*Peau d'ours*, 1956) ou Jean Forton (*L'enfant roi*, publication posthume 1995).

confesser et de recourir au procédé très pratique du (faux) journal intime. « Dans leur spontanéité native, observe Gusdorf, parole et écriture sont bien les moyens par lesquels l'esprit vient au monde, à partir d'un chaos impénétrable. »[1] Les atrocités de la Première Guerre mondiale, la découverte des profondeurs de l'inconscient et l'inhumanité d'une civilisation mécanisée produisirent en effet une véritable ruée, souvent déçue du reste, vers le refuge illusoire de la vie intérieure. Face au *chaos impénétrable* du monde et du moi, la confidence (orale ou écrite) apparaît alors comme une forme de réaction artistique devant la violence du réel à l'époque moderne ; réaction consistant en vérité essentiellement, nous le verrons, à transposer le tumulte du monde extérieur dans l'intériorité tourmentée des personnages de roman.

Le journal intime, loin de constituer uniquement le support idéal à l'expression d'une douleur intime, se présente de surcroît comme un terrain propice à l'expérimentation des nouveaux modes de représentation de la pensée. Il ne fait en ce sens aucun doute que les romanciers de l'impotence prirent eux-mêmes rapidement conscience des nombreux avantages formels que le genre intimiste, cette sorte de (pseudo)confidence stylisée, pouvait apporter à une époque littéraire attachée avec avidité au renouvellement des formes romanesques et au culte du moi. Contemporaine de la pensée, cette forme littéraire se présentait en effet comme un moyen privilégié d'introspection, susceptible de traduire la vie de la conscience dans son immédiateté. Par sa relative souplesse, le journal intime était donc, *a priori*, « l'instrument le plus approprié qui se présent[ait] à l'homme curieux de se connaître lui-même »[2].

Georges Gusdorf a bien montré cependant les limites de l'écriture diariste. « Celle-ci, explique-t-il dans *La découverte de soi*, en tant qu'effort pour atteindre à la connaissance totale de soi, se solde par un échec »[3]. D'abord, le diariste se duperait et duperait ses lecteurs, s'il prétendait faire preuve dans ses écrits d'une sincérité totale. Sous la plume en effet, comme sur l'oreiller, se profilent également les fausses confidences. Ensuite, et cela a partie liée avec le problème rousseauiste de l'insincérité, « le genre du journal sera forcément arbitraire,

[1] Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 112.
[2] Georges Gusdorf, *La découverte de soi*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948, p. 39.
[3] *Ibid.*, p. 46.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

artificiel, dans la mesure où il superpose à une réalité dont le mouvement est essentiellement variable une cadence mathématique »[1]. Il y a, en somme, une inadéquation chronologique du sujet écrivant avec le sujet pensant.

Quelques considérations pragmatiques et non moins théoriques s'imposent ici. Il semble par exemple assez improbable que le protagoniste de Tristan Bernard puisse rédiger les premières lignes dithyrambiques du premier chapitre de ses « confessions », tout en se regardant simultanément dans une glace. La station devant le miroir, gage d'immédiateté introspective, et la posture scripturaire, entrent fatalement en opposition. Lorsque Duméry, attelé à la rédaction de son journal, explique qu'il se regarde dans le miroir, alors le récit ne relève déjà plus du monologue intérieur – encore que l'originalité de ce récit réside dans la manière avec laquelle l'auteur parvient à ménager une forme d'ambiguïté sur la nature de l'instance narrative, et à se tenir constamment aux limites, si ténues soient-elles, du journal intime et du monologue intérieur[2]. Précisons-le, en outre, l'écriture diariste ne semble pas constituer pour le protagoniste d'*Aux Abois* un moyen efficace d'introspection, mais un divertissement pratique l'empêchant justement de s'apitoyer sur son sort. En objectivant les faits liés à l'enquête (ou en feignant de les objectiver), le criminel en cavale évite en effet de songer à sa misérable condition. Drôle de journal intime, dès lors, qui, loin de mener le personnage à la connaissance de soi constitue au contraire un refuge idéal contre les attaques incessantes de la conscience.

Les romanciers de l'impotence ne semblent donc pas avoir été indifférents aux inconvénients de la méthode diariste. Tous leurs personnages reviendront d'ailleurs de cette expérience forcément déceptive. Après avoir sévèrement égratigné Charles Du Bos – que l'on reconnaît naturellement et à dessein derrière le patronyme de Carolus Delboeuf –, Georges Duhamel note, dans la préface au *Notaire du Havre* :

> Je juge ces effusions tout à fait contraires à l'esprit scientifique, sans doute, et même à la simple honnêteté. Ce qui rend l'introspection incomparable avec les autres méthodes scientifiques, c'est qu'il est, dans le domaine subjectif, impossible d'observer les faits sans les modifier, sans les altérer, voire, ce qui est

[1] *Ibid.*, p. 47.
[2] Voir *infra* : « Le *Journal d'un meurtrier* ou le temps de l'intime », pp. 423-433.

> plus grave, sans leur donner l'existence. Les « journalistes intimes », si j'ose dire, ne peuvent guère admettre qu'une journée tout entière – et que dis-je, une semaine, un mois – s'écoule sans apporter une riche moisson de pensées, de sentiments et d'émotion. Leur attitude n'est pas, ne saurait être contemplative. Elle est provocante[1].

Et l'auteur de *Chroniques des Pasquier* de conclure en ces termes : « Le mystère est assez grand en nous et autour de nous pour qu'il ne soit jamais recommandable d'apporter de l'ombre à l'abîme »[2].

Il est tout à fait curieux de remarquer l'irritation avec laquelle l'auteur du *Journal de Salavin* et du *Livre de l'amertume* s'érige en détracteur féroce du journal intime. Au vrai, comme l'avaient déjà remarqué Georges Gusdorf et Alain Girard après lui, Georges Duhamel avait compris qu'on ne pouvait user d'un tel instrument d'introspection à des fins *scientifiques* de connaissance de soi. Pour lui, l'intimiste se bernerait lui-même qui croirait pouvoir saisir objectivement sa personne dans sa totalité et son unité, quant il ne ferait au contraire que la dénaturer voire la réinventer quotidiennement. Gusdorf déclare :

> Ainsi la pratique de l'introspection fausse cette réalité même, qu'elle prétend observer. Ou plutôt elle dénature cette vie, elle en fait une autre vie. Non point miroir, redoublement de l'existence telle qu'elle était avant l'écriture, dans sa naïveté première. Mais création d'une existence nouvelle selon des normes rajoutées ainsi, en seconde lecture, à l'original de ce que nous sommes[3].

Duhamel n'avait donc pas véritablement, comme il le dit lui-même, l'« horreur des journaux intimes », mais fustigeait la prétention voire l'élan narcissique et autosuffisant avec lequel certains intimistes, tout en se heurtant quotidiennement à la complexité de leur moi, prétendaient encore destiner à la postérité toute la vérité de leur personne. Ainsi, Salavin est lui-même pénétré d'un doute affreux lorsqu'il parcourt les premières pages de son journal et note, dépité :

> Tout ce que j'ai relu m'a semblé morne, indigent, sans le moindre intérêt. Certes, il faut tout noter ; mais je ne trouve là que détails mesquins, aventures dérisoires, rien à la mesure de mon rêve. Il me semble, à chaque page, que je m'éloigne et

---

[1] Georges Duhamel, *Le Notaire du Havre, in Chroniques des Pasquier*, Paris, Mercure de France, 1933, pp. 29-30.
[2] *Ibid.*, p. 30.
[3] Georges Gusdorf, *La découverte de soi, op. cit.*, p. 66.

m'égare. [...] Et que de sottises présomptueuses ![1]

Les propos du romancier, dont le principal mérite consiste à confronter le genre intimiste à ses propres limites (et à poser ainsi un véritable problème d'ontologie littéraire), apparaît toutefois bien sévère voire injuste à l'égard des intimistes cultivant héroïquement, malgré l'aporie du genre, la « double volonté d'être à la fois soi-même et d'être sincère, ce qui est tout un »[2]. Salavin, du reste, ne témoigne-t-il pas lui-même d'une véritable sincérité ? Ne recherche-t-il pas honnêtement l'originalité et l'authenticité de sa personne, lorsqu'il note dans son *Journal* : « Or j'ai la certitude intime que je vaux mieux que moi, qu'il existe, dans la substance de mon être, des richesses, des ressources que personne encore n'a pu deviner et que, tout le premier, j'ignore »[3] ? Si la quête du diariste tient effectivement de la chimère, du moins présente-t-elle l'avantage de repousser sans cesse la résignation (ce qui n'est déjà plus le cas de Jean Dézert). Dans *Vie et mort d'un héros de roman* Duhamel avouait d'ailleurs se « consoler en songeant que l'échec de Salavin n'est pas un échec total et irrémédiable », poursuivant : « Vraiment, parce qu'il a voulu le salut, parce qu'il a souhaité le salut avec tant de persévérance, par cela même n'est-il pas déjà sauvé ? Le désir du salut n'est-il pas l'essence même du salut, n'est-il pas le seul salut ? »[4]

Ces interrogations frappent, une fois encore, par leur perspective bergsonienne[5]. En inscrivant son personnage « hors de toute représentation symbolique »[6], de toute référence conventionnelle et réductrice, Duhamel rejette du même coup la méthode scientifique de description du personnage, héritée du roman réaliste-naturaliste, et accorde ainsi une importance capitale à la préhension *intuitive* et *poétique* du réel. Or, la découverte du monde et de soi entreprise par Salavin au moyen de l'écriture diariste, de même que celle, dans une moindre mesure, de Jean Dézert, Paul Duméry, les scripteurs du *Wagon à vaches* et de

---

[1] *Journal de Salavin*, *op. cit.*, p. 375.
[2] Alain Girard, *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 499.
[3] *Journal de Salavin*, *op. cit.*, pp. 310-311.
[4] *Vie et mort d'un héros de roman*, *op. cit.*, p. 781.
[5] Voir *supra* : « La tentation du suicide », en particulier la sous-partie intitulée : « Louis Salavin, entre pulsion de mort et soif de vivre », 230-237.
[6] *Ibid.*, p. 74. On lit alors, dans *Vie et mort d'un héros de roman* : « Salavin n'est pas un symbole, [mais] [...] un homme du XX^{e} siècle, en même temps qu'un homme éternel », *Vie et mort d'un héros de roman*, *op. cit.*, p. 784.

Peau d'ours, ne relèvent-elles pas justement et avant tout d'une démarche intuitive ? Bergson définit ainsi l'« intuition » : c'est « la sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable »[1]. Duhamel note quant à lui : « *Confession de Minuit*, c'est Salavin vu du dedans, Salavin tel qu'il se voit et se raconte lui-même »[2]. En usant ainsi, à l'égard de son personnage, d'une sympathie toute bergsonienne, accompagnée de charité chrétienne, Duhamel parvient à saisir l'essence même du pauvre rond-de-cuir et en pénètre le secret intime (qui est en soi son caractère impénétrable). Salavin n'est pas un « type » humain ni le représentant d'un groupe social. Il est le produit d'une intuition métaphysique et d'une création poétique ; le fruit d'un moi fluctuant au fil du temps et de l'écriture diariste[3].

La posture contradictoire de Duhamel à l'égard du journal intime pose alors la question du sens de l'entreprise diariste et, partant, celui de sa mise en scène (et en abîme) au sein de la fiction romanesque. Le problème consiste en effet à savoir quelles étaient les véritables intentions du romancier, lorsqu'il choisit de faire usage, dans le *Cycle de Salavin*, d'un mode d'écriture envers lequel il éprouvait une méfiance certaine. Ainsi, dans la double perspective analytique qui est la nôtre, alliance d'histoire littéraire et de narratologie, l'intérêt et le sens du « diarisme » comme objet de fictionnalisation, réside moins en vérité dans sa teneur intimiste, que dans la manière avec laquelle il permet au personnage de roman de s'affranchir ironiquement de l'omniscience du narrateur. Confrontés sans relâche à une forme de méconnaissance de soi, d'ambivalence morale et de relativisme psychologique, les ronds-de-cuir incertains de Georges Duhamel et Tristan Bernard contesteraient ainsi (métaphoriquement) la présence obsédante dans le texte de l'auteur-démiurge, créateur tout-puissant et, surtout, détenteur de Vérité absolue[4]. Tout se passe comme si, dans un contexte de production romanesque attaché à favoriser le mythe de l'indépendance du

---

[1] Henri Bergson, « Introduction à la Métaphysique », *in Œuvres*, textes annotés par André Robinet, introduction Henri Gouhier, Paris, PUF, 1991, p. 1395.
[2] *Vie et mort d'un héros de roman*, *op. cit.*, p. 786.
[3] Et ce doigt délicatement posé sur l'oreille de M. Sureau constitue en cela un geste motivé par une intuition métaphysique immédiate, sinon pré-phénoménologique, face au monde. L'intuition métaphysique semble même ici précéder l'expérience phénoménologique du monde.
[4] Voir *infra* : « Tout est une question de point de vue », pp. 372-451.

personnage, celui-ci avait échappé en partie à son créateur et revendiquait le droit de sonder lui-même les profondeurs de son âme.

Naturellement, l'émergence du débat sur le monologue intérieur n'aura de cesse d'accroître ce processus d'autonomisation. Reprenant la préface de Larbaud aux *Lauriers sont coupés*, Dorrit Cohn expliquait ainsi qu'entre le journal intime et le monologue intérieur, il n'y avait semble-t-il qu'un *pas*[1] à franchir. La parenté désormais bien connue entre ces deux formes d'expression de soi se caractérise selon l'auteur de *La Transparence intérieure*, par le fait que « dans le journal intime, on est censé n'écrire que pour soi, de même que dans le monologue on ne parle qu'à soi-même »[2]. Il semble fort probable, toutefois, que la technique élaborée par Dujardin soit apparue à certains auteurs de l'entre-deux-guerres, comme une solution plus souple et adéquate encore au problème de la représentation immédiate de l'intime et, plus encore, comme un moyen efficace de dépasser les limites auxquelles se confronte fatalement l'auteur du journal intime, assis à la manière du biographe, « la plume à la main »[3], celle-ci bien moins leste toutefois que le vol des pensées. En ce sens, il n'est guère surprenant que Duhamel ait, tour à tour, délaissé l'art de la confidence puis celui du journal intime, pour expérimenter en creux la technique du monologue intérieur et prendre part, à sa manière, au débat esthétique animant les Lettres françaises des années trente.

1.2 De la *Confession* au monologue intérieur

Définissant les modalités de la modernité littéraire de Georges Duhamel, Arlette Lafay remarquait un peu sévèrement sans doute, que l'auteur de Salavin « ne se montrait nullement novateur, tant en ce qui concerne les genres de la narration que les modes de représentation du récit. » Elle poursuit :

> De fait, Duhamel n'inventait ni la technique du roman à la première personne, influencée par le monologue intérieur, ni celle du point de vue, adoptée

[1] « Un pas au-delà du "journal intime", écrit-il, et le "monologue intérieur" apparaissait. » Valery Larbaud, préface à *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Messein, 1925 ; rééd. Paris, Le Chemin vert, 1981, p. V. Voir aussi Françoise Simonet-Tenant, *Le journal intime : genre littéraire et écriture ordinaire*, avant-propos de Philippe Lejeune, Paris, Téraèdre, 2004 ; Anne Chevalier et François Lioure (éd.), *Du Journal intime au monologue intérieur dans la littérature du XX^e siècle*, *op. cit.*
[2] Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 236.
[3] *Ibid.*, p. 237.

> antérieurement par Balzac, ni les modalités de l'analyse où se conjuguaient les influences de Proust et de Bergson, de Dostoïevski et de Freud [...][1].

Ces propos sont tout à fait pertinents pour ce qui est de l'influence, sur l'écriture duhamélienne, de Proust, Bergson, Dostoïevski et Freud, dans une certaine mesure[2]. On ne peut toutefois souscrire à l'idée selon laquelle le romancier aurait été influencé, dès ses débuts, par le monologue intérieur. En effet, le débat esthétique sur ce procédé n'atteignit véritablement son apogée que dans l'immédiat après-guerre, avec la publication d'*Ulysse* et la postérité nouvelle des *Lauriers*. Or, rappelons-le, Duhamel entama la rédaction du *Cycle de Salavin* dès avant-guerre, témoignant ainsi d'une sagacité et d'une modernité littéraire que viendra enrichir plus tardivement la technique élaborée par Dujardin.

Le premier récit de Duhamel, en laissant donc au personnage le soin de se raconter lui-même par le biais d'une narration autodiégétique, semble en effet remplir *avant l'heure* le premier objectif du monologue intérieur, visant selon l'auteur des *Lauriers* à « supprimer l'intervention, au moins l'intervention apparente de l'auteur et [à] permettre au personnage de s'exprimer lui-même et directement »[3]. Voici un extrait de *Confession de Minuit*, qui nous servira d'exemple :

> Je m'en allais au hasard des rues, et la journée était devant moi comme un désert calciné, sans horizon et sans surprises. Ceux qui disent que la vie est courte, ils me font rire, entendez-vous, rire, rire ! Ce sont les années qui sont courtes, mais les minutes sont longues et ma vie, à moi, n'est faite que de minutes.
>
> Je suivais le trottoir, marchant de préférence sur la bordure de granit. Je laissais le bout de ma canne tremper dans le ruisseau. J'aime les ruisseaux des rues. Ils coulent sur des pavés et tarissent à une heure fixe, je sais ; ils ne naissent pas d'une source, mais d'un robinet de fonte. Tant pis ! On n'a jamais que la poésie qu'on mérite. [...] Et puis, le ruisseau chante quand même sa petite complainte. Cela me fait penser à des prairies, à des fleuves, à des pays que je ne connaîtrai jamais. C'est de l'eau civilisée, de l'eau pourrie. De l'eau, de l'eau malgré tout ! La mer, les grands lacs, les torrents dans la montagne ! [...]
>
> Que voulez-vous ? Je ne suis presque jamais sorti de Paris ; je n'ai rien vu, je ne sais rien, je suis un homme quelconque, un homme insignifiant, oui, oui, insignifiant. Je n'ai rien à vous raconter d'extraordinaire. Toutes mes aventures me sont arrivées au-dedans. Et vous êtes bien bon de m'écouter, moi qui n'ai rien

[1] Arlette Lafay, « *Confession de Minuit* de Georges Duhamel », *in* Alain Cresciucci (dir.), *Quinze romans dans le siècle*, Paris, Klincksieck, coll. « Littératures contemporaines », 2000, pp. 72-73.
[2] Quoique l'écrivain ait à de nombreuses reprises exprimé sa méfiance à l'égard de l'élan suscité par la pensée freudienne. Voir *infra* : « Salavin sur le divan ? », pp. 383-387.
[3] Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, Paris, Albert Messein, 1931, pp. 34-37.

à vous dire, moi qui ne suis fait qu'avec des riens[1].

Mise à part la dimension orale du récit – Salavin conte ici son histoire à un inconnu croisé dans un bar –, l'extrait frappe par la force avec laquelle il se tend tout entier vers l'expression de l'intériorité du personnage, par la large place qu'il accorde, dans la trame romanesque, à l'évocation de détails anodins et de menus incidents.

Il est à noter en ce sens que si Duhamel n'avait pu lire, durant la rédaction du *Cycle de Salavin*, l'essai de Dujardin publié en 1931, son œuvre manifeste déjà, et quoique l'emploi récurrent de l'imparfait ruine en partie les effets d'immédiateté de la narration, une volonté de critiquer l'omniscience du romancier traditionnel. Dès le premier volume du *Cycle*, l'écrivain laissera ainsi une large place à la pensée souvent subite de sa créature, qui avoue elle-même se *chercher* et se *poursuivre* « à travers un millier de pensées plus impétueuses qu'un troupeau de buffles à l'époque des migrations. »[2] La métaphore est explicite. Littéralement submergé par une multitude de pensées imprévisibles et incontrôlables, l'âme de Salavin est dès le début du récit le terrain d'un flot ininterrompu d'idées galopantes. Il y a bien, dès lors, quelque chose du monologue intérieur dans les propos suivants : « Pour moi, le plus souvent, je suis le lit d'un fleuve : je sens rouler un courant tumultueux ; je le contiens, c'est tout. Et encore, voyez les mots ! Je ne le contiens pas toujours, ce courant : il y a l'inondation ! »[3] Sans doute, la découverte en 1922 du monologue intérieur de Molly Bloom à la fin de *Ulysses*, ainsi que, deux ans plus tard, la réédition célébrée des *Lauriers*, conforteront-elles les premières intuitions du romancier selon lesquelles le récit devait accorder une place essentielle au défilé indéfini des pensées, des sentiments, des impressions, mais aussi des pulsions du personnage de roman.

S'il n'a donc pas inventé le roman au « je », le romancier semble bien avoir été sensible à la « nouveauté essentielle qu'a apportée le [procédé] » et qui,

---

[1] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, pp. 49-50.
[2] *Ibid.*, p. 91.
[3] *Ibid.*, p. 59. Moins d'un demi-siècle plus tard, Henri Calet fournira lui-même une illustration remarquable de la postérité de cette technique narrative. Dans *Peau d'ours*, il note, avec un style beaucoup plus épuré : « Le mot "songe-creux"... Idée d'esquif, de pirogue, de bois creusé, évidé... *Aller au fil de l'eau.* » *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 49. Nous soulignons.

selon son créateur, « consiste en ce qu'il a pour objet d'évoquer le flot ininterrompu des pensées qui traversent l'âme du personnage, au fur et à mesure qu'elles naissent et dans l'ordre où elles naissent. »[1] Certains passages du *Cycle*, et quoique Duhamel ait souvent exprimé sa méfiance à l'égard des nouvelles techniques narratives, semble dès lors véritablement participer de l'engouement du milieu littéraire de l'entre-deux-guerres pour le procédé de Dujardin.

Tel est en effet l'un des enjeux majeurs du monologue intérieur, et cela, les romanciers de l'impotence semblaient l'avoir perçu avec finesse et discernement : rendre compte dans l'instant de l'émotion, de l'angoisse, de la douleur suscitées chez un personnage de roman, par un affrontement soudain, et souvent anodin en apparence, avec le monde extérieur. Déjà, dans un passage amusant des *Lauriers*, Daniel Prince se demandait avec angoisse dans la voiture qui le conduisait chez Léa d'Arsay, si la jeune femme l'inviterait à monter chez elle :

> Le cocher arrête ; la voiture, tourne ; le cheval, maintenu, se raidit ; nous partons ; le trot recommence ; [...] le bruit des roues ; le léger cahotement [...] ; dans un quart d'heure, nous serons arrivés ; que va me dire Léa ? je monterai avec elle ; il faut que je monte avec elle ; avec elle j'entrerai dans sa chambre ; me laissera-t-elle ? [...] que me dira-t-elle ? me laissera-t-elle enfin rester ? non, cela est invraisemblable ; je ne voudrais pas non plus ; un quart d'heure dans sa chambre, pendant qu'elle ôtera son manteau et son chapeau ; ce sera parfait ; si pourtant elle voulait me garder ![2]

De même, c'est un trait caractéristique de Salavin, que de fonder des espoirs sur des chimères, de se perdre en conjectures saugrenues et en suppositions boiteuses. Il en est ainsi du passage durant lequel il attend chez lui plein d'anxiété la venue des Loisel, et spécule sur ce que son nouvel ami pensera de son habitation misérable :

> Une horloge frissonne, au cadran historié, râle comme si elle allait mourir ; puis elle lâche huit consonnes sèches, sans timbre, d'un ton militaire. [...] Édouard va venir. Il va parcourir la hideuse rue du Pot-de-Fer, chercher longuement la maison. Quoi ! pensera-t-il, c'est donc là qu'habite Salavin, dans cette baraque pourrie ! Il va s'engager avec hésitation, peut-être même avec dégoût, dans le corridor mal éclairé. Il perdra bien cinq minutes à chercher la concierge qui loge au premier étage. Et quelle concierge ! Cette misérable sorcière impotente ! Ah ! grands dieux ! [...] Et la femme d'Édouard ! Que va-t-elle penser de l'escalier ?

[1] É. Dujardin, *Le Monologue intérieur*, *op. cit.*, pp. 219-222.
[2] E. Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, pp. 73-74.

> [...] Et ce gaz qui n'éclaire pas, qui siffle, qui chuinte et qui fait danser, sur le mur, l'ombre écarquillée de la rampe[1].

Quelques années plus tard, Tristan Bernard reprendra à son tour cette sorte de distorsion cognitive relative au monologue intérieur[2]. Lors d'un dîner avec un ancien camarade de régiment devenu policier, Paul Duméry ne peut en effet s'empêcher de raccrocher à ses pensées différentes hypothèses de tout ordre, d'imaginer les conditions de son arrestation et les causes de sa perte. On lit :

> – ... Le type en question n'avait pas une bonne cote dans le quartier et devait pratiquer un business un peu douteux. Il a de la correspondance chez lui. On verra facilement avec qui il était en relations...
> ... Évidemment, pensai-je. C'est de cette façon-là que je serai repéré. [...] Il faut que j'écrive au concierge. Mais quoi ? *J'ai trouvé !* Je vais lui écrire dès demain qu'il continue à garder mon courrier, sans le faire suivre, car je suis à la poursuite d'un client, voyageur de commerce, qui me doit de l'argent. J'ajouterai – *ça c'est très bien* – que je compte rentrer à Paris d'un instant à l'autre. Ceci se passait dans ma tête, que j'inclinais docilement pour faire croire à Savournin que je l'écoutais pendant qu'il racontait des souvenirs de caserne...[3]

Il y a bien dans ces propos proches du délire, dans cette sorte de composition de l'intrigue par anticipation, quelque chose du *discours immédiat* identifié par Genette, en opposition au discours indirect libre, comme ce temps du récit où « le narrateur s'efface et le personnage se *substitue* à lui »[4].

L'intérêt croissant des romanciers de l'impotence pour la technique du monologue intérieur prend en effet un essor considérable dès la fin des années vingt, comme l'indique le récit de Tristan Bernard, mais aussi certains des volumes plus tardifs de *Vie et aventures de Salavin*. Il faut ainsi attendre *Deux Hommes* [1924], l'année même de l'édition « définitive » des *Lauriers* – accompagnée d'une préface de Valery Larbaud –, mais surtout *Tel qu'en lui-même...* [1930], pour trouver ça et là quelques bribes de monologue intérieur introduites subitement dans le récit et constituées, vraisemblablement, non pas à la manière ultra-moderne de Joyce, mais sur le modèle canonique des *Lauriers*.

---

[1] *Deux Hommes*, *op. cit.*, pp. 199-200.
[2] Un parallèle est également à établir entre nos inquiétants ronds-de-cuir et les personnages de Schnitzler, Else et Gustel, composant déjà mentalement, au début du XX[e] siècle, l'article de journal qui annoncera leur suicide.
[3] *Aux Abois*, *op. cit.*, 49. Nous soulignons.
[4] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 194.

Certes, ces exemples de discours intérieur relèvent davantage du jeu expérimental que d'un véritable parti-pris esthétique revendiqué et maîtrisé comme tel. Si le procédé se trouve incorporé au récit, c'est une fois encore pour sa dimension théorique et sa capacité à produire un effet d'immédiateté dans la narration. Un exemple : nous sommes au début du chapitre VIII du dernier volume du *Cycle de Salavin*. Simon Chavegrand (en qui l'on reconnaît naturellement Louis Salavin), après avoir proposé ses services de secrétaire bénévole au docteur Sylvain Rude, assiste à l'ambiance oppressante d'un bloc opératoire :

> Pareil à une coupe large et renversée, le gros phare pend du plafond. Il rassemble sous lui un jet de lumière dorée qui lutte avec l'éclat du jour. Tout est blanc, tout est blême, sauf les visages attentifs, sauf les mains gantées de gris, sauf, dans le cercle éblouissant, une belle tache écarlate et cette chose qui se gonfle, fleur charnue, fruit fragile, cette chose que le couteau vient de faire surgir, comme par sortilège, d'un ventre caché sous les voiles. Une odeur de linge cuit, une odeur de blanchisserie, règne, mêlée à la lumière, mêlée aussi, intimement, à la buée, à la chaleur, aux vertigineuses vapeurs d'éther. Un silence concentré, laborieux, auquel collaborent avec soin dix ou douze ombres vigilantes. Vautré dans le creux du silence, un bruit trivial, obstiné, le ronflement du dormeur[1].

Un autre exemple, extrait du même volume : Salavin vient de proposer d'offrir son sang à Hassine, un jeune tunisien, blessé au ventre par des coups de poignards :

> Des images troubles et bousculées traversent la pensée de Simon. Il perçoit une voix lointaine qui dit, à travers le brouillard : « Quatre cents centimètres cubes, c'est peut-être assez ? » Et Simon entend une autre voix qui dit avec ivresse : « Prenez, prenez encore, docteur ! » C'est la voix de Simon ? Ou de qui, mon Dieu, de qui ? [...] On entend, dans la chambre voisine, ou peut-être dans l'espace du ciel, une machine qui fait pch... pch... pch... Ce doit être l'autoclave. Ou quoi ? La grande bouilloire ? [...] Simon sent quelque chose de puissant qui se gonfle dans sa gorge. Est-ce là le goût de la joie ? Soudain, une petite secousse au bras. Comme une piqûre, encore. Le docteur dit : « Ça va bien. Une compresse et une bande. »[2]

On croirait parfois lire, chez Duhamel, quelques-unes des premières lignes des *Lauriers sont coupés*, dont Joyce dit à Larbaud qu'elles installaient d'emblée le lecteur « dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme usuelle

[1] *Tel qu'en lui-même...*, *op. cit.*, pp. 657-658.
[2] *Ibid.*, p. 693.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

du récit, nous apprend ce que fait le personnage et ce qui lui arrive »[1]. Il n'est pas rare en effet que Daniel Prince, comme le fera plus tard Louis Salavin, reconstitue mentalement, au cours de sa déambulation solitaire, l'univers parisien des soirs « de soleil couchant, d'air lointain, de cieux profonds ; et des foules confuses ; des bruits, des ombres, des multitudes ; des espaces infiniment étendus ; un vague soir…[2] ». Ainsi, ces premières lignes du chapitre VI :

> La rue, noire, et la double ligne montante, décroissante, du gaz ; la rue sans passants ; le pavé sonore, blanc sous la blancheur du ciel et de la lune ; au fond, la lune dans le ciel ; le quartier allongé de la lune blanche, blanc ; et de chaque côtés, les éternelles maisons ; muettes, grandes, en hautes fenêtres noircies, en portes fermées de fer, les maisons ; dans ces maisons, des gens ?[3]

Si ce genre de passage se fait trop souvent descriptif, Jean-Pierre Bertrand a bien montré toutefois, dans une présentation de l'œuvre de Dujardin, que la fonction descriptive, *première fonction* du monologue intérieur, glissait aussi rapidement vers les fonctions *commentative* et *associative*[4]. Appréhendé dans l'éclairage de ces explications, l'extrait de *Tel qu'en lui-même...* cité plus haut, laisse ainsi apparaître un certain nombre de tropes (synecdoques, métonymies, métaphores), participant d'un jeu subtil d'associations (visuelles, sonores, olfactives, émotionnelles), instantanées et elliptiques. La description est ainsi morcelée, pas tant sur le plan de la syntaxe, quoique l'usage du monologue intérieur, nous le verrons, implique forcément un changement de rythme phrastique, que sur celui du nombre assez important de séquences qu'elle déploie. Plusieurs plans s'enchaînent, qui reproduisent fidèlement les sensations du personnage en respectant la progression de leur surgissement. Et l'on suit, dans l'instant, le regard filmique et subjectif que Salavin pose sur l'univers qui l'entoure. L'extrait donne alors l'impression de procéder directement de la pensée intérieure de l'infirmier bénévole. Tout se passe en effet, dans l'extrait précédemment cité, comme si l'auteur et l'instance narrative manifestaient leur désir de se mettre en retrait et laissaient à Salavin, par le truchement de métaphores saisissantes, le soin de s'exprimer lui-même sur cette confrontation

---

[1] Valery Larbaud, préface à *Les Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, pp. II-III.
[2] *Ibid.*, p. 3.
[3] *Ibid.*, p. 51.
[4] Jean-Pierre Bertrand, présentation de *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Flammarion, 2001, p. 26.

immédiate à un univers lui étant jusqu'alors totalement inconnu.

Certes, la narration hétérodiégétique pourrait annihiler d'emblée toute possibilité de supprimer l'intervention apparente de l'auteur, dont on connaît naturellement l'expérience dans la pratique chirurgicale. Il est à ce titre tout à fait curieux, mais nous y reviendrons, d'observer l'heureuse coïncidence qui vit émerger, à une année d'intervalle, les interrogations d'Édouard Dujardin et Valery Larbaud sur les « possibilités du monologue intérieur à la troisième personne »[1] (que Duhamel ne pouvait connaître), et le dernier volume du *Cycle de Salavin*, dont l'originalité consiste justement à conjuguer la présence (stylistique) d'un narrateur avec l'expression de la vie intérieure du personnage de roman. Mais il faut admettre qu'en repoussant justement l'apparition du narrateur dans le texte, en n'évoquant le corps médical que par petites touches impressionnistes, en ne faisant pas étalage, de manière objective et encyclopédique, de son savoir médical, Duhamel supprime finalement du récit la présence de l'écrivain-médecin, dépasse les enjeux de la description réaliste-naturaliste et propose du même coup, mais nous y reviendrons, une très belle expérimentation de monologue intérieur à la troisième personne.

2. ... et premières expérimentations.

Dans le même temps où se forment les conditions idéales aux premières impulsions données au monologue intérieur, apparaissent aussi ses premières failles, ses diverses potentialités et, partant, les premières « entorses » à sa mise en œuvre originelle. Il semble bien en effet que les romanciers de la bureaucratie, par-delà la retenue qu'ils pouvaient exprimer parfois à l'égard des grandes théories littéraires « à la mode » ou des débats intellectuels agitant les Lettres françaises de la première moitié du XX^{e} siècle, aient perçu assez vite la teneur

[1] Lettre reproduite dans les *Cahiers de l'Herne – Valery Larbaud*, sous la direction d'Anne Chevalier, 1992, pp. 303-304. Cité par Bruno Curatolo, « Raymond Guérin et la voix médiane », *loc. cit.*, pp. 165-166.

essentiellement « artificielle »[1] du procédé élaboré par Dujardin. Leurs œuvres s'inscrivent ainsi le plus souvent dans une démarche expérimentale et, par la prise de risque esthétique qu'elles impliquent, témoignent d'une véritable modernité littéraire.

Il revient par exemple à ces romanciers, nous le verrons, d'avoir d'abord su saisir la complexité du Moi et les limites de l'introspection ; d'avoir compris, ensuite, que le procédé élaboré par Dujardin était avant tout plurilogue intérieur, en cela qu'il n'émanait pas d'une posture égotiste, mais se structurait comme un langage de l'altérité sociale ; et de s'être ensuite essayé aux possibilités d'un monologue à la troisième personne. Contemporains d'une époque littéraire animée, les romanciers de l'impotence firent preuve en cela d'une exceptionnelle maturité littéraire et d'un sens de l'analyse développé ; déterminant parmi une profusion de discours théoriques et intellectuels, ce qui devait constituer pour eux la matière essentielle et les enjeux majeurs du monologue intérieur.

2.1 *Non sum qui sum*[2]. De drôles de Narcisse

Attachée à identifier les particularités de la « crise du moi » touchant les *incertains* de la littérature française au début des années vingt, Éliane Tonnet-Lacroix remarquait que la figure de Narcisse constituait une part importante de la production romanesque française de cette époque. « La conscience exacerbée de soi-même, écrit-elle, l'obsession du double, la tentation de la mort, sont des éléments caractéristiques du mythe de Narcisse. Héros baroque, puis héros symboliste, le bel adolescent Narcisse est aussi une des figures caractéristiques du "nouveau mal du siècle" »[3]. Les romans de la bureaucratie, au même titre que certaines œuvres de Pierre-Jean Jouve, Emmanuel Bove ou André Beucler par exemple, participent tout à fait de ce vaste et douloureux mouvement de recherche intime. Il importe de remarquer à ce titre, dans ces récits, l'omniprésence de lieux insolites ou banals, propices à la méditation et annonciatrices de séquences

---

[1] Voir J. Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue, le roman », *Critique*, n° 239, avril 1967, pp. 438-465, ici p. 442.

[2] « Je ne suis pas ce /celui/ que je suis ». Paul Valéry, *Cahiers*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. I, p. 128.

[3] É. Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, *op. cit.*, p. 158.

narratives au monologue intérieur[1]. Assorties le plus souvent d'une narration autodiégétique au présent, elles offrent au lecteur l'accès direct et immédiat à l'intimité de la conscience du personnage de roman.

La manifestation de cette technique narrative trouve ainsi sa plus belle réussite dans les scènes au miroir, dont l'*incipit* d'*Aux Abois* fournit un remarquable exemple. Il semble en effet difficile de ne pas effectuer un parallèle entre les premières lignes du *Journal d'un criminel* et la scène inaugurale de « Télémaque ». « Je me regarde dans la glace »[2], confesse Paul Duméry, que l'on surprend *in medias res* dans une posture narcissique rappelant étrangement la séance de rasage de Buck Mulligan en ouverture de l'*Ulysse* de Joyce[3] – quoique la station contemplative, quelques heures avant le bal des Lanciani, de Paulina, la jeune héroïne de Pierre-Jean Jouve[4], ait pu également lui servir de modèle. En adoptant une attitude passive (et non moins opérante) *a priori* similaire à Narcisse, Paul Duméry déclenche lui-même le surgissement de pensées intimes.

Par-delà leurs divergences idéologiques, institutionnelles ou littéraires, les romanciers composant notre corpus semblent donc s'être mis au diapason d'une littérature entièrement dévouée à un véritable – et non moins ambigu – « culte du moi », envers lequel la période de l'immédiat après-guerre saura toutefois se montrer douloureusement amère, vivement critique et de plus en plus méfiante. Nous l'avons dit, le choc du premier conflit mondial, l'émergence des thèses freudiennes et de la relativité einsteinienne, confortèrent les romanciers de l'impotence dans l'idée d'un morcèlement de la personnalité et dans l'hypothèse d'une désagrégation de la conscience[5]. Derrière les apparences sociales, la surface physique des objets et le masque de la civilisation, quelque insondable mystère intérieur se cachait en l'homme, qui ne pouvait contenir qu'ineffable souffrance et misère inéluctable. Joyce lui-même ne mettra pas longtemps à éprouver les possibilités et, surtout, l'aporie d'une technique prétendant révéler de manière

---

[1] Chez Meckert, par exemple, mais nous y reviendrons, l'isolement aux cabinets (qui trouvera d'ailleurs un écho dans l'épisode peu glorieux des latrines, dépeint par Hyvernaud dans *La peau et les os*), remplacera la scène au miroir d'*Aux Abois*.
[2] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 21.
[3] « La contemplation dans la glace favoise ainsi la pulsion narcissique, et reflète une logique du texte, mais instaure surtout un jeu de voix narratives », explique Bruno Curatolo. « Raymond Guérin ou la voix médiane », *loc. cit.*, p. 171.
[4] Pierre-Jean Jouve, *Paulina 1880*, Paris, Gallimard, 1925.
[5] Voir Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *Homo Fabulator*, *op. cit.*, pp. 167-168

efficace et presque réaliste, la totalité des pensées immédiates d'une conscience.

Identifiant la présence du mythe valérien de Narcisse dans les œuvres de Léon Bopp et d'Henri-René Lenormand[1], dans *Les Aventures de Télémaque* d'Aragon[2], *Le Grand Écart* de Cocteau, *Mon corps et moi* de Crevel, *État civil* de Drieu la Rochelle, *Écrits* de Jacques Rigault et, naturellement, *Confession de Minuit* de Georges Duhamel, Éliane Tonnet-Lacroix explique ainsi que les incertains de la littérature française, « tournés vers soi, ne peuvent se contempler sans haine ni dégoût. Leur visage rencontré dans une glace ne les séduit pas mais les surprend comme celui d'un étranger »[3]. Quels « drôle[s] de Narcisse », pour reprendre cette fois les mots d'Henri Michaux[4], font en effet nos ronds-de-cuir impotents, qui ne supportent pas de se mirer dans une glace et détournent leur regard dans un mouvement instinctif de rejet dès qu'ils aperçoivent leur reflet. On lit, dans *Confession de Minuit* :

> Je posai ma flûte et entrai dans la salle à manger. Je m'assis d'abord en face de la cheminée, puis je changeai de chaise pour n'avoir pas à contempler dans la glace cette figure qui me déplaît tant, parfois : ma pauvre figure[5].

Impuissant à soutenir son propre regard, il n'est pas rare en revanche que Salavin n'apprécie le charme d'un reflet amical, celui d'Édouard Loisel[6] par exemple ou du « robuste »[7] Max Aufrère. N'importe quel reflet, excepté le sien ! Car qui ne voudrait pas, reconnaît lui-même Salavin, « changer vraiment et totalement d'essence avec qui que ce soit »[8] ?

Anti-Narcisse, la créature de Duhamel l'est donc au plus haut point, en cela qu'elle ne se mire jamais avec une satisfaction excessive. Au contraire, la contemplation dans la glace ne favorise en elle ni pulsion ni complaisance narcissique. « Il y a, sur la toilette, note Salavin dans son journal, un petit miroir

---

[1] Qui préfacera d'ailleurs, l'anecdote est plaisante, le *Portrait dans un miroir* de Charles Morgan ; *Portrait dans un miroir*, trad. Jacques et Germaine Delamain, Paris, Stock, 1932.
[2] Quoique que le mythe d'Ulysse y soit plus largement développé.
[3] Éliane Tonnet-Macroix, *op. cit.*, p. 159.
[4] Henri Michaux, « Quelle usine ! », *La Vie dans les plis*, *in Œuvres complètes*, t. II, édition établie et annotée par Raymond Bellour, avec Ysé Tran, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 195.
[5] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 83.
[6] *Deux Hommes*, *op. cit.*, p. 157.
[7] *Le Club des Lyonnais*, *op. cit.*, p. 548.
[8] *Journal de Salavin*, *op. cit.*, p. 397.

fêlé. Je l'ai retourné contre le mur. Je n'aime ni mon visage, ni mon âme, ni mon destin »[1]. Loin de se contempler avec amour et fascination, comme Narcisse hypostasiant son reflet dans l'eau, les protagonistes de notre corpus ne peuvent s'empêcher de se déprécier systématiquement. Rentrant à la maison après une journée de travail, Augustin Marcadet observe « son reflet sombre dans la vitre » du métro :

> Il se trouvait laid, avec des commissures tombantes d'être fatigué et dégoûté. Tout seul, il essayait un petit sourire consciencieux, dans son reflet. [...] Laid, avec ou sans sourire. Fatigué, médiocre, quelconque, lui, Augustin Marcadet[2]. »

Quelques années plus tard, Chabrelu, le personnage insignifiant de *Lettre anonyme*, éprouvera une impression similaire. En vient-il en effet à se regarder dans une glace, qu'il se décrit aussitôt doté d'« une tête aplatie et grise, avec de grosses lèvres et de gros yeux qui ressortent. Une tête de grenouille, littéralement »[3].

C'est en effet un trait commun à l'ensemble de nos incertains-bureaucrates, que de se trouver laids, tristes et insignifiants lorsqu'ils se regardent dans une glace ; au point, parfois, de s'apparaître complètement étrangers à eux-mêmes. Car si miroir il y a dans ces romans, il est forcément déformant. Les exemples d'étrangeté à soi sont ainsi légion dans la littérature française de l'immédiat après-guerre. On songe à Victor Bâton, qui déclare : « Il ne faudrait pas que je m'éloignasse du miroir, car celui-ci est de mauvaise qualité. À distance il déforme mon visage »[4]. Mais aussi, plus proche cette fois de notre corpus principal, à l'attitude ambiguë de Paul Duméry dans l'*incipit* d'*Aux Abois*. Surpris, nous l'avons dit, dans une posture contemplative, le protagoniste de Tristan Bernard est bien loin toutefois de se pâmer d'émotion devant son reflet. Il n'est pas un Narcisse amoureux de lui-même, absorbé par son mirage, mais semble tout à fait indifférent, voire étranger à lui-même[5]. Plus encore, après un autoportrait en *minus habens*, il s'empresse de retourner à ses petits papiers sans

---

[1] *Ibid.*, p. 397.
[2] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, pp. 16-17.
[3] G. Hyvernaud, *Lettre anonyme*, *op. cit.*, p. 49.
[4] Emmanuel Bove, *Mes Amis*, *in Emmanuel Bove, Romans*, *op. cit.*, p. 20.
[5] Voir *supra* : « L'autoportrait en *minus habens* de Paul Duméry », pp. 278-282.

débordement érotico-amoureux, sans manifestation ostensible de cet amour de soi constitutif pourtant de son identité.

Le roman de Tristan Bernard, quoiqu'il n'ait pas eu l'écho espéré dans la critique de l'époque, constitue en ce sens un cas unique de *modernité* littéraire, où s'observe de manière exemplaire l'articulation d'une philosophie du sujet et de questionnements techniques sur l'écriture de la fiction. Ainsi, une forme de scission temporelle se fait sentir dans les premières lignes du roman, entre un présent d'énonciation essentiellement descriptif, qui situe Paul Duméry au moment même où il se regarde dans le miroir, et les temps du passé (passé composé et imparfait) qui, s'ils ne nous extraient pas radicalement de la pensée intime du personnage, ruinent en partie les effets d'immédiateté du récit et le processus d'actualisation du personnage de roman. Force est de constater en effet que malgré cette posture introspective, voire contemplative, les personnages-narrateurs de la majorité de ces romans, ne parviennent jamais à composer leur autoportrait de manière véritablement performative et objective.

La question se pose alors de savoir si la posture devant le miroir, manifestation excessive d'une quête identitaire exacerbée, constitue au même titre que le journal intime, le monologue intérieur ou quelque autre attitude méditative, la méthode la plus adéquate pour tendre vers une pleine et fidèle connaissance de soi. Tel est en effet le cœur du problème. Il semble bien, pour paraphraser Gusdorf, qu'à se regarder de trop près, les bureaucrates de notre corpus aient fini par se perdre de vue. « Il[s] n'aperçoi[ven]t plus qu'une image de plus en plus floue et qui tend à s'évanouir tout à fait. Au vrai [...] le péché originel de l'introspection consiste dans le fait que le regard ici modifie la chose regardée. »[1] Le rapprochement est tentant, dès lors, avec l'épisode fameux du miroir dans *La Nausée*. Il est du reste probable que Gusdorf ait songé au roman philosophique de Sartre lorsqu'il rédigea ces quelques lignes. Rappelons brièvement l'extrait évoqué. Roquentin, isolé dans sa chambre du « Rendez-vous des cheminots », vient d'éteindre la lampe qui est sur sa table de travail. Il se lève, tout en sachant qu'il ne pourra éviter la rencontre avec son propre visage, dans la glace :

Au mur, il y a un trou blanc, la glace. C'est un piège. Je sais que je vais m'y

[1] G. Gusdorf, *La découverte de soi*, *op. cit.*, p. 64.

> laisser prendre. Ça y est. La chose grise vient d'apparaître dans la glace. Je m'approche et je la regarde, je ne peux plus m'en aller. C'est le reflet de mon visage [...]. Je m'appuie de tout mon poids sur le rebord de la faïence, j'approche mon visage de la glace jusqu'à la toucher. Les yeux, le nez et la bouche disparaissent[1].

Au lendemain de la Deuxième Gûerre mondiale, Louis-René Des Forêts débutera ainsi son récit intitulé *Le Bavard* :

> Je me regarde souvent dans la glace. Mon plus grand désir a toujours été de me trouver quelque chose de pathétique dans le regard. [...] C'est dans le sentiment de ma différence que j'ai trouvé mes principaux sujets d'exaltation. Mais aujourd'hui où j'ai perdu quelque peu de ma suffisance, comment me cacher que je ne me distingue en rien[2] ?

Incontestablement, la désinvolture de Duméry et l'effacement de Salavin face à leurs miroirs sont bien des signes annonciateurs d'une crise du sujet moderne. Plus encore, ils semblent constituer les prémices d'un sentiment d'absurde dont Camus décèlera lui-même une dizaine d'années plus tard la présence dans cet « étranger qui, à certaines secondes, vient à notre rencontre dans une glace, [c]e frère familier et pourtant inquiétant que nous retrouvons dans nos propres photographies »[3].

Le fait de regarder en amont de Roquentin et de Meursault pour trouver en Salavin ou Duméry des personnages précurseurs de l'absurde est tentant, assurément, terriblement tentant. Par-delà le plaisir de redécouverte littéraire et l'importance majeure qu'il confère subitement aux romanciers composant notre corpus, cela permet aussi et surtout de revenir aux sources du « nouveau mal du siècle » ayant submergé la littérature française des années trente. Une telle approche diachronique tend ainsi à renverser les rapports de force et les hiérarchies implicites régissant l'histoire littéraire. De notre point de vue, Sartre et Camus – et quoique notre perspective d'étude n'occulte en rien l'importance décisive de leur œuvre et de leur pensée – seraient ainsi les héritiers d'une littérature *fin de siècle* dont Georges Duhamel et Tristan Bernard auraient été en somme les passeurs. Entre Paul Valéry et Jean-Paul Sartre, par exemple, Duhamel

---

[1] J.-P. Sartre, *La Nausée*, *op. cit.*, p. 23.
[2] Louis-René Des Forêts, *Le Bavard* [1946], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1973, p. 7.
[3] A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, *op. cit.*, p. 26.

Rapport-Gratuit.com

et Bernard seraient en quelques sortes les chaînons manquant de la littérature française et de l'histoire des idées au XX^e siècle. Éliane Tonnet-Lacroix écrit :

> Les "Narcisse" de l'après-guerre ne s'aiment pas eux-mêmes, en ce sens qu'ils voient avec lucidité leurs propres petitesses et les faiblesses inhérentes à l'être humain. Se voir soi-même, c'est pour eux tous, comme pour le Narcisse de Valéry, découvrir leur qualité d'être mortels et incomplets[1].

La figure de Narcisse subit en effet des mutations décisives dans la culture littéraire au début du XX^e siècle. En cela, le parallèle effectué par l'auteur d'*Après-guerre et sensibilités littéraires*, entre les *incertains* des années vingt et le mythe valéryen est tout à fait pertinent pour une réflexion sur la perception de l'intime dans les romans de l'impotence. La figure mythique a été en effet l'un des motifs les plus constants de l'œuvre de Paul Valéry[2]. Pour l'auteur des *Cahiers*, le véritable drame du demi-dieu réside d'abord dans le fait qu'il n'arrive jamais, si longtemps se mire-t-il dans l'eau, à reconnaître sa propre identité[3]. Il reste littéralement « celui qui se voit sans se reconnaître »[4].

Il semble en outre que le fait de se regarder dans une glace produise un effet de dédoublement qui rend impossible l'unité de l'être. Se prenant pour objet d'étude, les ronds-de-cuir ne peuvent coïncider avec eux-mêmes et renoncent ainsi à ce qu'ils sont. Edmundo Morim de Carvalho, dans une étude consacrée au « statut du paradoxe » dans l'œuvre de Paul Valéry, explique que « l'épreuve du miroir combine paradoxalement l'anti-narcissisme et le narcissisme les plus extrêmes dans une boucle infernale et paradisiaque »[5]. Anti-Narcisse, ces personnages en sont incontestablement, qui ne peuvent supporter l'horreur de leur visage dans la glace. Mais, incapables de se reconnaître, étrangers à eux-mêmes, ce sont aussi de véritables Narcisse, en cela que le refus de soi vise

---

[1] É. Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, *op. cit.*, p. 159.
[2] Voir Michel Philippon, « Les mythes valéryens », *in Modernités*, « Le retour de l'archaïque », Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, pp. 129-152, et Pauline Galli, « Paul Valéry : autour de la figure de Narcisse », *Arts poétiques et arts d'aimer*, URL : http://www.fabula.org/colloques/document1073.php.
[3] C'est en substance la relecture qu'en fera Blanchot un-demi siècle plus tard. *L'écriture du désastre*, *op. cit.*, pp. 191-196 et 204-206.
[4] *Cahiers*, t. XV. Cité par Michel Jarrety, *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 135.
[5] Edmundo Morim de Carvalho, *Le statut du paradoxe chez Valéry*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 137.

paradoxalement à mettre en place un Moi plus vrai et idéal. Il illustre un désir de soi plus profond. Terrible épreuve, nourrie du paradoxe valéryen, qui fait de l'expérience de dépersonnalisation, la condition nécessaire à la découverte de soi. Le potentiel mortifère du miroir (miroir fêlé de Salavin, inconsistance du reflet de Paul Duméry, glace vide de Roquentin) serait donc le secret de la connaissance intime. Révélant au sujet sa pluralité, il favoriserait *de facto* une ouverture à l'Autre et au multiple.

2.2 Présence de l'Autre. Le plurilogue intérieur de Louis Salavin

Tout en laissant une large place aux aventures intérieures de leurs personnages, les romanciers de l'impotence comprirent donc, avant Beckett notamment, que l'écriture de l'intime ne pouvait ressortir à une posture exclusivement égotiste[1], mais se structurait comme un langage de l'altérité sociale ou, selon les mots de J. Kristeva, comme « une ÉCRITURE où on lit L'AUTRE »[2]. Confidence et confession ne vibrent-elles pas en effet de la présence d'autrui ? Le journal intime n'est-il pas lui-même tourné vers le dehors ? Et les quelques bribes de monologue intérieur distillées par les romanciers de la bureaucratie, inscrites dans une perspective dialogique ? Dans une communication consacrée au *Journal d'A.O. Barnabooth*, John K. Simon expliquait ainsi que la variété de styles et de formes successivement déployée par Larbaud, exigeait la complicité attentive du lecteur :

> le narrateur qui dit « nous », [...] l'érudit qui écrit des notes dans son étude, ou le voyageur, une lettre ouverte à ses amis, enfin, l'écrivain qui cherche à connaître ou à nous faire connaître le déroulement intime des pensées et des paroles par le procédé du monologue intérieur.

Et l'universitaire américain, de conclure en ces termes : « Le journal intime n'est donc que l'un des moyens de créer le sentiment d'un lien étroit, d'une communication directe »[3].

Il nous faut à ce titre souligner l'importance des interrogatives et des

---

[1] « Nul ne regarde en soi où il ne peut y avoir personne », écrit Beckett dans *Le Dépeupleur*, Paris, Minuit, 1970, p. 27.
[2] Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 149. L'auteur souligne.
[3] John Kenneth Simon, « Larbaud, Barnabooth, et le journal intime », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 17, n° 17, 1965, pp. 151-168, ici p. 153.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

exclamatives dans les passages en monologue intérieur. Assaillis de toute part par une horde de pensées dévorantes, nos copistes pascaliens ne cessent en effet d'interpeler et de questionner intérieurement le monde. Ainsi s'exprime Salavin :

> Rien à faire ! J'allumai une cigarette et je m'allongeai tout à fait, les bras ballants, les jambes abandonnées, la poitrine offerte. Une bête pour la curée. Un champ de blé pour les sauterelles. Une charogne pour les corbeaux. Une place publique. Un ventre de catin. Venez ! Venez ! Ne vous gênez pas ! Faites ce que bon vous semblera ! Que suis-je, là-dedans ? Où suis-je, là-dedans ?[1]

Pour Arlette Lafay, la modernité de Georges Duhamel, et cet extrait en est l'illustration, résiderait ainsi dans la manière originale avec laquelle il tire des modalités du monologue intérieur, le moyen de tendre vers un *monologue-dialogue* « laissant entendre dans la polyphonie des voix un désir de communion humaine et de bonheur »[2].

Philippe Chardin, soucieux de dissiper quelques malentendus – ou « idées reçues » – entourant le procédé élaboré par l'auteur des *Lauriers*, a bien montré en ce sens que dans *Le Sous-lieutenant Gustel* et *Mademoiselle Else* de Schnitzler, « la sphère de l'intime n'échappe nullement à l'emprise du surmoi social »[3]. Il y a fort à parier que l'auteur de *Vie et aventures de Salavin* ait lui-même pris la mesure de la dimension dialogique du monologue intérieur. Déjà, *Les Lauriers* laissait une large place aux relations interdiscursives, qu'il s'agisse, dès l'incipit, du dialogue inaugural entre Prince et Lucien Chavainne, ou de la scène finale du dernier chapitre durant laquelle, à la demande de Léa, Daniel entreprend de raconter sa journée :

> - Vous ne m'avez pas conté ce que vous avez fait tantôt, quand vous m'avez quittée.
> *Elle me parle ; je lui réponds.*
> - Oh ! rien absolument.
> *Qu'elle est jolie ce soir !*
> - Vous avez au moins dîné et vous êtes allé chez vous ?
> - Vous voulez savoir exactement ce que j'ai fait ?

---

[1] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, pp. 65-66.
[2] Arlette Lafay, « *Confession de Minuit* de Georges Duhamel », *in* Alain Cresciucci (dir.), *op. cit.*, p. 86.
[3] Philippe Chardin, « Contre trois "idées reçues" au sujet du monologue intérieur à partir de l'exemple du *Sous-lieutenant Gustel* de Schnitzler et de quelques autres exemples », Philippe Chardin (dir.), *Autour du monologue intérieur*, Anglet, Atlantica, coll. « Carnets Séguier », 2004, p. 4.

- Oui, contez-moi cela !
[...]
- Où j'ai été ?
... Ce soir... la foule affairée et pressée, dans Paris, le soir à six heures ; les rues pleines ; les voitures hâtées et ralenties ; le Palais-Royal...
- J'étais au palais-Royal[1].

En alternant subtilement discours rapporté et style indirect libre, Dujardin passe ici, dans l'instant, d'une situation conversationnelle entre deux personnages à l'introduction de pensées intimes. L'omniprésence de l'Autre intériorisé se manifeste également dans certaines scènes assez drôles, durant lesquelles Daniel Prince projette mentalement sa nuit d'amour avec Léa[2], nourrit ses réflexions de rengaines et de comptines populaires[3] ou relit, pour anticiper les conditions de sa soirée avec Léa, les lettres qu'elle lui a antérieurement adressées[4]. Il y a en somme présence d'une relation dialogique à l'intérieur même du monologue intérieur, et c'est la relecture puis l'intériorisation de cette correspondance qui est à l'origine des espoirs, des spéculations et des fantasmes du jeune homme.

De même, chez Duhamel, le discours intérieur de Salavin entre régulièrement en interaction avec quantité de phénomènes extérieurs. Il se présente le plus souvent à la fois comme « subjectivité et comme communicativité »[5]. Dans *Confession de Minuit*, le premier mot du roman, *je*, appelle ainsi immédiatement à sa suite un *vous*, dont il sollicite l'écoute attentive : « *Je* n'en veux pas à M. Sureau. Je suis tout à fait mécontent d'avoir perdu ma situation. Une douce situation voyez-*vous* ? »[6]

Il faut reconnaître en effet que c'est toujours de la confrontation direct avec le monde extérieur et dans le cadre de relations humaines le plus souvent, que se manifestent les pensées intimes de Salavin. Ses rapports avec les autres (qu'il s'agisse, d'abord, de son patron, mais aussi de sa mère, de sa femme, de ses amis et collègues de bureau, ou des inconnus qu'il croise parfois au détour d'une

---

[1] É. Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 84. Nous soulignons.
[2] *Ibid.*, p. 61.
[3] *Ibid.*, p. 52 et 61.
[4] *Ibid.*, chap. V.
[5] Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, *op. cit.*, p. 149.
[6] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 9. Nous soulignons. Voir Paul Renard, « Lecture d'une séquence. L'oreille de M. Sureau », *loc. cit.*, pp. 75-82. En particulier la sous-partie de l'article intitulée : *Une pseudo-confession*, pp. 79-80.

rue) sont autant d'éléments déclencheurs d'un surgissement d'idées. En de nombreux points, les confessions de Salavin, annoncent en ce sens le monologue intérieur que l'auteur de *Mon plus secret conseil* (1921) emploiera avec plus de bonheur encore. Dans ces deux récits, une confrontation douloureuse avec l'Autre, une rupture fondamentale avec le monde extérieur – rupture professionnelle pour Salavin ; amoureuse pour Lucas Letheil –, sont en effet générateurs d'un abondant flux de conscience et mènent inévitablement les personnages à l'errance et à l'introspection.

Si Salavin se réalise donc comme une figure de l'intime, il n'en demeure pas moins un animal social multipliant les échanges – si pénibles soient-ils – avec ses semblables. Rechercher son Moi, dans cette perspective, ne signifie pas se couper du monde, ni même entamer un solipsiste culte du moi. Il s'agit au contraire d'accepter la société, d'entendre les voix du monde extérieur et de se constituer en réaction à celles-ci. L'émergence de l'individu ne semble en effet se produire selon les romanciers de la bureaucratie qu'au travers même des expériences physiologiques, des réactions affectives et des appartenances collectives de leurs personnages. Le mono- ou plurilogue intérieur du protagoniste de *Confession* consiste donc à restituer le cours spontané de la pensée saisie dans une relation forcément dialogique en soi, de soi à soi et de soi aux autres. Il ressortit pour ainsi dire à une attitude intersubjective bien loin de la posture égotiste de Narcisse. Analysant le « système du je » comme enjeu de la théorie du rythme, Henri Meschonnic remarquait que dès la fin du XIX^{e} siècle,

> [l]e sujet de l'écriture était prévenu, avant la psychanalyse et les théoriciens de la présupposition, qu'il n'était sujet que si en même temps il est non-sujet. De Nerval, *Je suis l'autre*, à Rimbaud, la subjectivité n'est pas un égotisme, pas le privé, pas le moi. Elle est l'interchangeable[1].

Ces propos semblent tout à fait éclairants en ce qui concerne l'art de Georges Duhamel. Il revient en effet au romancier d'avoir proposé une lecture pertinente du procédé de Dujardin et d'y avoir décelé des signes patents d'intersubjectivité. Inséré au cœur du débat esthétique de l'entre-deux-guerres, l'auteur de *Confession*

[1] Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, p. 86.

de Minuit avait compris et, sans doute, son intérêt pour l'œuvre dostoïevskienne et la littérature slave, ainsi que sa relative méfiance à l'égard des thèses freudiennes[1], que le monologue intérieur était avant tout *plurilogue* intérieur, c'est-à-dire recherche intime de soi, en soi, mais à travers l'autre – et la scène de l'oreille de M. Sureau illustre cela de manière exemplaire.

Souvenons-nous également du fameux passage – qui dut à coup sûr inspirer une fois encore l'auteur de *La Nausée* –, durant lequel Salavin contemple, sur un banc du Jardin des Plantes, un arbre majestueux :

> Je regardais son tronc noueux, sa ramure innombrable, ses grosses racines qui, par places, émergeaient avant la plongée définitive, comme des échines de dauphins, et je pensais : Lui, il sait choisir ; il puise dans la terre où il y a tant de sucs, tant de nourritures et de poisons, tant de matériaux accumulés depuis les origines. Il puise et ne prend que le nécessaire. Il dédaigne le reste. Il se choisit dans le chaos.
>
> Moi, je ne sais pas me choisir. Toute pensée qui voyage trouve asile en mon âme. Toute graine qui tombe sur mon être y peut germer. *Où suis-je là-dedans ? Qui suis-je dans cette foule ? Peut-il y avoir du bonheur pour moi entre ces mille démons ennemis ? Comment me reconnaître, me nommer, m'appeler, entre tous ces visages*[2] ?

Dans ces bribes de monologue intérieur, Salavin « passe en effet de *je* en *je* »[3] et laisse entendre une mosaïque de voix qui permet justement d'envisager la représentation de son intimité psychologique sous l'angle de la pluralité. Or, cela n'étonne guère de la part de celui qui désirait selon ses propres mots, « reconstrui[re] l'homme éternel en prenant une goutte de sang, en prenant une fibre de chair au cœur de chaque être vivant. Que cette mosaïque frémissante rappelle à chacun, quel qu'il soit, ses espérances, ses épreuves, ses misères et sa grandeur. »[4] De même, Salavin, apparaît véritablement, lors de ce genre de repli introspectif, comme un « lieu géométrique d'humanités »[5], un support d'altérité alliant en lui l'individualité et l'universalité. L'écriture duhamélienne n'est donc ni subjectivisme ni individualisme. Elle est intersubjectivité et transsubjectivité, c'est-à-dire partage inconscient (ou non) de valeurs, d'attitudes ou de petites

---

[1] Voir *infra* : « Salavin sur le divan ? », pp. 383-387.
[2] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, pp. 109-110. Nous soulignons.
[3] Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, *op. cit.*, p. 87.
[4] *Vie et mort d'un héros de roman*, *op. cit.*, p. 795.
[5] Georges Duhamel, *Semailles au vent*, Monaco, Éditions du Rocher, 1947, p. 38.

manies culturelles et humaines (songeons naturellement à « l'absurde histoire du nombre de pas ») dans lesquelles chaque lecteur est invité fraternellement à retrouver une part intime de lui-même. Acte fondateur d'une civilisation du cœur, l'écriture de l'intime participerait alors de l'idéal duhamélien de *possession du monde*, alternative plus humble et humaniste aux idéologies politiques et aux discours édifiants de l'immédiat après-guerre.

2.3 Un exemple de monologue intérieur à la troisième personne

Selon Michel Raimond, la critique des années vingt s'accordait généralement à définir « *grosso modo* [le monologue intérieur] par l'emploi de la première personne du singulier et l'expression spontanée des sentiments intimes »[1]. Depuis lors, d'autres expérimentations romanesques sont naturellement venues enrichir cette définition. Nous pensons à certains passages du *Cycle de Salavin* et, plus encore, à l'ensemble du récit hétérodiégétique de Jean Meckert. Dès les premières pages de *L'Homme au marteau*, l'écrivain semble en effet accorder une place capitale à la vie intérieure d'Augustin Marcadet. On lit :

> *Il lui venait un début d'idée profonde. Il se demandait* si de prendre conscience de sa médiocrité, ce n'était pas précisément en sortir. *Il se demandait* aussi si chacun n'a pas ainsi ses moments de dépression, et s'il suffit d'être déprimé pour croire se hausser d'un ton. *Il s'empatouillait dans sa pensée profonde*[2].

Au premier abord, l'extrait semble procéder du psycho-récit, voire du monologue rapporté, définis par Dorrit Cohn comme deux des principales manifestations formelles du monologue intérieur à la troisième personne. On remarque en effet la manière avec laquelle Meckert tend à mettre systématiquement en relief la subjectivité de son personnage, par une série de formules d'introductions rituelles annonciatrices d'un développement intérieur autonome. Voici, pour l'illustrer, un autre passage de *L'Homme au marteau*. Augustin vient de claquer la porte de son bureau :

> [Il] *se posait des questions*, à savoir *s'*il aurait droit à son mois entier… Ou même *si* l'administration consentirait à lui payer le moi entier… *Il pensait* à toutes les retenues qu'on lui avait faites pour sa retraite… Depuis huit ans !... […] *Il se*

[1] M. Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 261.
[2] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 17. Nous soulignons.

> *demandait s'*il ne vaudrait pas mieux, le lendemain matin à la première heure, monter à la direction pour expliquer son cas... *Si* ça ne ressemblait pas à une fuite, sa grande action d'éclat... *Si* un type vraiment costaud n'aurait pas attendu sur place les événements !...[1]

Si le discours intérieur de Marcadet ne présente pas les signes explicites de la citation, insérée comme telle dans le texte, il est toutefois introduit et mis en exercice par une profusion de verbes de réflexion « désignant les mouvements de [s]a pensée »[2] ; ainsi que par l'emploi du conditionnel dont l'effet est le plus souvent prolongé par la redondance de certains marqueurs d'actes illocutoires (dans l'extrait étudié, la conjonction de subordination « si »). Le mode de discours employé par l'auteur semble alors isoler syntaxiquement la voix narrative du personnage. Annonçant l'imminence de bribes de monologue autonome, il établit d'emblée une distinction nette entre l'énonciateur primaire (le narrateur) et l'énonciateur secondaire (le personnage).

Une autre procédure narrative est toutefois perceptible dans cette œuvre. Il n'est ainsi que de se reporter à la suite du dernier extrait étudié pour trouver cette fois un remarquable exemple de monologue narrativisé, c'est-à-dire de discours indirect libre appliqué à la pensée. Meckert poursuit :

> Et puis non, non ! Il y avait trop longtemps qu'il voulait la quitter, son administration !... Profiter de l'occasion c'était bien, c'était beau !... Après tout, il n'avait que trente ans ! Il avait l'avenir devant lui !...[3]

Si l'on se réfère aux considérations de Dorrit Cohn sur les propriétés du monologue narrativisé, on constate que ce passage « se distingue du monologue rapporté par le temps grammatical et la personne » et, surtout, « se démarque du psycho-récit par l'absence de tout verbe de pensée ou de sentiment »[4]. Une rapide simulation effectuée à partir du tableau élaboré par l'auteur de *La Transparence intérieure*, rend compte de cela :

> *monologue rapporté*
> (Il pensa :) Et puis non, non ! Il y a trop longtemps que je veux la quitter, mon administration !... Profiter de l'occasion c'est bien, c'est beau !... Après tout, je

[1] *Ibid.*, p. 174. Nous soulignons.
[2] D. Cohn, *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 82.
[3] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 174.
[4] D. Cohn, *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 126.

n'ai que trente ans ! J'ai l'avenir devant moi !...

monologue narrativisé

Et puis non, non ! Il y avait trop longtemps qu'il voulait la quitter, son administration !... Profiter de l'occasion c'était bien, c'était beau !... Après tout, il n'avait que trente ans ! Il avait l'avenir devant lui !...

psycho-récit

« Et puis non, non ! », se dit-il. Il pensa qu'il y avait trop longtemps qu'il voulait quitter l'administration. Il trouvait que profiter de l'occasion c'était bien, c'était beau. Il se répétait qu'il n'avait que trente ans et qu'il avait l'avenir devant lui.

Dans le deuxième cas, le monologue intérieur, vidé de tout verbe de pensée, se fond littéralement dans le récit, contrairement au monologue rapporté et au psycho-récit. En outre, l'inaccompli est préféré à l'aoriste[1]. Aucun temps du récit traditionnel ne vient manifester l'activité énonciatrice du narrateur, qui se borne à permettre le fonctionnement du discours indirect libre. Finalement, la présence du narrateur se fait suffisamment discrète pour passer quasiment inaperçue – et cela, malgré l'omniprésence de pronoms personnels désignant le personnage.

La question est alors de savoir si, conformément à l'engouement généralisé des romanciers de la première moitié du XX^{e} siècle pour le mythe de l'indépendance du personnage de roman, Meckert est véritablement parvenu à effacer totalement l'acte d'énonciation et à laisser ainsi une autonomie complète au discours intérieur d'Augustin Marcadet. Nous touchons ici au cœur du débat technique ayant opposé au début des années quatre-vingt Gérard Genette à Dorrit Cohn. Pour le premier, pensées et sentiments ne sont rien d'autre que du discours. C'est pour cela qu'il substitue volontiers à l'expression *monologue intérieur* celle, plus adéquate selon lui, de *discours immédiat*. Car, dit-il,

> le monologue intérieur n'a pas besoin d'être extensif à toute l'œuvre pour être reçu comme « immédiat » : il suffit, quelle que soit son extension, qu'il se présente de lui-même, sans le truchement d'une instance narrative réduite au silence, et dont il en vient à assumer la fonction[2].

Cette forme d'émancipation narrative est tout à fait perceptible dans certaines

[1] Voir *infra*, « Impotence de la temporalité narrative ? », pp. 392-433.
[2] Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, 1972, p. 194.

auto-interpellations de Marcadet, du type « Trente ans ! (Il avait trente ans !) »[1], « Ah ! Vilaine saloperie de chienne de vie ! [...] Tout ! Tout ! plutôt que de rester dans ce bureau... »[2], « Et puis non, non ! »[3] ou encore « Depuis huit ans !... ». Privées de pronoms et de verbes, ces phrases traduisent une forme d'ellipse grammaticale, caractéristique selon Bruno Curatolo « du langage parlé ou plutôt d'une syntaxe informelle propre à la voix interne »[4]. En cela, par leur oralité et l'usage d'un registre populaire voire vulgaire, elles se rapprochent tout à fait d'une forme de discours direct (voire immédiat), *en soi et pour soi*. Le passage suivant nous servira d'ultime exemple. Augustin Marcadet, penché à la fenêtre, médite sur la médiocrité de son habitation :

> Son « chez lui », son nid, son foyer... C'était ça ! Devant ce mur d'usine à colle, toute puante et malsaine ! Dans cet enfer de téhessef à tous les étages ! Ce gargouillis de trombone et de chanteuse de charme qui porte à trois cent mètres ! Ces réclames en musique enrouée ! Ces jazz hot à hurlements prolongés ! Ces berceuses sur chaudrons fêlés ! [...] Salopé de gueulements infernaux ! Sans autre ressource dans l'odeur, que de fumer une cigarette ; et dans le bruit, que d'imposer le sien[5].

Après une phrase préparatoire elliptique ménageant dans l'esprit du lecteur un effet d'attente – subtilement prolongé du reste par les points de suspension –, Augustin Marcadet déverse avec force un abondant « courant de conscience ». Se *substituant*[6] au narrateur, selon le mot de Genette, il semble assumer lui-même le discours sans aucune médiation énonciatrice. Le rythme phrastique s'accélère subitement. Ponctué d'exclamatives, il manifeste de manière ostensible l'angoisse intime, l'indignation et la rancœur de l'employé de bureau. Le narrateur, submergé par la subjectivité du personnage de roman, semble alors littéralement lâcher prise et abandonner à Augustin les rênes du discours. Plus encore, une indistinction fondamentale finit par entourer le possessif « le sien ». Celui-ci, en

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 17.
[2] *Ibid.*, p. 123.
[3] *Ibid.*, p. 174.
[4] Bruno Curatolo, « Raymond Guérin ou la voix médiane », *loc. cit.*, p. 172.
[5] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 109.
[6] Gérard Genette écrit : « On voit ici la différence capitale entre monologue immédiat et style indirect libre, que l'on a parfois le tort de confondre, ou de rapprocher indûment : dans le discours indirect libre, le narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors *confondues* ; dans le discours immédiat, le narrateur s'efface et le personnage se *substitue* à lui. » Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 194. L'auteur souligne.

effet, à la différence du premier pronom de l'extrait, ne manifeste pas la présence de l'instance narrative, mais revêt une valeur généralisante conférant une portée gnomique aux propos du protagoniste[1].

Cependant, la manifestation ponctuelle et emphatique de ce genre de discours immédiat, ne doit pas occulter la présence quasi-permanente d'une forme d'indistinction discursive, identifiée par Dorrit Cohn comme une caractéristique majeure du monologue narrativisé. En effet, l'ensemble de la narration semble fondé sur une incertitude fondamentale du monologue narrativisé, qui consiste à créer une forme d'identification du narrateur avec le personnage. Pour comprendre cela, revenons à la phrase inaugurale de l'extrait précédemment cité : « Son "chez lui", son nid, son foyer... ». Meckert met ici en œuvre un remarquable exemple de monologue narrativisé de nature ironique. La sensation de chaleur et de protection créée par la connotation positive de l'expression populaire *(son) chez lui*, et des termes *nid* et *foyer* (sensation renforcée du reste par la mise en apposition systématique du pronom possessif *son*), est aussitôt disqualifiée par la mobilisation ironisante de guillemets et de points de suspension. Une forme d'ambiguïté discursive (entre fragments de discours indirect libre et séquences narratives) caractérise cet extrait, qui semble maintenir la narration aux confins de ce que pense le personnage et de ce que dit le narrateur, si bien que les deux voix s'entremêlent parfois de manière tout à fait déroutante. Ce type subtil d'imbrication narrative, perspective idéale selon Henry James[2], « quelque peu hypocrite » selon Genette[3], a alors pour effet immédiat de favoriser une *identification* du narrateur – et, par contamination, du lecteur – à l'angoisse existentielle d'Augustin Marcadet, comme si celui-ci, à moins que ce ne soit le narrateur, sollicitait sa *sympathique* bienveillance[4].

On voit ici à quel point le monologue narrativisé peut être « particulièrement tributaire d'un contexte et d'un ton »[5]. Une lecture prolongée de l'extrait étudié permet en effet d'attribuer la tournure ironique du récit à

---

[1] Notre triste rond-de-cuir n'en veut-il pas d'ailleurs lui-même à la terre entière ?
[2] Voir Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, *op. cit.*, p. 121 ; et David Lapoujade, *Fictions du pragmatisme, William et Henry James*, Paris, Minuit, 2008, pp. 75-94.
[3] Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 217.
[4] Voir D. Cohn, *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 136 et pp. 140-150.
[5] *Ibid.*, p. 141.

Augustin Marcadet. À l'aspect contextuel du discours immédiat, s'ajoutent en outre de nombreux indices sémantiques, syntaxiques et lexicaux[1] favorisant le repérage du monologue narrativisé. Face à l'errance d'une conscience mouvante et questionnante, le langage devait logiquement apparaître comme un moyen efficace de donner forme et cohérence à un monde chaotique. Édouard Dujardin, déjà, expliquait lui-même que la technique du monologue intérieur nécessitait l'usage « de phrases directes réduites au *minimum syntaxial*, de façon à donner l'impression "tout-venant" »[2]. Or, ce changement de rythme phrastique est justement mis en œuvre par l'ensemble des romanciers de l'impotence ; chez Duhamel, nous l'avons vu, mais aussi chez Bernard, lors du repas angoissant avec l'inspecteur Savournin :

> Un instant, je fus repris d'une petite crainte. Peut-être me mentait-il, m'avait-il joué la comédie et n'était-il au Havre qu'en mon honneur ? Il était venu pour me faire parler… Il me laissait m'engager… Allons ! allons ! quelles bêtises vais-je laisser pousser dans ma tête ? Si je bats la campagne aussi follement, je suis perdu[3].

Cet extrait frappe par la manière avec laquelle la voix mentale de Duméry marque de son grain le texte romanesque. On perçoit, au niveau syntaxique, l'accélération du rythme phrastique. L'accumulation de points de suspension, ainsi que l'alternance désordonnée d'affirmatives, d'exclamatives et d'interrogatives (si courantes dans les monologues narrativisés), portent à son paroxysme le malaise intérieur des personnages[4]. La construction est hachée, paratactique, elliptique également. L'enchaînement désordonné des séquences phrastiques et la spontanéité des propos donnent alors une impression de rapidité et fixent *textuellement* l'émotion du criminel aux abois.

Sous l'influence de Céline et de Joyce notamment, les romanciers de l'impotence plus tardifs, Meckert, Hyvernaud et Calet, soumettront eux-mêmes leurs œuvres à ce minimum syntaxique, tout en se tenant parfois aux limites de l'incorrection grammaticale. Certaines des séquences les plus rythmées de *L'Homme au marteau*, rompent ainsi avec les envolées lyriques de Salavin et de

---

[1] *Ibid.*, p. 128.
[2] É. Dujardin, *Le Monologue intérieur*, *op. cit.*, p. 59.
[3] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 48.
[4] D. Cohn, *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 147.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Duméry et relèvent davantage de l'oralité voire du registre populaire, que du langage bourgeois et intellectuel auquel souscrit trop souvent le protagoniste de Duhamel. On lit ainsi, chez Meckert :

> C'était informulable. Il avait de la vraie souffrance, Augustin. [...] Il n'était pas mauvais, lui, il le savait bien !... Il voulait se persuader encore qu'il n'avait pas à regretter d'avoir monté dire son fait à l'inspecteur Bidul !... Que simplement, il aurait dû rester, ensuite !... Mais qu'il ne pouvait pas !... Physiquement, il ne pouvait pas !... Non pas qu'il ait peur des poings du sinistre Dudul, au contraire, c'aurait été pour lui une grande libération que de pouvoir se cogner d'homme à homme ! Et ping !... Et paf !... sur le Bidul immonde !... En caleçon de bain tous les deux, dans le beau bureau au paravent laqué !... Et poum ! Et bing !... Et pare-moi celui-là !... Et ce petit uppercut maison !... Et ce swing des familles !...[1]

La subjectivité de Marcadet se manifeste ici par le respect de deux principes stylistiques essentiels du monologue intérieur : « l'abréviation syntaxique » (emploi de fragments d'oralité, usage d'onomatopées...) et « l'opacification lexicale »[2] (recours au registre populaire, voire vulgaire). Le narrateur semble adopter les mots et tournures familières, le ton désabusé, les sentiments, les rancœurs mêmes du personnage, si bien que les deux voix finissent par se confondre dans un subtil mélange de style indirect libre et de monologue intérieur. Sans doute l'auteur des *Exercices de style* devait-il avoir lui-même apprécié cette particularité de l'œuvre meckertienne, lorsque, dans *Bâtons, chiffres et lettres*, il note, cette fois à propos de *La Lucarne* [1945] :

> Écrit dans une langue assez voisine de la langue parlée, *La Lucarne* s'impose par sa simplicité et son authenticité originelle – originelle, parce que l'auteur, sous les espèces du « petit prolo », du « petit chômeur Édouard », veut ramener le lecteur à quelque chose de dépouillé, mais aussi d'informe, à ce qui peut sembler une humanité primitive[3].

Si le style de Dujardin devait à ce titre apparaître à Georges Duhamel et Tristan Bernard, plus singulier et réalisable que celui de Joyce, la génération de Meckert semble quant à elle avoir été beaucoup plus sensible à la scansion joycienne, relayée (voire légitimée) du reste par l'originalité du style célinien. On constate en ce sens une évolution des romans de l'impotence vers une sorte de

---

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, pp. 213-214.
[2] D. Cohn, *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 115.
[3] Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1950, p. 132.

noirceur et d'acidité propices à l'expression des rancœurs et des ressentiments, et plus proches, en cela, de l'*Ulysse* de Joyce. Sans doute ces romanciers durent-ils trouver en effet dans le procédé joycien, tel qu'il est notamment mis en œuvre dans le monologue final de Molly Bloom, un moyen plus efficace encore de « parvenir au fond d'une existence »[1], d'exprimer le désordre intérieur, l'incertitude et la souffrance intime de leurs personnages au moyen d'un langage romanesque renouvelé. À bout de souffle, lancée dans une course folle, la scansion des romanciers de l'impotence plus tardifs (Meckert, Hyvernaud et Calet) souffre, elle halète péniblement et semble se plier elle-même progressivement au surgissement immédiat d'un point de vue subjectif, celui du personnage de ce qui voudrait se présenter comme un roman.

[1] Georges Hyvernaud, *Lettres de Poméranie, 1940-1945*, *op. cit.*, p. 185.

QUATRIÈME PARTIE

TOUT EST UNE QUESTION DE POINT DE VUE

« S'il est un pouvoir que j'ai maintenant bien en main, c'est celui de *renverser les perspectives* : et pour cela, j'ai maintenant la main. Première raison pour laquelle, pour moi seul peut-être, une "inversion des valeurs" est chose faisable… »[1]

« Tout est a – *(baîllements)* – bsolu »[2]

« Dans le territoire du roman, on n'affirme pas : c'est le territoire du jeu et des hypothèses »[3]

[1] F. Nietzsche, *Ecce homo. Comment on devient ce que l'on est*, « Pourquoi je suis si sage », § 1, *in Œuvres philosophiques complètes*, vol. 1, trad. Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1974, p. 247. L'auteur souligne.
[2] S. Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 15.
[3] Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 21.

La notion de *point of view*[1] se développe en France dans les années de l'immédiat après-guerre – ce qui n'empêche pas, nous le verrons, d'observer quelques signes patents de subversion de la technique narrative dans les romans des premières décennies du XX^e^ siècle[2]. Elle doit son heure de gloire aux réflexions d'Henry James[3], réinvesties et codifiées plus tardivement par les romanciers américains de la *lost generation*, que Jean-Paul Sartre introduira en France dans les années 1930. Il aura donc fallu attendre la phénoménologie existentialiste pour que ces théories trouvent, au sein de la littérature française, une audience beaucoup plus importante.

Notre intrusion dans l'intériorité des ronds-de-cuir ne peut faire en ce sens l'économie d'une ultime réflexion sur la technique du point de vue. En effet, la pertinence de ces récits dans l'évolution des formes romanesques au XX^e^ siècle, réside essentiellement dans la manière avec laquelle ils orientent progressivement le roman français vers une désincarnation du personnage et une disparition du romanesque qui accompagnent des interrogations fondamentales sur la technique narrative. Loin de chercher exclusivement à répondre à la question « Qui parle [dans ces récits] ? » et, par extension structuraliste, « Qui voit ? »[4], le présent et ultime chapitre de notre thèse ambitionne de lier la dimension relativiste de l'écriture romanesque au contexte philosophique et esthétique d'une époque imprégnée des thèses relativistes et de l'œuvre proustienne.

À cette époque en effet, le narrateur omniscient connaissait encore tout (ou presque) de ses personnages. Il sondait leurs âmes et leurs cœurs, soulevait leurs toitures avec une arrogante assurance. Il en savait toujours plus, en somme, que le lecteur lui-même, qu'il pouvait à la rigueur inviter avec magnanimité à se glisser

---

[1] Pour une vue d'ensemble des origines anglo-saxonnes du *point of view*, on consultera les ouvrages de Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946 ; Tzvetan Todorov, « Poétique », *in Qu'est-ce que le structuralisme*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1968, pp. 49-91 ; Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.* ; Françoise Van Rossum-Guyon, « Point de vue ou perspective narrative », *Poétique*, n° 4, 1970, pp. 476-497. Pour une histoire du point de vue dans la littérature française et de ses origines anglo-saxonnes, lire Bruce Morrissette, « De Stendhal à Robbe-Grillet : modalités du "point de vue" », *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, vol. 14, n° 14, 1962, pp. 143-163.

[2] À la dissolution du personnage de roman devait en effet logiquement correspondre une mise en cause fondamentale du pouvoir démiurgique du narrateur, dont on perçoit explicitement les prodromes dans l'œuvre de Mirmont

[3] Henry James, *The Art of the Novel*, Critical Prefaces of Henry James, R. P. Blackmur, New York, 1934.

[4] Voir Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 203.

dans la fiction. Or, il en est dans ces récits de la toute puissance narratoriale comme des morales simplistes et des certitudes convenues : elle s'avère bien souvent moins stable qu'on ne le pensait. Surtout, il en faut peu pour que, soumise à une logique relativiste, elle révèle ses propres limites. L'étude de ces spécificités formelles et techniques nous permettra enfin de dégager la pensée à l'œuvre dans ces récits, tant il est vrai que la dégradation du personnage en antihéros, son inconsistance romanesque et la question de la perspective narrative revêtent un sens plus élevé, ontologique, voire métaphysique.

Chapitre I

Les premiers scrupules

Si le débat sur la technique du point de vue ne fit véritablement rage, selon Roland Bourneuf et Réal Ouellet[1], qu'au sortir du second conflit mondial (par l'entremise du cinéma et de quelques études consacrées au sujet[2]), les premiers scrupules du point de vue se manifestèrent toutefois dès la fin du XIX^{e} siècle et prirent, avec la publication des critiques anglo-saxonnes, une nouvelle vigueur vers 1910[3]. Jean de la Ville de Mimont, résidant alors à Paris au moment où il rédige son récit, ne semble pas avoir été insensible au débat sur l'optique du personnage de roman. Le fait est que son œuvre émerge avec les premières traductions françaises de James Joyce. S'il n'était pas véritablement introduit dans la vie littéraire parisienne de l'époque, du moins devait-il se tenir au courant, aux côtés de son ami François Mauriac, des débats esthétiques agitant les Lettres françaises au début du XX^{e} siècle. L'écrivain déroute en effet par la manière avec laquelle il rejette déjà l'omniscience du romancier traditionnel ; témoignant du même coup, précisons-le, d'une modernité apparemment si évidente qu'elle soit aujourd'hui encore relativement méconnue. Dès les *Dimanches*, le jeune auteur comprit que le foyer narratorial devait, sinon se déplacer, du moins être profondément interrogé, et entamait de fait, avec une redoutable efficacité, la destruction du pouvoir démiurgique du narrateur et de la puissance heuristique de l'œuvre romanesque.

---

[1] R. Bourneuf et R. Ouellet, *op. cit.*, pp. 84-85.

[2] Celle de Jean Pouillon notamment.

[3] M. Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 312. Précisons-le, toutefois, l'idée d'un romancier *avec* et *en dehors* de ses personnages, capable de moduler son point de vue pour filtrer le monde par la conscience de ses personnages n'appartient pas à Jean de la Ville de Mirmont. Il faut ainsi remonter plus encore en amont de l'histoire littéraire pour trouver avec Georges Blin (*Stendhal et les Problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954), et Jean Rousset certains procédés significatifs de mise en cause du point de vue chez Stendhal et Flaubert qui durent certainement influencer le jeune auteur des *Dimanches*.

1. Une lecture des *Dimanches de Jean Dézert*

L'intrusion, dans *Les Dimanches de Jean Dézert*, d'un narrateur hétérodiégétique – si nonchalant soit-il – et la prédominance des temps du passé s'opposent *a priori* à l'exigence de spontanéité, de gratuité et d'absence d'élaboration qui serait, sinon celle du monologue intérieur, du moins celle d'une technique narrative laissant une large part à la subjectivité du personnage de roman. Michel Suffran a, du reste, justement souligné l'irrémédiable corrosion intérieure à laquelle Mirmont, dans ce bref roman, soumet impassiblement son personnage. « Il est difficile, déclare l'écrivain, d'imaginer négation à la fois plus radicale et plus sereine [...] ; ce n'est pas un écorché vif qu'il nous livre : c'est une statue creuse, un mannequin de cire. »[1] Dépourvu *a priori* d'intériorité, d'émotion et d'opinion, ce personnage trouve pourtant sa place dans une réflexion sur la perspective narrative en ce qu'il exerce, dès les premières lignes du récit, une influence considérable sur l'instance de la narration. Sans doute avait-il pressenti avant d'autres que le romancier ne s'improvisait ni entomologiste, ni sociologue et pas davantage psychologue ; d'autant moins, en outre, lorsqu'il se prenait lui-même en partie pour objet d'étude. Bouleversant les sacro-saints poncifs du roman d'analyse psychologique tel qu'il se pratiquait depuis *La Princesses de Clèves*, ainsi que la démarche scientifique du roman expérimental prônée par Zola, l'écrivain adoptait une posture explicitement subversive, annonçant ainsi certaines techniques qui seraient celles du Nouveau Roman.

1.1 Diderot, Mirmont, Butor. Le pronom narratif, modes d'emploi

L'emploi tout à fait déroutant du pronom narratif mérite en ce sens une attention particulière de notre part, car il participe d'une démarche autoréflexive visant à expliciter dans le roman (c'est-à-dire dans le temps de son élaboration), les modalités du point de vue ainsi que l'origine de la narration. Rappelons à nouveau, pour l'exemple, quelques-unes des premières lignes des *Dimanches* :

> **Ce** jeune homme, appel**ons**-le Jean Dézert.
> À moins de le bousculer au passage, **vous** ne le distingueriez pas de la foule, tant **il** est vêtu d'incolore. [...]

[1] Michel Suffran, *Jean de la Ville de Mirmont, Œuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 28-29.

> Que dire de plus pour le dépeindre, sinon que de sa figure longue dont **il** rase soigneusement les joues, seules ses grandes moustaches étonnent ? **On** conçoit difficilement leur rôle, voire leur utilité dans une physionomie d'aspect aussi discret.
> [...]
> Sa vie – peut-être, par la suite, y puisera-t-**on** d'utiles renseignements – n'offre rien que de très ordinaire, en apparence[1].

Pas moins de trois formes pronominales sont identifiées dans l'extrait ci-dessus. Au « il » objectif de la narration hétérodiégétique traditionnelle contenu dans le démonstratif initial « *ce* [jeune homme] », se substitue en effet, comme au début de *Madame Bovary*, un « nous » universel, généralisant l'instance narrative. L'apparition du « on », en outre, contribue au bouleversement du foyer narratorial en ce qu'il dilue dans le texte (et cela dès les premières lignes du récit) la présence du narrateur comme observateur ostensible et jette le doute sur la légitimité de ses observations, sur sa crédibilité et son objectivité de témoin. Considéré comme un pronom indéfini (et la neutralité contenue dans la phrase suivante : « *On* vit, *on* circule, *on* se croise sans se connaître dans la lumière des devantures »[2], tend à confirmer cela), « on » prend très rapidement en main la suite de la narration. Comme cela arrive parfois dans le langage courant, en particulier à l'oral, il relaye en somme le pronom personnel « nous », qui survit alors implicitement en lui.

On mesure ici la portée réflexive et métaromanesque de ce petit livre. L'*incipit* des *Dimanches de Jean Dézert*, et l'ensemble de la première partie, se présente en effet comme la mise en scène d'une recherche, par le narrateur, d'un angle de vue, d'un point d'optique susceptibles d'éclairer au mieux l'intrigant personnage. Mettant explicitement en perspective et avec ostension l'acte de narration par le biais d'un narrateur qui endosse et revendique explicitement son rôle de conteur, l'auteur dévoile d'emblée l'origine du point de vue, qui est celle d'un témoin fictif. Le roman est alors ponctué d'appels au lecteur qui invitent ce dernier à visualiser le narrateur dans le rôle de conteur, à s'imaginer devant lui en train d'écouter sa narration. Si nous n'avons pas sous nos yeux Jean Dézert en chair et en os, du moins pouvons-nous observer le narrateur en action, dressant (péniblement) devant nous son portrait.

---

[1] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 20. Nous soulignons.
[2] *Ibid.*, p. 26. Nous soulignons.

Rapport-Gratuit.com

Il faut voir alors la manière avec laquelle l'instance narrative se préoccupe, dès les premières lignes, de la réception du récit par le lecteur virtuel, multipliant les signaux directs à lui adresser. Les œuvres ironiques de Flaubert, mais auparavant celles de Sterne et de Diderot, ne sont pas loin dès lors, qui entraient déjà en communication avec leur lecteur, créant de fait, comme l'a bien montré Gérald Prince, un lien explicite entre le *narrateur* et le *narrataire*[1] (ou, suivant la terminologie traditionnelle du conte, entre le récitant et l'auditeur). Parmi tous ces indicateurs, il en est un des plus fameux et des plus directs que Georges Duhamel emploie lui-aussi dès les premières mots de *Confession de Minuit*, et que Michel Butor saura manier avec plus de *brio* encore quelques décennies plus tard, c'est le « vous » narratif. Certes, dans les *Dimanches de Jean Dézert*, le narrateur ne fait pas un usage récurrent de cette forme pronominale. Mais l'illusion d'une communication orale directe entre narrateur extra-diégétique et lecteur est tout de même constamment maintenue par l'usage, nous l'avons dit, d'un « on » impersonnel, dont useront massivement, après Céline, les romanciers de l'impotence plus tardifs, Meckert, Hyvernaud et Calet.

Remarquons en outre, dès les premiers mots des *Dimanches*, la présence explicite d'un *vous* narratif. La présence du lecteur, dès lors, plus implicite dans le « nous » initial et le « on » impersonnel, devient de fait encore plus évidente grâce à cette quatrième dimension narrative – l'emploi du *vous* datif marquant explicitement la destination. Cette structure d'interpellation, qui participe du reste de la mise en scène du rituel entourant le conte, produit alors un effet instantané de proximité avec le lecteur, en ce qu'elle permet au narrateur, comme l'a justement expliqué Bernard Pingaud à propos de *La Modification*, de retrouver « l'attitude spontanée qui est la nôtre lorsque nous voulons montrer le caractère exemplaire de ce qui nous est arrivé ou qui est arrivé à quelqu'un que nous connaissons. »[2] Dans *Les Dimanches de Jean Dézert*, « vous », cela veut dire en

---

[1] Gérald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, Paris, Seuil, 1973, pp. 178-196. Il apparaît à ce titre tout à fait significatif que Tristan Bernard mêle dans son récit l'écriture diariste au genre épistolaire.

[2] Bernard Pingaud, « Je, vous, il», *Esprit*, juillet-août 1958, pp. 91-99. Or, c'est justement cette dimension modélisatrice de la narration que Mirmont désire extraire de son personnage. La technique du point de vue, mais nous y reviendrons, alimente une conception du personnage de roman et, partant, une vision du monde tout à fait singulière qui accorderait aux personnages les

vérité : « Imaginez-vous ce drôle de bonhomme, car il est fait à votre image. Son histoire pourrait être la mienne, pourrait être la vôtre, tant il est *de nature interchangeable dans la foule* ».

1.2 De l'effritement de l'instance narrative

Une forme d'indistinction du foyer narratorial se crée alors dans le récit. Quelle est cette instance narrative si consensuelle convoquant régulièrement le lecteur ? Que cache ce mélange déroutant d'affirmation de soi et de désinvolture ? Car, tantôt le narrateur rayonne de toute sa présence, tantôt il brille par son indifférence et son absence. Sa posture explicite interpelle, comme sa part d'ombre et son incertitude dérangent. Certes, le geste d'un écrivain qui tente de brouiller sa présence dans son texte tout en assumant le rôle de générateur du livre ne nous est pas inconnu. Naturellement, le fait qu'il n'ait aucun rôle majeur dans l'histoire, qu'il n'intervienne jamais en tant que personne physique dans la diégèse tend à le présenter comme un personnage extérieur, une sorte de réminiscence désuète de narrateur omniscient posant sur le récit un œil d'observateur et d'analyste avisé.

Cependant, sa difficulté à esquisser les traits de Dézert et la manière si détachée avec laquelle il présente le personnage, affaiblissent considérablement son hégémonie dans le récit. Mirmont déroute alors par la manière avec laquelle, se démarquant du roman réaliste-naturaliste, il rejette *déjà* l'omniscience du romancier traditionnel. Le narrateur des *Dimanches* en effet n'est déjà plus le dieu caché du roman classique, mais davantage un dieu déchu et impotent. Prenant le lecteur à témoin de son impuissance, il souligne lui-même les limites de ses connaissances sur le sujet central du roman, évalue la véracité de ses propos et les assortit de commentaires, souligne les problèmes d'organisation du récit et se justifie de son ignorance.

Réintroduite dans une réflexion sur la technique du point de vue, l'étude des usages du pronom narratif traduit en effet l'aporie même de l'instance narrative. Le lecteur, dès lors, n'est pas cordialement invité à suivre en toute confiance un narrateur omniscient et omniprésent, dominant d'un « il » objectif et

---

plus médiocres et ordinaires, des qualités traditionnellement concédées aux êtres nobles et exceptionnels.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

impersonnel, le monde qu'il décrit ; il est sollicité pour sa bienveillance à l'égard des insuffisances du discours romanesque et de l'effritement de la narration. Sensées délimiter clairement le rôle de chacun dans une forme de dialectique de la communication (narrateur/lecteur, conteur/auditeur), ces formes pronominales finissent en effet par brouiller le foyer narratorial, modifient les perspectives narratives, comme si les rôles étaient subitement inversés.

Tombée dans le domaine public, livrée au lecteur – destinataire et *co-énonciateur* du récit –, la créature insignifiante de Mirmont devait logiquement échapper à son créateur. Le narrateur frappe ainsi par sa désinvolture, par l'incertitude et l'instabilité de ses descriptions. S'efforçant de varier ses angles de vue, comme le fera plus tard Georges Duhamel avec Louis Salavin, il ne parvient pourtant jamais à en extraire quelque élément performatif, quelque critère, conformément au sous-titre annoncé, véritablement *définitoire* de Jean Dézert. Devenu impotent, impuissant à esquisser les traits de cette silhouette, à en pénétrer l'intériorité, à percer à jour le secret de ses origines et ses conquêtes futures, il semble avouer à demi-mot au lecteur : « Je ne peux guère vous révéler plus sur ce personnage car, d'une part, son insignifiance physique et morale m'empêche de trouver quelque chose d'intéressant à dire sur lui et, d'autre part, ce que je pourrais vous dire vous le savez déjà, car en peignant Dézert c'est vous-même (c'est moi-même) que je peins ».

Ce qui dès lors était sensé apporter au lecteur quantité d'informations sur le personnage, se mue en véritable quête de la narration. Glanant péniblement quelques informations sur l'insignifiant personnage, le narrateur manifeste très tôt son embarras : « Que dire de plus pour le dépeindre [...] ? », s'interroge-t-il dès les premières lignes du récit, laissant ainsi présager de son incompétence. Il faut dire à ce titre que le personnage ne semble pas loquace lorsqu'il s'agit de s'épancher sur sa propre personne, « ne parl[ant] jamais de sa famille », « fai[sant] grand mystère » de ses passions amoureuses... « Tout au plus, poursuit le narrateur, avouerait-il qu'à l'aube trouble de sa nubilité il a aimé une institutrice allemande et courtisé une dame de comptoir », avant de préciser avec prudence, « Encore (ajoute-t-il par modestie) est-ce le hasard qui a tout fait »[1]. On croirait

[1] *Les Dimanches de Jean Dézert, op. cit.*, p. 22.

assister à une parodie de roman-reportage, à un entretien en direct entre un apprenti-journaliste et une insondable personnalité. Le narrateur rapporte au discours direct (« ajoute-t-il par modestie ») les nuances accordées par le personnage, comme s'il retranscrivait une confession assez peu croustillante.

Tout se passe comme si le narrateur n'était plus le dépositaire principal du secret de son personnage, celui-ci prenant personnellement en main les modalités de sa représentation. Jean de la Ville de Mirmont, en effet, et c'est là sans doute le trait principal de sa modernité littéraire, ne place pas encore le point d'optique dans la conscience du protagoniste, mais il retire au narrateur une partie de son pouvoir démiurgique en subordonnant la narration à ce que Dézert a *ou non* envie de lui confier. On songe alors aux considérations théoriques de Genette sur la technique du point de vue. L'auteur de *Figures III* écrit :

> [L]a question [de la perspective narrative] a été, de toutes celles qui concernent la technique narrative, la plus fréquemment étudiée depuis la fin du XIX^{e} siècle. [...] Toutefois, la plupart des travaux théoriques sur ce sujet (qui sont essentiellement des classifications) souffrent à mon sens d'une fâcheuse confusion entre ce que j'appelle ici *mode* et *voix*, c'est-à-dire entre la question *quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ?* et cette question tout autre : *qui est le narrateur*[1] *?*

Il semble bien, à la lecture de ces propos, que Mirmont ait lui-même perçu, avant le critique (et sans le savoir sans doute), cette distinction fondamentale entre la question « *qui voit ?* » et la question « *qui parle ?* ». Conduit en narration hétérodiégétique à focalisation restreinte (et non zéro, comme nous venons de le démontrer), son récit établit en effet une rupture significative entre l'omniprésence de la voix du narrateur et la restriction de son champ visuel, les limites de ses connaissances. S'il raconte en effet ce qu'il sait, ce qu'il apprend et ce qu'il voit de Jean Dézert, en revanche, *il ne voit et ne connaît pas tout* de ce personnage, laissant ainsi à ce dernier une marge d'indistinction et de manœuvre aux origines de son autonomie future.

1.3 Subjectivité de Jean Dézert ?

Ces ferments timides et prudents de réflexion sur la perspective narrative

[1] G. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 203. L'auteur souligne.

se développeront avec force dans les romans de l'impotence plus tardifs ; du fait, notamment, du succès croissant des théories relativistes et de l'apport de l'art cinématographique. On observe ainsi, dans nos romans, un déplacement beaucoup plus conséquent du foyer narratorial vers la subjectivité du personnage. Prolongeons alors brièvement notre étude des divers modes d'emploi des pronoms dans *Les Dimanches de Jean Dézert*, pour observer déjà dans ce bref récit, et quoiqu'en dise Michel Suffran, certains marqueurs du point de vue subjectif du protagoniste.

Dès les premières lignes se met effectivement en place (et en scène) l'usage d'un « il » déguisant implicitement un « je » latent qui, nous l'avons dit, oriente et régule lui-même[1] les modalités de sa représentation et le déploiement de la narration. Régulièrement relayée par une retranscription du journal de Dézert, par l'accumulation de passages au discours narrativisé, direct et indirect, la narration oscille ainsi constamment, sans que cela amoindrisse son rythme, entre un « il » hétérodiégétique empreint toutefois de compassion et un « je » (auto-diégétique durant l'activité diariste) fortement marqué de subjectivité. Ainsi, dans les quelques passages relevés ici :

> Ses yeux ne quittent pas la terre, ses regards ne s'élèvent pas au-dessus de ce monde, où, si certains sont acteurs et d'autres spectateurs, lui n'est que figurant. *Oh ! ça lui serait égal d'être déguisé en paysan suisse, en gentilhomme huguenot ou en guerrier égyptien*[2] *!*

> Jean Dézert n'est pas envieux [...]. Il aurait lieu, pourtant, de jalouser à ce point de vue son ami Léon Duborjal *(un cerveau bien équilibré), lauréat de l'École Pigier, qui connaît la sténographie, progresse chaque jour en espéranto, saura saisir la vie par le bon bout et réussira dans le commerce*[3].

> Oui, Jean Dézert est un résigné. Il a fait – *sans trop de hâte* – le tour de ses domaines [...][4].

Ces passages ne présentent rien que des très ordinaire, en apparence. Mais en vérité, ils rompent subtilement avec le ton neutre et faussement objectif (voire

---

[1] Cela s'observera avec plus de force encore dans *La Chute* de Camus.
[2] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 22. Nous soulignons.
[3] *Ibid.*, p. 22. Nous soulignons.
[4] *Ibid.*, p. 23. Nous soulignons.

détaché) qui est celui du narrateur principal. Dans le premier exemple cité, la transcription phonétique de l'interjection « Oh » ainsi que la forme exclamative, donnent véritablement l'impression que le narrateur exprime, au discours indirect libre, les pensées intérieures du personnage – comme le fera par la suite Jean Meckert dans *L'Homme au marteau*. Le deuxième extrait frappe à deux niveaux. D'une part, par la présence, entre parenthèses certes, mais accolée avec facétie au nom de Duborjal, d'une petite phrase empreinte d'ironie. D'autre part, par l'accumulation arbitraire de signes de réussite sociale qui, loin de mettre en valeur l'« ami » de Dézert, le couvrent de ridicule. Le dernier passage surligné, enfin, ressortit lui-aussi à une forme d'intervention auctoriale (toute stendhalienne) qui contraste avec la neutralité caractéristique du narrateur des *Dimanches* et marque à notre sens l'avènement d'une polyphonie narrative.

Une ambiguïté d'optique impliquant une double lecture se crée alors dans le récit, d'où émerge, à des degrés de perception divers, le point de vue personnel du personnage de roman. Bien avant Robbe-Grillet, Mirmont semblait en effet avoir compris que le récit (au même titre que le cinéma), loin de pouvoir dissimuler l'origine de l'optique sur le personnage, se devait de préciser le point de vue choisi[1]. Poussant à l'extrême ce principe, l'auteur du cycle de *Salavin* mettra lui-même un point d'honneur à varier et à dévoiler ostensiblement les modalités de la narration, ouvrant avec facétie au lecteur son atelier d'écriture.

2. Salavin sous tous les angles. Salavin sur le divan ?

Dans *Vie et mort d'un héros de roman*, Georges Duhamel écrit :

> Pour parvenir à la connaissance de l'objet, la médecine met en œuvre [...] une série de procédés qui se corroborent, qui se recoupent, comme on dit aujourd'hui. C'est bien naturellement cette méthode que j'ai mise en pratique pour comprendre Salavin. *Confession de minuit*, c'est Salavin vu du-dedans, Salavin tel qu'il se voit et se raconte lui-même. Dans *Deux Hommes*, et bien que le récit soit fait à la troisième personne par le témoin idéal que le romancier parfois se

[1] Voir A. Robbe-Grillet, « Note sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque », *Revue des lettres modernes*, n^{os} 36-38, été 1958, pp. 128-130.

> propose d'être, dans *Deux Hommes*, dis-je, Salavin est principalement vu du-dehors et, le plus souvent, par son meilleur ami. Avec le *Journal*, nouveau changement : Salavin se raconte lui-même, encore, mais la plume en main. C'est Salavin tel qu'il se voit et tel qu'il « s'écrit ». Les deux derniers ouvrages sont composés à la troisième personne et dans le mode historique. Pourtant, dans le dernier volume, j'ai joué le jeu de laisser le lecteur lui-même reconnaître petit à petit Salavin sous son nom, son visage et ses vêtements d'emprunt[1].

On voit ici comment s'est, peu à peu, imposée à l'écrivain la nécessité d'un point d'optique varié et multiple, susceptible de rendre compte de la complexité de son personnage. Tel un praticien du roman, Georges Duhamel use en effet dans le cycle de Salavin d'une méthode toute clinicienne envers l'intrigant rond-de-cuir. Et si cette technique n'imite pas la science, qui bride selon l'auteur l'imagination créatrice, du moins s'en inspire-t-elle méthodiquement.

Reproduisant l'attitude du médecin en consultation, et quoiqu'il ait toujours répugné à admettre que Salavin fut un cas pathologique, Duhamel met, dans un premier temps, un point d'honneur à écouter scrupuleusement son patient, à noter méticuleusement « ce que le malade éprouve et déclare ». C'est le cas dans *Confession de minuit* et dans le *Journal de Salavin*. Après cette séance d'autoanalyse, arrive le temps d'une confrontation entre les indications subjectives du personnage et les symptômes objectifs observés par l'écrivain-médecin. Cela se remarque dans *Deux Hommes*, où l'écrivain reprend possession de la narration. Enfin, s'impose un troisième temps d'observation qui consiste, en somme, à demander l'avis d'un confrère extérieur, que pourraient symboliquement représenter la narrateur extérieur du *Club des Lyonnais*, et, dans *Tel qu'en lui-même…*, la dissimulation de Louis Salavin sous les traits de Simon Chavegrand[2].

Poursuivons alors la métaphore clinicienne, tout en l'étendant cette fois aux méthodes psychanalytiques. La position de Duhamel à l'égard du freudisme éclaire en effet d'un jour nouveau la variation des points de vue mise en œuvre dans le cycle de *Salavin*. Comme l'a fait justement remarquer Jacques Poirier, de

---

[1] *Vie et mort d'un héros de roman*, *op. cit.*, pp. 786-787.

[2] D'un point de vue narratologique, ces trois phases de diagnostique correspondent *grosso modo* aux trois modes de focalisation identifiés par Jean Pouillon : la « vision avec », que Genette identifiera plus tard comme la focalisation interne, la « vision par-derrière », forme de narration omnisciente et la « vision du dehors » où, sous les traits d'un *il* prétendument objectif, se profilerait en vérité le *je* de Salavin. Jean Pouillon, *op. cit.*,

nombreux écrivains français du début du vingtième siècle furent, sinon littéralement foudroyés[1], du moins diversement séduits par la publication en 1922 de l'*Introduction à la psychanalyse.* D'aucuns remarquèrent en tout cas « l'évidence d'une relation étroite » entre ces deux disciplines, « qui partagent un même objet d'étude : l'homme, exploitent le même support : le langage, et participent d'une même démarche : rendre visibles des significations secrètes »[2]. L'apport des théories freudiennes donnait en effet un élan passionné à cette quête de connaissance de l'être et ouvrait un champ d'investigation stimulant pour toute une nouvelle génération d'écrivains, versée, nous l'avons vu, dans la psychologie des profondeurs.

Georges Duhamel, naturellement, soucieux de peindre le « réel en fonction de l'âme »[3], ne devait déroger à la règle. Lors d'un entretien accordé à Frédéric Lefèvre en 1924, au cœur, donc, de l'époque de diffusion du freudisme, le romancier confie :

> De leur côté, les écrivains tiennent à honneur de ne rien ignorer des théories d'un Einstein ou d'un Freud. [...] Certes, la connaissance des méthodes scientifiques n'est pas étrangère au progrès de cette psychologie. Beaucoup d'écrivains ont compris que le but de la science était la connaissance du monde et de l'homme, qui en est l'objet le plus important. Or, l'art n'a pas d'autre objet[4].

Nuançant toutefois son propos, il poursuit : « Seulement, l'art et la science vont à cette objet unique par des voies différentes et avec des procédés différents. »[5] Comment, du reste, mesurer l'originalité et l'efficacité d'une science devancée elle-même par un art qu'elle prétendrait avoir influencé ? L'écrivain s'explique :

> Beaucoup de gens, dans le monde des lettres, ont vu, dans le Freudisme, une sorte de clé mystérieuse qui devait leur ouvrir la porte du génie. C'est sans doute une erreur. De grands écrivains ont devancé Freud dans la voie de ces découvertes. [...] D'autres écrivains ont fait, de leur côté et en même temps que Freud, des découvertes qui sont, en quelque sorte, parallèles à celles du savant[6].

---

[1] Le terme est employé par Henry de Montherlant dans *Un assassin est mon maître*, Paris, Gallimard, 1971. Cité par Jacques Poirier, *Littérature et psychanalyse. Les écrivains face au freudisme (1914-1944)*, *op. cit.*, p. 8.
[2] *Ibid.*, p. 8.
[3] Georges Duhamel, *Essai sur le roman*, *op. cit.*, p. 118.
[4] Frédéric Lefèvre, *Une heure avec...*, *op. cit.*, p. 233.
[5] *Ibid.*, p. 233.
[6] *Ibid.*, p. 234.

Ces confessions dénotent une hostilité certaine envers la pensée freudienne dont l'hégémonie à l'époque du développement et de l'apogée du surréalisme, agace certainement l'écrivain, demeuré assez prudent face à la révolution littéraire des années vingt. Le ton, toutefois, se fait ici plus modéré, quand il pouvait, un mois auparavant et dans le secret d'une correspondance, laisser transparaître quelques signes d'irréverence, voire de xénophobie :

> Les méthodes freudiennes et particulièrement la psychanalyse représentent un réel danger, depuis quelques années, en certains pays. Je ne redoute rien pour la France où les modes s'évaporent vite et où, d'ailleurs, une généreuse passion de confidences prévient volontiers toute audace analytique. Mais il n'en va pas de même pour divers pays de religion protestante. La psychanalyse y est pratiquée avec ardeur par les médecins et par les ecclésiastiques. Ceux-ci trouvent parfois dans la psychanalyse un succédané de ce sacrement de la pénitence auquel je conçois qu'on ne renonce pas sans regret[1].

Une telle généralisation surprend de la part du créateur de Salavin. Sans décrier toutefois la pensée freudienne comme une incitation à la licence et à la dépravation, l'écrivain se méfie en effet d'une théorie de mode (et d'outre-Rhin par surcroît) qui, non content de vouloir se substituer « scientifiquement » à la confession religieuse et de brimer l'imagination créatrice, prétendrait pouvoir réduire l'âme humaine à quelque concept définitif en lui ôtant ainsi le charme et l'essence de sa complexité.

On comprend alors aisément que Duhamel, attelé à la rédaction du cycle de Salavin, ait exprimé sa méfiance à l'égard de méthodes analytiques qui auraient à grands coup de concepts, dissipé d'un revers de main les mystères entourant l'âme de son personnage. Passé par le prisme des méthodes freudiennes, Salavin ne devenait alors qu'un névrosé inquiétant, qu'un vulgaire et triste malade, qu'un cas pathologique et extraordinaire en somme, quand il ne devait être qu'un homme comme les autres. Plus encore, il pouvait aussi réagir positivement à la thérapeutique. « Transformé par les thymo-analeptiques et les anti-dépresseurs [...], il dev[enait] un être partiellement apaisé »[2], fait ainsi

---

[1] Georges Duhamel, Lettre à Franz Hellens du 10 mai 1924, *Le Disque Vert*, n° spécial Freud, 1924, p. 199. Extrait inédit cité par David Steel, « Jacques Rivière et la pensée psychanalytique », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, septembre-octobre 1987, n° 5, p. 904.

[2] L'écivain-médecin ajoute avec humour : « Cependant quelle vanité que de vouloir traiter un personnage de roman ! Autant donner des neuroleptiques à la schizophrène Ophélie – ou à Louis

remarquer Pierre Debray-Rizzen. La créature *éternelle* perdait alors le charme de sa complexité et l'écrivain son fonds de commerce. Répondant à certains de ces détracteurs, Georges Duhamel déclarait ainsi : « Médecin, je ne considère pas Salavin comme un malade et surtout pas comme un paranoïaque. J'entends qu'il n'y a pas lieu de traiter Salavin. Ou alors que l'on traite dans les maisons de santé tous les hommes qui souffrent sous l'effort de leur pensée. »[1]

L'œuvre de Duhamel constitue en ce sens une véritable fracture dans notre corpus en ce qu'elle illustre admirablement le conflit du romancier de cette époque, tiraillé entre son attirance pour les théories freudiennes et sa méfiance à l'égard des potentialités scientifiques de l'introspection. À l'instar de nombreux écrivains de l'époque (Rivière[2], Valéry, Caillois, Paulhan, Claudel ou Montherlant), Duhamel a toujours montré un grand intérêt doublé d'une méfiance tenace d'intellectuel pour la psychanalyse. Tout en mesurant l'influence du freudisme sur les écrivains de son temps, l'écrivain exprimait aussi sa méfiance à l'égard d'un art qui userait des mêmes procédés et des mêmes méthodes scientifiques que la science et la psychanalyse. Le romancier se duperait en effet et duperait le lecteur, qui prétendrait rendre compte objectivement et scientifiquement des profondeurs de l'âme humaine en imitant le savant, quand il ne il devrait, à la rigueur, que s'inspirer de ses méthodes. Plus encore, Georges Duhamel se défiait d'une méthode d'introspection isolant le sujet du monde et des autres. Aussi le *je* de Salavin, dans l'héritage sans doute du sujet proustien, s'avère tout à fait instable et complexe, double ou multiple. Il n'est plus un gage de connaissance de soi. Comme le *je* beckettien, ou celui du *Martereau* de Sarraute, ce n'est pas un *je* qui s'affirme en s'analysant et, moins encore, un *il* livré corps et âme à un narrateur omniscient. Et l'auteur du cycle de Salavin, de *sourire* du reste à l'idée « qu'un poète s'imagine que la lecture de Freud va soudain lui ouvrir le cœur humain »[3].

Georges Duhamel, cependant, redoute moins la pensée freudienne pour ce

---

Lambert ou encore prescrire du Dépakine au comitial prince Muichkine ! ». P. Debray-Rizzen, « Salavin », in A. Lafay (dir.), *Georges Duhamel, peintre de la vie*, Paris, Minard, 1991, pp. 15-22, ici p. 22.

[1] *Vie et mort d'un héros de roman*, *op. cit.*, p. 786.

[2] Voir à ce sujet les propos de Jacques Rivière dans Frédéric Lefèvre, *Une heure avec...*, *op. cit.*, pp. 97-98, ainsi que la lecture qu'en fit David Steel, *loc. cit.*, pp. 901-915.

[3] Frédéric Lefèvre, *Une heure avec...*, *op. cit.*, p. 234.

qu'elle est, que certains esprits simplificateurs et assez peu cultivés qui, comme l'on s'éprend d'un phénomène de mode, s'emparaient alors « avec ardeur et parfois maladresse »[1] de ces théories, en les injectant sans distance critique dans la littérature. En cela, il adhère à l'opinion très répandue à cette époque, d'une certaine réaction française de méfiance intellectuelle mêlée de xénophobie, à l'égard de la psychanalyse. L'auteur du *Cycle de Salavin*, compare ainsi, face à Frédéric Lefèvre, l'influence parfois néfaste et trompeuse du Freudisme (l'écrivain préserve tout de même la majuscule) sur l'écriture, à celle des « grands courants d'idées scientifiques relatives à l'hérédité et à l'influence du milieu » sur l'art naturaliste. « Voyez, pour les freudiens en ce moment, Freud est partout. Un phénomène analogue se produisit à l'époque du naturalisme. »[2] Une vingtaine d'années plus tard, Georges Hyvernaud tiendra lui-même des propos similaires. Après un survol aussi rapide que sarcastique du paysage littéraire de son temps, le narrateur du *Wagon à vaches*, déclare :

> D'abord, quand on parle de l'esprit d'une génération, je rigole. Voyez-les se tortiller dans leur pull-over, les petits gars. Écoutez-moi ça. [...] À présent, ils citent Kafka, ou Sartre. De mon temps, c'était plutôt Freud, ou Gide, ou Rimbaud[3].

Et l'écrivain, de conclure avec un jeu de mot déroutant : « Les générations ont besoin de noms *propres* »[4].

3. Vers une autonomie narrative... du discours intérieur

L'expérience avortée de Georges Duhamel – d'aucuns diront « sa réussite », tout est affaire de point de vue... –, illustre de manière exemplaire cette sorte de crise de confiance début-de-siècle, dans la capacité de l'homme à se connaître par l'introspection et dans le pouvoir du romancier d'ausculter son

[1] *Ibid.*, p. 235.
[2] *Ibid.*, p. 235.
[3] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, pp. 32-33.
[4] *Ibid.*, p. 33.

personnage sous tous les angles, ou, pour reprendre un terme cher à Jean de la Ville de Mirmont, de le « définir ». Laissant en effet, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, une large place à la subjectivité et à l'intériorité de son personnage, le romancier prend aussi la mesure de sa complexité et, plus encore, de l'insondabilité de ses profondeurs intérieures[1], caractéristique mentale incompatible, donc, avec l'omniscience du romancier traditionnel.

Ayant progressivement perdu de son pouvoir démiurgique, le romancier devait logiquement abandonner le personnage à ses chimères et le laisser se débattre avec ses désillusions et ses erreurs, ses méprises et sa souffrance morale. Adopter le point de vue du personnage de roman à l'égard de la réalité, si parcellaire, subjectif et instable soit-il, devenait alors la seule issue possible et admissible à l'entreprise romanesque – la plus pertinente surtout. Peu à peu, le récit tend alors à accorder au protagoniste une autonomie relative de regard et de parole, ce dernier faisant progressivement main-basse sur la narration. Le narrateur traditionnel, accablé par la perte de son omniscience, par son irrémédiable impotence, par l'inefficacité de son point de vue, tend à déléguer la narration au personnage principal. Le monde n'est ainsi plus géré par un narrateur omniscient, mais par un semblant de personnage-narrateur à l'univers immédiatement perçu.

Si une chose est donc à souligner dans ces romans, c'est l'énonciation progressive du récit par les personnages, c'est la récupération lente et inéluctable, par eux, de la narration. On observe ainsi, dans les romans de l'impotence plus tardifs, un déplacement beaucoup plus conséquent du foyer narratorial vers la subjectivité des protagonistes. Après guerre, et plus encore au milieu du XX^{e} siècle, la frontière tend en effet à s'atténuer entre les deux questions posées par Genette, dans le sens où, dans le sillage sans doute des techniques du monologue intérieur, les protagonistes des romans de l'impotence assumeront eux-mêmes le rôle du narrateur, usant quasi-systématiquement d'une narration homo-autodiégétique à focalisation restreinte, par laquelle celui qui *parle* devient aussi celui qui *voit*.

Ce qui s'observait ainsi déjà partiellement chez Duhamel (dans *Confession*

[1] Voir *supra* : « *Cogito (ergo patior) ergo sum* », pp. 322-333.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

de Minuit et *Journal de Salavin*), se manifeste donc avec plus d'évidence encore dans les récits de Tristan Bernard, de Jean Meckert – où, nous l'avons vu, la voix narrative se confond dans une certaine mesure avec celle du protagoniste –, de Georges Hyvernaud et d'Henri Calet. Appréhendés sur un axe diachronique, les romans de l'impotence rendent compte alors de l'évolution des formes narratives observée par Dorrit Cohn en avant-propos de *La Transparence intérieure*, en ce qu'elles effectuent elles-mêmes progressivement ce passage

> [...] de la présence audible du narrateur à sa disparition dans le silence, de la dissonance entre narrateur et protagoniste à la fusion de l'un dans l'autre, de la disparité maximale entre le discours du texte narratif et le discours de la conscience à la réduction de cet écart au minimum[1].

Entre les œuvres de Mirmont et Calet, une étape décisive de l'histoire littéraire est en effet franchie. Chez le premier, un narrateur impotent tentait vainement de camper le portrait d'un fantoche. Chez le second, de pures consciences devenues subitement autonomes, seront elles-mêmes et en tous points les agents de leur propre perte. Pour prendre la mesure de cette disparition, il faut revenir, une dernière fois, sur l'ultime confession du rédacteur de *Peau d'ours*.

> C'est sur la peau de mon cœur que l'on trouve des rides.
> Je suis déjà un peu parti, absent.
> Faites comme si je n'étais pas là.
> Ma voix ne porte plus très loin.
> Mourir sans savoir ce qu'est la mort, ni la vie.
> Il faut se quitter déjà ?
> Ne me secouez pas. Je suis plein de larmes[2].

Dans ces mots poignants, où le style se fait l'écho d'un tumulte intérieur, la parole de Calet apparaît finalement, pour reprendre les propos tenus par Louis Lavelle, non point seulement comme « le vêtement de la pensée », mais comme son « corps véritable », un corps malade, « que l'on peut étudier du dehors comme le fait l'anatomiste »[3]. À bout de souffle, lancé dans une course folle, le texte souffre, il halète péniblement et semble se plier au surgissement immédiat d'une conscience malheureuse.

---

[1] D. Cohn, *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, pp. 9-10.
[2] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 162.
[3] Louis Lavelle, *La Parole et l'Écriture*, Paris, Artisan du livre, 1942, p. 199.

Identité de parole, la voix calétienne n'a pourtant rien à envier à l'identité patronymique des ronds-de-cuir antérieurs. Constatant la vanité de sa présence, elle ne peut en effet s'empêcher de parler et « nous renvoie constamment, comme l'a bien montré Maurice Blanchot, à la présence de l'absence, [...] à cette présence comme absence, à l'absence comme affirmation d'elle-même, affirmation où rien ne s'affirme, où rien ne cesse de s'affirmer, dans le harcèlement de l'indéfini »[1]. Dans ces mots vains et fragiles, où celui qui *parle* est aussi celui qui *voit* (et qui perçoit), s'affirme en effet la puissance d'un défi lancé au langage romanesque. Attelé à la rédaction d'une étude de comptabilité, le scripteur de *Peau d'ours* note : « Texte déshumanisé, incompréhensible, en français pourtant... Littérature ? Langue française utilisée de façon différente. Revoir conception du langage... »[2]. Sans doute, l'écrivain avait-il senti que la *tâche* de l'artiste consistait dorénavant à « [t]rouver une forme qui accompagne le gâchis »[3]. Samuel Beckett, en faisant de cette douloureuse et paradoxale impuissance le principe même de son entreprise littéraire, donnera plus tardivement au projet esquissé dans *Peau d'ours* son plus bel accomplissement esthétique.

[1] M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 21.
[2] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 37.
[3] Beckett cité par Tom F. Driver, « Beckett by the Madeleine », *in Columbia University Forum*, IV, été 1961, p. 23.

Chapitre II

Impotence de la temporalité narrative ?

« Le dimanche suivant, Léon Duborjal disait à Jean Dézert. »[1]

Depuis le début du XX^e^ siècle, la problématique de la temporalité n'a cessé d'envahir le champ du romanesque. Les récits de l'impotence, naturellement, fruits d'une époque imprégnée de l'œuvre proustienne et des théories bergsoniennes, ne devaient déroger à la règle. Le relativisme touchant le roman français dans les premières décennies du XX^e^ siècle déniait toute valeur à la chronologie. Le choix du temps de la narration, dès lors, n'est jamais anodin dans ces romans. Le temps, pour le personnage impotent, ne peut se concevoir dans la continuité, mais s'écoule (se perd) dans le flot d'une conscience fermée sur elle-même et constamment tiraillée. Dans ces récits, le temps est à l'image de l'être, ou plutôt de son malaise. Il est morcelé, incertain, inexorablement reclus sur lui-même. De Mirmont à Calet, l'unité temporelle vole en éclat. Les personnages vivotent dans cadre temporel imprécis, sans passé ni avenir, dans une temporalité prosaïque, statique et répétitive. Quand il n'est pas cruellement balayé par des personnages décidément bien discrets sur leurs origines, le passé se fait alors douloureusement envahissant, comme chez Hyvernaud. Le futur, quant à lui, est incertain. Les récits de l'impotence se présentent alors comme l'histoire d'un projet impossible, comme l'éternel attente d'un changement qui ne se fera jamais, comme une succession d'intentions se délitant systématiquement.

Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino ont rendu compte de manière approfondie de la diversité croissante des temps narratifs dans la littérature contemporaine. Ils notent : « dans leur recherche de la nouveauté, les créateurs tendent à utiliser toutes les ressources du système linguistique »[2]. En parcourant les romans étudiés il nous est ainsi apparu que le passé simple, ainsi que

[1] *Les Dimanches de Jean Dézert, op. cit.*, p. 84.
[2] *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit, op. cit.*, p. 258.

l'imparfait, n'étaient plus utilisés que de façon résiduelle (on en trouve encore la trace dans les premiers textes étudiés, ceux de Mirmont, Duhamel et Bernard par exemple) ou détournée (Meckert et Blanchot ne conserveront ainsi de lui que sa valeur itérative[1]). Le passé composé, enfin, pour Bernard et Hyvernaud – ce dernier, professeur à l'École normale (d'Arras puis de Rouen), ne pouvait l'ignorer – illustre en général une manière d'*impotence narrative*. Il diffère ainsi du passé-simple (plus dynamique, qui induit une relation logique entre les événements), par son caractère statique si l'on veut, comme si l'action était terminée au moment même où elle commençait, comme si le récit, devenu à son tour impotent, sombrait dans un état végétatif. Nous souhaiterions étudier ici les différents modes d'inscription du temps et de l'histoire dans le roman de l'impotence, ainsi que leur signification métaphysique que Paul Ricoeur notamment, rompant avec les considérations exclusivement narratologiques de Genette, sut percevoir de la meilleure façon.

1. Présence-s de Jean Dézert

Mirmont semble avoir saisi très tôt les enjeux de la temporalité dans l'art romanesque. Parmi tout le grand nombre de temps narratifs employé au long de son récit, l'usage multiple du présent – exclusif, dans le premier chapitre, et récurrent dans les suivants – a particulièrement retenu notre attention[2]. Les premières lignes des *Dimanches de Jean Dézert*, que nous connaissons maintenant, montrent bien en effet qu'il s'agit là d'un récit tout à fait précurseur et annonciateur, surtout, de nombreuses œuvres de l'immédiat après-Deuxième

[1] Voir Jacques Bres, *L'imparfait dit* narratif, Paris, CNRS éditions, 2005.

[2] Le passé simple n'apparaît que tardivement dans le récit. Si l'on excepte le récit rétrospectif du narrateur sur les lectures antérieures de Dézert (« Car, un jour, il découvrit [...] un maigre volume [...] intitulé : *La Morale de Confucius. Philosophie de la Chine* »), ou les quelques verbes journaliers du protagoniste au passé composé (« À dix heures trente, Angèle est arrivée, pour faire ma chambre »), il faut attendre la cinquième section du deuxième chapitre, pour retrouver une narration plus traditionnelle, mêlant le passé simple à l'imparfait (« Puis il descendit dans la rue et se dirigea vers le quartier latin. [...] C'était [...] un beau jour – un dimanche, pour tout dire. »). *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 33, 35 et 38.

Guerre mondiale. Ce temps narratif prend des valeurs aspectuelles très diverses, dont nous aimerions dresser ici un rapide inventaire.

1.1 *Les Dimanches de Jean Dézert*, une « narration simultanée » ?

Si l'on excepte pour l'instant son ambiguïté patente dans le premier chapitre des *Dimanches*, « Définition de Jean Dézert », on remarque ainsi que le présent garde encore en partie l'allure d'un aoriste. Articulé avec le passé simple et l'imparfait (voire le conditionnel[1]), qu'il remplace ponctuellement dans ce récit – réminiscence sans doute des vieux procédés du roman réaliste-naturaliste –, il semble ainsi hériter *a priori* de leurs valeurs aspectuelles. Les exemples abondent où le présent, dans un jeu subtil de discordance temporelle, se substitue volontairement à l'aoriste, créant de fait un changement d'optique explicite, comme si l'instance d'énonciation se déplaçait volontairement dans le passé. On lit :

> [Dézert et Elvire] marchèrent un moment, côte à côte, sans parler. [...] Ils se trouvèrent ainsi devant la cage des oiseaux de mer. Il y en *a* là près de mille, sous un grillage. On leur *a* ménagé une petite mare, puisqu'ils *aiment* l'eau[2].

> Le timbre sonna de nouveau, deux ou trois fois, par petits coups rapides. [...] Elvire *s'installe* dans l'unique et sévère fauteuil de la pièce. Elle *est* là, comme chez soi, bien assise, pas étonnée[3].

Si l'usage du présent se fait ici exclusivement descriptif, il permet aussi le plus souvent la création d'effets stylistiques particuliers, relativement proches de l'hypotypose telle que la définit Pierre Fontanier, dans « Figures autres que les tropes »[4]. Il semble alors revêtir une fonction visant à produire une impression d'immédiateté, comme si les faits étaient contemporains du moment de l'énonciation. Ainsi, dans les exemples suivants :

---

[1] « Il ne se fatigue point de parcourir les rues et d'errer le long des grands boulevards. Marié, il *pousserait* devant soi une voiture d'enfant tout comme un autre. » *Ibid.*, p. 21. Nous soulignons.
[2] *Ibid.*, p. 52.
[3] *Ibid.*, p. 54. Nous soulignons.
[4] Selon le grammairien : « *l'Hypotypose* peint les choses de manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante ». Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (1830), préface de Gérard Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 390.

> Jean Dézert *ferme* son parapluie. Puis il *entre* dans sa crémerie, rue du Bac, à deux pas de chez lui[1].

> La lampe de la suspension brûlait déjà, car la nuit tombe vite dès les premiers jours d'automne. Jean Dézert et sa fiancé, en tête à tête, parlaient, un soir, de l'avenir. [...] À ces mots, Jean Dézert *s'émeut*. Il *prend* Elvire dans ses bras – dans ses bras maigres. Le voilà qui *devient* lyrique maintenant[2].

Cela n'est pas sans rappeler – ou annoncer plutôt – les nuances opérées par Samuel Beckett, dès l'incipit de *Molloy* par exemple[3], ou dans certains passages de *Pas moi* : « [...] un jour qu'elle traînait dans une prairie... [...] quand soudain... peu à peu... tout s'éteint »[4]. Chez les deux écrivains, l'introduction, dans le texte, du présent historique semble servir ce que Gérard Genette appelle une narration « *simultanée* », c'est-à-dire le « récit au présent contemporain de l'action »[5]. Et l'on suit alors pour un temps Jean Dézert, comme on suivra plus tard les personnages beckettiens, dans ses déambulations et ses mésaventures parisiennes.

1.2 Un temps *pseudo*-énonciatif

Il nous faut toutefois souligner à nouveau la dimension véritablement subversive de ce petit récit. S'y déploie en effet une mise en cause fondamentale et subtile des vieux ornements du roman réaliste-naturaliste. Au tournant du siècle, le traitement de la temporalité était encore fondé sur une mise en intrigue reposant sur l'usage de temps narratifs à valeur d'inaccompli : passé simple et imparfait. Le présent, par contamination, prenait alors le plus souvent cette valeur. Or, dans *Les Dimanches de Jean Dézert*, ce présent n'est pas toujours repérable sur la ligne du temps. Le narrateur ne fixe d'ailleurs jamais la temporalité, se contentant de situer l'« action » entre un passé flou et un avenir bien incertain. « Jean Dézert ne parle jamais de sa famille »[6], déclare-t-il ainsi, impuissant à saisir les origines du protagoniste ; avant de poursuivre avec ces propos

---

[1] *Ibid.*, p. 26. Nous soulignons.
[2] *Ibid.*, p. 74. Nous soulignons.
[3] L'écrivain note : « Je suis seul dans la chambre de ma mère. C'est moi qui y vis maintenant. Je ne sais pas comment j'y suis arrivé. » S. Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951, p. 7.
[4] S. Beckett, *Pas moi*, Paris, Minuit, 1974, p. 82.
[5] G. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 229.
[6] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 22.

explicites : « Le futur ne l'intéressait guère. On n'avait pas bien long à lui apprendre sur son passé »[1]. De fait, la temporalité elle-même semble se plier aux velléités du personnage, condamné à errer dans une sorte d'atemporalité identitaire et narrative, sans persistance d'un passé collectif et primordial dans le présent. Aussi, si dans le récit classique, le présent historique restait contenu au sein d'une narration dominée de façon massive par les temps du passé, dans *Les Dimanches de Jean Dézert* – et cela dès l'incipit –, un présent ambigu s'impose d'emblée (et cela bien avant son emploi systématique dans le Nouveau Roman) comme le nouveau temps par excellence de la narration romanesque.

L'intrigue, en outre, si tant est qu'il y en ait une dans ce récit, comme dans la plupart de nos romans où, on a coutume de le dire, « il ne se passe rien », se meut au rythme lent et monotone de l'impotence. Niant les fonctions cataphorique et anaphorique du nœud et du dénouement, elle retire du même coup au récit sa capacité à polariser la temporalité narrative par un processus de séquentialisation et de dramatisation, au point que l'usage de la temporalité narrative s'en trouve considérablement bouleversé. Ainsi, les discordances temporelles produites par la substitution d'un présent de narration à un aoriste, qui ont théoriquement pour effet d'exacerber le caractère dramatique des actions et des événements représentés, ne semblent provoquées par Mirmont que par pure convention. Leur usage ne sert pas ici à donner une valeur événementielle à la narration, mais manifeste de fait une volonté d'interroger les formes romanesques traditionnelles. Pensons, pour illustrer ces propos, à l'un des passages les plus potentiellement dramatiques des *Dimanches*. Elvire vient de remarquer la longueur exceptionnelle du visage de Jean Dézert. Avec un persiflage latent, qui caractérise du reste sa présence en demi-teinte, le narrateur lâche : « Jean Dézert *conçoit* d'un seul coup toute l'étendue et le caractère irrévocable du désastre. »[2] Sans doute, la teneur ironique du propos étouffe-t-elle dans l'œuf l'effet stylistique de dramatisation et d'immédiateté provoqué par l'usage de ce présent *pseudo-historique*.

Ainsi, le présent romanesque employé par Mirmont, lorsqu'il vient à rompre une continuité narrative établie au passé, n'a plus rien à voir avec un présent historique, mais devient aussi ce que Joëlle de Sermet nomme justement

[1] *Ibid.*, p. 44.
[2] *Ibid.*, p. 75. Nous soulignons.

un « présent d'écriture, qui sert à signaler l'écart entre temps de l'énoncé et temps de l'énonciation et, du même coup, à rendre saillant le travail littéraire fourni pour combler ou au contraire distendre délibérément cet écart »[1]. Le procédé n'est pas nouveau dans la littérature. Diderot sut le manier avec brio dans *Jacques le Fataliste*. Stendhal, que Mirmont dut lire assidûment, saura à son tour en jouer dans *La Chartreuse de Parme*, où l'on peut lire : « Ici, nous demandons au lecteur de passer sans en dire un seul mot sur un espace de dix années »[2]. De même, on remarque dans le récit de Jean de la Ville de Mirmont, un nombre important d'« intrusions d'auteur »[3], ayant *a priori* pour but d'assurer la clarté et la cohérence de la narration :

> Ce jeune homme, appelons-le Jean Dézert[4].
>
> Sa vie – peut-être y puisera-t-on d'utiles renseignements [...][5]
>
> Car, notez-le bien, Jean Dézert n'a jamais fait de long voyage en rêve[6].
>
> Nous ne parlons pas, naturellement, de ceux qui n'allaient nulle part [...][7].
>
> Il a paru préférable, pour la diversité du récit, que le beau temps persistât une heure de plus[8].
>
> On ne saurait trop insister sur le sens éminemment philosophique de ce genre de négoce [...][9].
>
> Notons, seulement, en passant [...][10]
>
> On devait s'y attendre. Il est logique que tout ait une fin – quelquefois même en queue de poisson[11].

---

[1] Joëlle de Sermet, « Dire au présent », *in* Yves Vadé (dir.), *Ruptures, Continuités, Modernités*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, n° 13, 2000, pp. 169-183, ici p. 172.
[2] Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, in *Romans et nouvelles*, texte établi et annoté par Henri Martineau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, t. II, p. 488.
[3] Selon le titre donné par Gérard Blin à la troisième partie de son *Stendhal et les problèmes du roman*, *op. cit.*, pp. 177-322.
[4] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 20.
[5] *Ibid.*, p. 20.
[6] *Ibid.*, p. 22.
[7] *Ibid.*, p. 39.
[8] *Ibid.*, p. 62.
[9] *Ibid.*, p. 68.
[10] *Ibid.*, p. 68.
[11] *Ibid.*, p. 74.

Rapport-Gratuit.com

Pour Gérard Genette, ces énoncés détiennent deux fonctions essentielles. Ils sont utilisés par le narrateur-locuteur d'un récit, d'une part, « pour en marquer les articulations, les connexions, les inter-relations, bref l'organisation interne »[1] et, d'autre part – c'est le cas du narrateur des *Dimanches* – afin d'expliciter, voire de revendiquer sa présence dans le récit et d'affirmer ainsi sa légitimité de témoin. Dans ce cas, l'emploi du présent « suggère presque irrésistiblement une présence du narrateur dans la diégèse »[2], sentiment renforcé du reste par la narration hétérodiégétique.

Or, l'énonciation de ce type de commentaires dans l'œuvre de Mirmont pourrait tout à fait entrer dans la *fonction de régie* identifiée par Genette, et remplir ainsi l'exigence d'utilité que lui assignaient alors les maîtres du roman réaliste-naturaliste, si l'écrivain ne s'employait justement à les placer sous les signes de l'inutilité, de l'ignorance et du superflu. Dans *Les Dimanches de Jean Dézert*, en effet, nous l'avons vu, les commentaires jubilatoires d'un conteur surplombant sa fiction, ne masquent qu'avec peine l'impotence énonciative d'un narrateur assez douteux en vérité. Ne cessant de se manifester, par l'usage d'un présent *pseudo-énonciatif*, celui-ci brille pourtant par son absence et son incompétence, suggérant qu'il découvre lui-même sous nos yeux, dans l'instant de la narration, le pauvre rond-de-cuir. Formellement identique au présent de la parole des personnages (il donne ainsi l'impression que le narrateur rapporte des faits qui sont en train de se dérouler), le présent de narration n'en est pas moins celui d'un énonciateur ne faisant *a priori* pas partie de l'univers de l'histoire.

1.3 Le présent épicurien de Jean de la Ville de Mirmont

D'un point de vue linguistique et narratologique, d'autres présents troublent alors la linéarité traditionnelle du récit et, partant, la valeur énonciative des temps utilisés par Mirmont. C'est là par exemple toute l'ambiguïté de l'usage du présent chez l'écrivain qui en exploite, avec une habileté sans égal pour son époque, les nombreuses valeurs aspectuelles. Ce que l'on prendrait dès lors volontiers pour un manque de maîtrise de l'art romanesque, illustre en vérité l'incontestable modernité littéraire de ce bref récit. Pour le comprendre, il n'est

[1] G. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 262.
[2] G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 55.

que de revenir brièvement sur les premières pages des *Dimanches*, dans lesquelles la narration est exclusivement menée au(x) présent(s). Dès l'incipit en effet, l'écrivain met en œuvre pas moins de trois valeurs aspectuelles du présent : descriptive, itérative et gnomique. La première participe pleinement de l'entreprise de « définition de Jean Dézert » annoncée dans le titre du premier chapitre. La temporalité narrative est ainsi entièrement tournée, dans les premières pages, vers ce désir de faire apparaître le portrait du fantoche[1]. L'avantage de l'emploi du présent dans le cas du portrait est qu'il lui confère une valeur générale, clairement caricaturale, qui aurait été atténuée par l'usage du prétérit. La Bruyère semblait du reste l'avoir bien compris. Hyvernaud se réappropria quant à lui avec profondeur cette particularité visant à ériger les personnages en véritables stéréotypes. La seconde valeur, mais qui peut aussi parfois compléter et élargir la première, réside en un présent de vérité générale, lorsque l'énoncé acquiert une valeur omni-temporelle. Le présent gnomique est alors souvent convoqué lorsque le narrateur cherche, par le biais d'un discours généralisant, à produire un effet quasiment proverbial dans l'énoncé. Ainsi, dans le passage suivant : « On vit, on circule, on se croise sans se connaître dans la lumière des devantures. »[2] Cette valeur gnomique est en outre renforcée ici par l'emploi du *on* indéfini (voire, nous l'avons vu, du *nous* ou du *vous*) qui intègre à la fois le narrateur, le protagoniste du récit et le narrataire, et qui dénote non plus seulement des individus particuliers, mais bien *une certaine idée* des relations humaines, caractérisée par une forme d'incommunicabilité.

On voit ici combien l'usage du présent chez Mirmont ne ressortit pas exclusivement à un désir de situer le procès de son personnage, mais exprime aussi et surtout des valeurs d'aspect. Il est, en somme, la marque inscrite dans le texte sinon du caractère du personnage, du moins de son état d'esprit, de sa conception du temps humain et du monde. Dans ce cas, l'usage du présent sera massivement choisi, dans les premières pages des *Dimanches* notamment, pour sa valeur d'accompli. On lit :

---

[1] Elvire et Duborjal auront droit, du reste, à un traitement similaire ; la satire mirmontienne n'épargnant en effet personne.

[2] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 26.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

> Lorsqu'il pleut, il ouvre un parapluie et retrousse les bas de son pantalon.
> Il évite les voitures et ne répond pas aux mots un peu vifs des cochers.
> Il salue son concierge et s'informe de sa santé.
> Il se mêle aux groupes qui entourent les camelots ou les marchands de chansons[1].

Ce type de présent d'habitude, sensé manifester la vie monotone et routinière du rond-de-cuir, prend toute sa valeur itérative lors des épisodes bureaucratiques :

> Jean Dézert se lève à huit heures. Il prépare lui-même son café au lait, sur le gaz. À neuf heures précises, il se rend à son bureau, rue Vaneau. [...] Outre le poêle, Jean Dézert possède encore un compagnon. [...] Il ne révèle sa présence, d'habitude, par aucun bruit que le grincement de sa plume, car il a renoncé depuis longtemps à discuter avec son collègue sur la politique extérieure ou les nouveaux armements de l'Allemagne[2].

Par « définition », la majorité du présent utilisé par Mirmont est donc fondamentalement dépourvue d'historicité. Prise dans ce que Beckett nommera plus tard « l'étau de l'attente »[3] – attente du dimanche en l'occurrence, nous l'avons vu –, la créature de Mirmont est condamnée à demeurer dans une intemporalité toute aussi indécise que l'attente elle-même. La narration se fait alors au rythme d'une durée stérile. À ce titre, les vieux souvenirs de Dézert ne semblent déjà plus lui appartenir. Ils sont de l'ordre du fantasme, comme le seront plus tard ceux du Krapp de Samuel Beckett, dont le petit rituel annuel d'enregistrement ne fait que confirmer son impuissance face à une durée qu'il ne contrôlera jamais[4]. Derrière le fantôme du passé et le néant du futur, il semble alors n'y avoir plus de place que pour un éternel présent qui n'en finit pas de durer et de le mener inexorablement vers la mort :

> Jean Dézert n'est pas ambitieux. Il a compris que les étoiles sont innombrables. Aussi, se borne-t-il, faute de mieux, à compter les réverbères des quais, les soirs d'ennui. [...] Oui, Jean Dézert est un résigné. Il a fait – sans trop de hâte – le tour de ses domaines et perdu toute illusion sur l'étendue de son jardin et le pittoresque de ses perspectives. Il en prend son parti et lorsqu'il sera las de cracher dans le bassin – pour se distraire – il se promènera, les mains dans les poches, le long des plates-bandes, sans s'occuper du reste et sans penser à mal[5].

---

[1] *Ibid.*, pp. 22-23.
[2] *Ibid.*, pp. 21-30.
[3] *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 158.
[4] Samuel Beckett, *La dernière bande suivi de Cendres, trad.* Robert Pinget, Paris, Minuit, 1959. Texte original : *Krapp's Last Tape and Embers,* Londres, Faber and Faber, 1959.
[5] *Ibid.*, pp. 23.

Notons dans ces propos sinon un scepticisme patent, du moins un certain hédonisme. Il y a bien quelque tonalité épicurienne dans l'attitude de Jean Dézert, entièrement tournée vers le présent, déprise de volonté de maîtrise de la nature et libérée de l'angoisse de certaines attentes excessives (donc, par extension, de l'avenir) et du poids du passé. *Carpe diem*, tel pourrait être en partie l'essence même de la temporalité mirmontienne, comme semblent l'indiquer du reste ces vers de *L'Horizon chimérique* :

> Que m'importe, à présent, que la terre soit ronde,
> Et que l'homme y demeure à jamais sans espoir ?
> Oui, j'ai compris pourquoi l'on a créé le monde ;
> C'était pour mon plaisir exubérant d'un soir ![1]

2. Le martèlement narratif de Jean Meckert

L'originalité du récit de Jean Meckert réside dans le fait qu'il soit presque exclusivement mené à l'imparfait. Le choix de ce temps narratif, naturellement, n'est pas anodin. Une fois encore, comme cela se remarquait déjà dans la désinence finale des *Dimanches* (« Le dimanche suivant, Léon Duborjal *disait* à Jean Dézert... »[2]), l'innaccompli du passé est ici retenu le plus souvent pour sa valeur itérative, et non point seulement dans le discours indirect, nous l'avons vu[3], ou pour les liens aspectuels qu'il entretient traditionnellement avec le passé simple – du reste, complètement absent du récit.

2.1 Métro, boulot, dodo. Permanence du vide...

Dès l'incipit de *L'Homme au marteau*, Jean Meckert écrit :

> À Montparnasse, c'était le premier changement. Quand il avait un coin, au côté opposé à la descente, il pouvait atteindre sans trop de bousculade son

[1] Jean de la Ville de Mirmont, *L'Horizon chimérique*, IV, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 116.
[2] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 84. Nous soulignons.
[3] Voir *supra* : « *L'Homme au marteau*, un exemple de monologue intérieur à la troisième personne », pp. 364-371.

second changement, au Châtelet.

Chaque soir, répétition. Cabas d'une main, journal de l'autre. Éternité maussade dans les trépidations. Ça durait depuis toujours. C'était la vie, la vie de tous les jours, ce supplice chinois, un effet de cloche qui sonne, régulière, éternelle[1].

Apprécions ici la cadence percutante et lancinante de la scansion meckertienne, renforcée en outre par le recours ponctuel à des indicateurs de fréquence (« Chaque soir ») et des compléments circonstanciels de temps (« depuis toujours », « tous les jours »), qui retirent définitivement à l'imparfait sa valeur sécante. La phrase porte en son sein le mal-être quotidien du pauvre rond-de-cuir. Elle se déploie en un chapelet de phrases averbales et impersonnelles dont l'effet redondant vient en renfort de l'imparfait pour créer une rythmique bondissante qui pilonne la conscience du lecteur. L'homme au marteau, c'est le coup de fringale qui assomme subitement les cyclistes ; mais c'est aussi, dans ce texte, l'écrivain donnant à grands coups de procédés stylistiques et linguistiques son tempo martelant, *régulier*, *éternel*, à la narration romanesque.

On perçoit la valeur programmatique de ce court extrait. Dans le premier paragraphe, se manifeste en effet l'existence d'une tension rythmique entre l'emploi de l'imparfait imperfectif et la présence du lexème « changement », que tout oppose lexicalement et sémantiquement. La valeur extensive présentée dans l'emploi de ce temps narratif – qui marque l'inaccomplissement d'une série de procès – ruine en effet inéluctablement l'espoir de bouleversements diégétiques dans le récit. À part quelques scènes potentiellement dramatiques (comme la démission houleuse de Marcadet, sa rencontre avec Odette ou sa rupture avec Émilienne), le temps est alors présenté de façon à apparaître dans sa cyclicité, et comme l'a montré Gérard Genette à propos des trois premières grandes sections de *La Recherche*, « raconte, à l'imparfait de répétition, non ce qui *s'est passé*, mais ce qui *se passait* [dans la vie monotone d'Augustin Marcadet], régulièrement, rituellement, tous les jours, ou tous les dimanches, ou tous les samedis, etc. »[2]. On lit ainsi :

---

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 13.

[2] Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 149. L'auteur souligne. Jacques Bres a montré toutefois la valeur ambiguë de « l'imparfait de répétition » français identifié par Gérard Genette. Voir Jacques Bres, *L'imparfait dit* narratif, *op. cit.*, p. 141.

> Tous les soirs, depuis huit ans, depuis bien au-delà, même. Depuis toute sa vie, il y avait des histoires de métro, de métro quotidien. Tous les soirs une nouvelle surimpression, un nouveau petit chapitre sans couleur. Ça ne changeait pas. Rien ne changeait, dans sa vie[1].

Drôle de changement en effet qui, loin d'aboutir à un quelconque renversement de situation, enfonce un peu plus Augustin Marcadet, chaque matin et chaque soir, tel du « bon bétail domestiqué »[2], dans l'univers kafkaïen de la bureaucratie ou le conformisme de son ménage. L'incipit du roman donne le ton. La première séquence narrative, en effet, est caractéristique de cette cyclicité infernale, en ce qu'elle situe l'employé de bureau, père de famille, dans un temps faussement transitoire entre ces deux pôles stériles de la diégèse et de la narration que constituent le boulot – *le métro* – et le dodo ; soit entre la vie écrasante du bureau et le petit rituel (d'aucuns préférerons sans doute la « comédie ») de l'intimité familiale les soirs de repas.

2.2 ... et retour du Même.

Il est à ce tire significatif, mais nous y reviendrons, de constater à quel point l'espace infléchit ici la temporalité du récit (et réciproquement), au point d'aboutir finalement à une conception véritablement spatiale et signifiante du temps. Cette conception de l'espace s'applique parfaitement à la structure narrative de *L'Homme au marteau*, marquée ostensiblement par une cyclicité infernale et tyrannique. Il faut à ce titre noter la présence de séquences essentiellement itératives ou duratives en ouverture de la plupart des chapitres du roman de Jean Meckert. L'organisation même du récit illustre à notre sens une forme de circularité dont nous souhaiterions proposer ici un rapide inventaire :

> (2) Augustin arrivait à neuf heures à son bureau[3].
>
> (3) Quand il avait la rame 118, au Châtelet, il était dans les temps[4].
>
> (4) Et il fallait retourner prendre le métro, le sale métro qui puait si fort[1].

---

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 64.
[2] *Ibid.*, p. 143.
[3] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 25. Nous indiquons entre parenthèses les numéros des chapitres évoqués. La liste, naturellement, n'est pas exhaustive.
[4] *Ibid.*, p. 47.

(5) En se couchant, le soir, Augustin remontait la sonnerie du réveil[2].

(7) En arrivant, Augustin retirait ses chaussures [...][3].

(10) Et départ encore, dans le matin un peu couvert, avec la petite ruée pacifique vers le métro Place des Fêtes[4].

(11) Et ça discutait le lendemain encore à Contentieux-D, sur les exploits des sprinters[5].

(22) Et rien le jeudi ! Et rien non plus le mercredi ! Et rien encore le samedi ![6]

Le début du deuxième chapitre inscrit d'emblée le récit dans la continuité de l'incipit de *L'Homme au marteau*. L'imparfait d'habitude, qui n'est pas sans rappeler le présent itératif asphyxiant déjà les premières pages des *Dimanches de Jean Dézert* (« À neuf heures précises, il se rend à son bureau, rue Vaneau. »[7]), marque en effet la poursuite du rituel mécanique du triste rond-de-cuir parisien. Les sentences (4) et (22), agencées méthodiquement autour des chapitres consécutifs et centraux (10) et (11)[8], marquent quant à elles explicitement la structure cyclique du roman, consolidée du reste, d'un point de vue formel, par l'apparition en position anaphorique de la conjonction de coordination « et ».

En outre, les gérondifs apersonnels, atemporels et amodaux, « En se couchant » (5) et « En arrivant » (7) – qu'on ne peut s'empêcher de lier mécaniquement au célèbre « En attendant [Godot] » –, renforcent l'aspect inaccompli de l'action qu'ils désignent. Formes à la fois verbales et substantives, elles sont ici figées par la présence de la préposition *en* dans la fonction de complément circonstanciel de temps, marquant la simultanéité et indiquent ainsi un processus à l'intérieur duquel se déroule un autre processus. Ces débuts de chapitres nous disent donc qu'Augustin Marcadet termine sa journée de travail et que, simultanément à cet achèvement se profile déjà le spectre harcelant du bureau. Non seulement l'ellipse est faite sur le seul véritable moment de repos

[1] *Ibid.*, p. 63.
[2] *Ibid.*, p. 75.
[3] *Ibid.*, p. 107.
[4] *Ibid.*, p. 143.
[5] *Ibid.*, p. 153.
[6] *Ibid.*, p. 251.
[7] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 21.
[8] C'est-à-dire au point culminant de la lassitude d'Augustin Marcadet.

d'Austin Marcadet (auquel s'ajoutent les intermèdes aux cabinets), mais l'ombre du bureau plane sans répit sur le déploiement de la narration romanesque. Inéluctable, imperturbable, le cycle infernal de cette vie monotone ne cesse alors de se poursuivre et contamine un roman qui n'en finit lui-même jamais de s'achever, et de recommencer.

« Un des moyens les plus efficaces de refuser la clôture du récit, expliquent Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, est de lui donner une structure cyclique : la fin du récit ramène au début »[1]. Cela nous l'avons dit, était déjà tout à fait perceptible dans l'ultime sentence du narrateur des *Dimanches de Jean Dézert*, ou dans les dernières paroles, au seuil de la mort, de Louis Salavin : « Oh ! si je devais recommencer ma vie, il me semble que je saurais »[2]. De même, l'incipit de *L'Homme au marteau* illustre parfaitement les propos tenus par les auteurs d'*Homo fabulator* :

> Et puis tout le bureau avait répondu au rire de M. Bidon, tous les employés hilares, devant le rire du chef, tous ostensibles, les braves collègues, dressés sur la pointe des fesses, M. Bourre en basse-taille, M^elle^ Lapute en soprano, et tous les autres, tous, tous… sauf le petit vieux qui faisait des trous dans le papier et qui n'avait plus rien à espérer…[3]

Articulé avec l'usage de l'imparfait et du plus-que-parfait, sur lequel nous reviendrons bientôt, l'emploi des points de suspension à la fin du récit ménage chez le lecteur un ultime effet d'attente. Tout se passe alors comme si nous avions fait la lecture d'un roman et d'une vie qui, tout en se déployant facticement sous nos yeux, ne s'étaient en vérité jamais accomplis. De fait, Marcadet rompra avec Odette, réintégrera son ménage et creusera à nouveau son trou dans l'administration.

À l'instar de nombreux débuts de chapitres, la dernière phrase de *L'Homme au marteau* suggère donc explicitement la présence du mythe de l'éternel retour et illustre une véritable réflexion sur la circularité de l'Histoire, qui exclut d'ériger exclusivement l'écrivain en parangon de l'École prolétarienne. Le roman de Meckert, en effet, participe aussi et pleinement d'une époque qui,

---

[1] Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *op. cit.*, p. 109.
[2] Georges Duhamel, *Tel qu'en lui-même...*, *op. cit.*, p. 764.
[3] *Ibid.*, p. 293.

abandonnant progressivement depuis Flaubert les formes traditionnelles de la clôture, mettra en cause la linéarité et l'unité du temps humain. Molino et Lafhail-Molino observent :

> Cette organisation du récit est en rapport avec des changements profonds dans la conception du temps historique et humain : en abandonnant l'idée d'un temps linéaire orienté selon un progrès qui va du passé au futur, on revient à la conception d'un temps cyclique, développé à l'époque moderne par Vico puis par Nietzsche[1].

Nous n'avons trouvé à ce jour aucune trace de telles lectures chez Meckert[2]. On sait en revanche que l'écrivain acquit une solide culture littéraire en autodidacte. Émergeant au cœur du débat sur la perspective narrative et la technique du monologue intérieur, il est alors tout à fait possible de postuler qu'il ait lu le *Finnegans Wake* de Joyce, lui-même influencé, comme l'a si bien montré Samuel Beckett[3], par l'œuvre de Vico. Plus proche encore de Meckert, pensons en outre à l'emblématique narrateur gidien qui, de *Paludes* à *Polders*, recommence indéfiniment le même roman ; aux mots finaux, légèrement réadaptés, qu'Édouard voulait donner à son livre (« Pourrait-être [recommencé] »[4] ; ou, surtout, au récit cyclique de Raymond Queneau, *Le Chiendent*, dont la dernière phrase est exactement analogue à la première (« La silhouette d'un homme se profila »). Sans doute ces similitudes de formes, de style et de pensée expliquent-elles ainsi les propos élogieux que l'auteur de *Bâtons, chiffres et lettres* tint à l'égard du jeune écrivain : « Dans *L'homme au marteau*, surtout, écrit-il, vous avez exprimé, de façon inégalable, l'angoisse de l'homme sous l'emprise de la Fatalité quotidienne contemporaine et vous y avez atteint la grandeur des poètes tragiques. »[5]

---

[1] Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *op. cit.*, p. 109.

[2] Et quoique Nietzsche ait été très en vogue en France dans les premières années du XX[e]. Voir Geneviève Bianquis, *Nietzsche en France. L'Influence de Nietzsche sur la pensée française*, Paris, Alcan, 1929 ; Pierre Boudot, *Nietzsche et les écrivains français de 1930 à 1960*, Paris, Éditions Aubier-Montaigne, 1970 et, plus récemment, Jacques Le Rider, *Nietzsche en France. De la fin du XIX[e] siècle au temps présent*, Paris, PUF, 1999 ou Laure Verbaere, « L'histoire de la réception de Nietzsche en France » Bilan critique, *Revue de littérature comparée*, 2003/2 n° 306, pp. 225-233.

[3] Samuel Beckett, « Dante ... Bruno. Vico... Joyce » (1928), *in Disjecta, op. cit.*

[4] « "Pourrait-être continué" ; c'est sur ces mots que je voudrais finir mon livre », déclare-t-il dans son *Journal*. André Gide, *Les Faux-monnayeurs* (1925), Paris, Gallimard, 1997, p. 379.

[5] Cité par Stéfanie Delestré et Hervé Delouche, *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 8.

2.3 *L'Homme au marteau* ou le temps régressif

L'usage de l'imparfait répond donc chez Meckert à d'autres lois que celles d'un temps linéaire. En vertu de son aspect ininterrompu ou répétitif, il dévoile en vérité le mal-être d'Augustin Marcadet dans son déroulement interne, selon une logique non pas historique et objective, mais intime et subjective. Aussi l'usage de ce temps narratif ne marque-t-il que très rarement chez l'écrivain la durée du procès, mais ressortit à une véritable stylisation du texte romanesque. Il n'est pas rare alors, nous l'avons vu à propos du monologue intérieur, que la voix du personnage se mêle de manière déroutante à celle du narrateur[1], traduisant ainsi une forme de cohérence stylistique entre l'incessant ressassement intérieur d'Augustin Marcadet et la pesanteur du contexte narratif. Ainsi, dans les extraits suivants :

> Trente ans ! pensait Augustin Marcadet. Huit ans d'administration des contributions directes. Commis de troisième classe. Une femme qui allait commencer à s'épaissir. Une gosse de cinq ans. La lointaine retraite dans la perspective. Métro chaque matin. Métro chaque soir !... Bah ! Bah ! Bah ![2]

> Huit ans de ce travail insipide, avec l'habitude qui prenait, qui le gagnait tous les jours, comme une petite lèpre[3].

> Il enfilait sa blouse et la petite comédie recommençait. [...] Des minutes à tuer. Et puis des heures ! Une par une, comme des punaises ! La vie entière, à tuer des minutes, sur un petit travail vidé du moindre intérêt par une longue habitude[4].

L'imparfait par définition inaccompli, traduit ici la voix d'un trouble irrésolu et exprime avec force la nausée que provoque, chez Augustin Marcadet, la conscience de « l'imbécilité routinière de sa petite vie de tous les jours »[5]. Nombreux sont ainsi les passages de *L'Homme au marteau* qui auraient mérité, selon une narration plus traditionnelle, l'emploi d'un passé simple. Mais alors,

---

[1] L'usage récurrent des formes en *ça* oralisé plutôt qu'en *cela* standard marque du reste explicitement l'oralité du texte romanesque et font en ce sens allusion au célèbre *incipit* de Céline que Raymond Queneau parodiait déjà dans son *Chiendent* Voir Jacques Dubois (dir.), *Le symbolique et le social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, Liège, Éditions de l'Université de Liège, 2005, p. 193.

[2] *L'Homme au marteau, op. cit.*, p. 14.

[3] *Ibid.*, p. 28.

[4] *Ibid.*, pp. 144-145.

[5] *Ibid.*, p. 14.

Rapport-Gratuit.com

l'intense sentiment de lassitude ressenti par le protagoniste de Meckert n'aurait pas été exprimé avec la même lourdeur durative et répétitive.

L'œuvre de Jean Meckert illustre donc de manière exemplaire l'idée d'une temporalité narrative impotente. Tout est, dans ce texte, régi par l'habitude. Pourtant, il n'est pas rare que survienne parfois dans la vie monotone de Marcadet un « événement », si anodin soit-il, lui permettant de rompre avec cette routine. Comme « aimable contrepoison »[1] à la réalité du quotidien, il y a le dimanche, par exemple, ou les films de gangsters. « Le dimanche n'était pas un jour comme les autres », déclare le narrateur. « Ça tranchait, c'était unique, il fallait monter ça en petit paradis avec les moyens du bord. »[2] Et retour de l'impersonnel et de l'inaccompli du passé, agrémentés en outre d'une bonne dose d'ironie mordante où s'annonce fatalement l'ombre menaçante d'une nouvelle semaine de bureau : « Il pensait au lendemain, au surlendemain, et à tous les jours qui allaient suivre, pendant des semaines, et des mois, et des années encore, des jours de dégoût à additionner… »[3] Les sorties au cinéma, naturellement, ont droit au même traitement. Ainsi, au début du chapitre neuf : « Pour aller au cinéma, il fallait manger un peu plus rapidement que d'habitude. Ne pas se presser, ne pas traîner non plus »[4]. On voit ici comment la moindre potentialité dramatique se traduit systématiquement par l'aspectualisation itérative caractéristique de l'imparfait.

« Et puis, ce vendredi matin, Augustin était parti de chez lui, la tête basse. »[5] La tête basse, certes, mais avez assez de fierté – ou d'inconscience –, pour oser défier son patron avec virulence. Au douzième chapitre, chapitre central soulignons-le, un bouleversement radical semble en effet se profiler dans la vie d'Augustin Marcadet. Après avoir été violemment réprimandé par son chef de service, notre employé de bureau décide d'exiger des excuses. S'ensuit un dialogue houleux entre les deux protagonistes :

> - Vous m'avez traité tout à l'heure d'une façon absolument ignoble… avait commencé Augustin Marcadet.
> - Voulez-vous prendre la porte immédiatement !

---

[1] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 127.
[2] *Ibid.*, p. 91.
[3] *Ibid.*, p. 107.
[4] *Ibid.*, p. 127.
[5] *Ibid.*, p. 161.

L'inspecteur principal était furieux. Alors Augustin s'était mis en colère.
- Pas avant de vous avoir dit que vous me dégoûtez tous les deux !
- Qu'est-ce que vous dites !
- Que vous me puez au nez !...
- Je vous prie…
- Qu'il y en a marre comme ça !...
Augustin était devenu rouge de colère et de belle indignation. Il lui venait l'envie de faire du mal, de cogner…[1]

N'étaient-ce, une fois encore, ces points de suspension, l'imparfait prendrait presque ici des valeurs d'accompli, au point que, l'humiliation conjurée, le rond-de-cuir nouvellement libéré de l'emprise bureaucratique se sentirait pousser « une petite confiance, des petits rêves même… »[2]

Cet excès de confiance, toutefois, sera de courte durée. L'étude des temps narratifs montre bien à ce titre que Jean Meckert, dès la première phrase du chapitre, spécule par anticipation sur la venue d'une conclusion et d'une résolution finale des conflits qui n'en finissent en vérité jamais de s'éloigner. S'il ne nie pas l'instant – l'usage des adverbes « puis » et « alors » tend à le signaler –, en revanche, l'instant n'est pas l'événement, mais son attente sans cesse prolongée. Ainsi le recours au plus-que-parfait (« était parti ») – que Meckert réemploiera ponctuellement dans les chapitres suivants –, renforcé par la conjonction de coordination « et », n'ôte en rien à l'effet de redondance présent dans la scansion meckertienne. Situant la démission mouvementée d'Augustin dans un passé antérieur à un autre fait, bref, dans un contexte lointain et incertain, la temporalité narrative annihile dans le récit l'espoir d'une véritable progression, *avant même qu'elle ne se soit produite*. « C'était un matin comme un autre. Un de plus. Avec des petitesses et des dégoûts »[3], déclarera d'ailleurs le commis quelques lignes plus loin. D'un point de vue sémantique, cela donne un aspect statique, voire régressif à cette séquence narrative, comme si le texte effectuait deux pas en arrière quand le protagoniste tentait vainement d'en faire un en avant. De fait, Augustin Marcadet retournera finalement à la copie après avoir cru qu'il pourrait changer de vie.

---

[1] *Ibid.*, p. 165.
[2] *Ibid.*, p. 195.
[3] *Ibid.*, p. 161.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

3. Georges Hyvernaud, une temporalité mutilée

L'expérience de la captivité et, par extension métaphorique, celle des microcosmes sociaux que constituent l'univers du bureau et celui de la vie en société, régit en grande partie le traitement de la temporalité narrative dans l'œuvre de Georges Hyvernaud. Dans le camp, le narrateur-prisonnier se délite en effet au gré d'une temporalité vidée de sa substance. Dès les premières pages de *La peau et les os*, l'écrivain déclare : « Le temps n'était pas long, il n'était rien, une durée molle où rien ne marquait »[1]. Difficile, on peut aisément le comprendre, de faire l'expérience d'un temps aristotélicien lorsque l'on croupit entre quatre murs. Le temps de la captivité tel que le perçoit le narrateur de *La peau et les os* en particulier, n'est pas linéaire et physique. Il est statique et immuable. C'est un temps d'attente et d'ennui où l'on sombre chaque jour, explique le narrateur, « un peu plus loin dans le machinal, l'identique et l'inutile »[2]. À ce titre, on ne peut comprendre le déploiement original de la temporalité dans *Le Wagon à vaches*, sans évoquer la manière avec laquelle il s'est progressivement constitué dans *La peau et les os*. Aussi montrerons-nous que l'expérience de la captivité, mais aussi celles des retrouvailles décevantes, de la mise à l'index des récits de prisonniers dans les années cinquante et de l'échec éditorial de son premier roman, a conduit Georges Hyvernaud à renoncer, dans son second livre, aux vertus du récit du point de vue de la temporalité et de la diégèse, pour fonder une forme de (dés)organisation narrative susceptible de donner forme et sens à la remémoration. Tout se passe en effet comme si l'auteur du *Wagon à vaches* avait compris, en captivité et lors de son retour au pays, que l'expérience du temps (celle du souvenir en particulier) était inéluctablement liée à la dimension métaphysique de l'être ; développant ainsi, sous les traits d'une temporalité apparemment impotente, une nouvelle idée de l'intelligence narrative.

3.1 Le temps de la captivité…

Un chapitre central du premier récit de Georges Hyvernaud, intitulé « Tourner en rond », exprime de manière exemplaire l'absurdité d'un temps

1 *La peau et les os*, *op. cit.*, p. 42.
2 *Ibid.*, p. 91.

irrémédiablement soumis à l'espace clos de la captivité. Le narrateur témoigne :

> Et nous autres, l'appel terminé, nous nous mettons à tourner autour du camp. [...] Quatre cent vingt pas : j'ai compté. Quatre cent vingt pas et l'on recommence. Les mêmes pas, toujours, le long des mêmes baraques et des mêmes barbelés, les mêmes pas qui ne mènent à rien, [...] dans ce pays hors de tout où l'on nous a mis à tourner en rond[1].

Il poursuit : « Nous n'aurons même plus de passé. Il se décolore de jour en jour, notre passé, il se râpe et se troue »[2]. L'avenir même n'offre plus aux vicissitudes de l'âme l'espoir d'un refuge ou celui d'une amélioration future. « Nous n'ignorons pas, nous autres, que le jour qui commence n'ouvre aucun avenir, qu'on n'en peut rien attendre, qu'il sera pareil aux autres. Cela change tout. Nous sommes dans l'univers du sans espoir »[3]. Hyvernaud, en effet, comme bon nombre des prisonniers de guerre, ignore combien de temps durera sa captivité. Lorsqu'il est fait prisonnier en 1940, l'écrivain ne sait pas qu'il passera la guerre entière, cinq longues années, dans les camps poméraniens.

Face à la stérilité du temps et la dissolution de la personne, certains se « résigne[nt] au pourrissement et à l'avilissement »[4]. D'autres choisissent de « défendre leurs souvenirs », qui « se dégradent et se défont. »[5] Hyvernaud, lui, « joue à écrire »[6], « pour tuer le temps. Mais il a la vie dure, le salaud. »[7] Dans *La peau et les os*, l'écrivain déclare :

> Je trace des mots, mot à mot, mot à mot, des mots qui vont chercher des choses en moi, je ne savais pas qu'elles y étaient, et cela fait encore des mots et des mots. [...] Pour émietter le temps en pratiques infimes, en petites routines, en actes nuls. Pour que notre vie s'en aille en poussière. Et quand ce sera fini, si cela finit jamais, tant de mois, tant d'heures, ça ne fera plus qu'une insaisissable poussière[8].

---

[1] *Ibid.*, p. 85. On perçoit, dans ce passage, toute la détresse et l'incompréhension d'un homme rongé littéralement par un temps et une vie sans relief. Un autre prisonnier de guerre, Francis Ambrière, avait parfaitement résumé ce sentiment en intitulant son récit *Les grandes vacances 1939-1945*, Paris, Les éditions de la nouvelle France, 1946. Hyvernaud parle quant à lui de « l'énorme loisir » auquel étaient contraints les officiers prisonniers, dispensés de travail forcé. *La peau et les os*, *op. cit.*, p. 94.
[2] *Ibid.*, p. 73.
[3] *Ibid.*, p. 80.
[4] *Ibid.*, p. 69.
[5] *Ibid.*, p. 74.
[6] *Ibid.*, p. 53.
[7] *Ibid.*, p. 55.
[8] *Ibid.*, p. 54.

L'écriture est une activité comme une autre contre l'ennui. C'est un acte aussi machinal et inutile que le fait de tourner en rond le long des barbelés.

S'agissant alors de la mise en récit de la captivité par Hyvernaud, deux aspects de l'écriture proprement dite sont à distinguer. L'écriture en captivité et la réorganisation « en essais » des notes écrites en Poméranie. Concernant le premier aspect, il existe un manuscrit écrit « à chaud », entre 1941 et 1944, intitulé « Voie de garage », creuset de *La peau et les os* à venir et portant des indications de plan, de construction...[1] On ne sera pas dans le souvenir, mais dans le présent, le vécu, le fait, la mémoire immédiate. Hyvernaud veut écrire alors ce qu'on ne dira pas de la captivité, la cerner au vif et se livrer en même temps comme à une catharsis. Il souhaite, comme il le dit lui-même dans la dédicace de « Voie de garage », écrire « pour arracher de [s]oi les choses terribles et mauvaises ». Or, la difficulté même de la mise en récit se révèle essentiellement au moment de l'écriture *en situation* de captif. Hyvernaud se confronte, dans l'acte d'écrire, à l'improbable entreprise de donner sens et consistance à un univers absurde en même temps qu'il le subit, un univers dans lequel le temps et le réel sont « complètement désorganisé[s] »[2]. Là est toute la différence avec un témoignage *a posteriori*, celui du *Wagon à vaches*, par exemple, où l'écriture devient alors le lieu d'une nécessaire mais violente confrontation entre un passé traumatisant et un présent décevant.

3.2 ... et des retrouvailles

Ce qui frappe alors, lorsqu'on lit Hyvernaud et la plupart des récits de prisonniers de guerre, c'est de constater l'incapacité de ces derniers, au retour, à raconter l'épreuve de la captivité. Le récit, et c'est l'une de ses premières particularités, est alors présenté comme une épreuve difficile et vaine face à ce qu'Hyvernaud nomme « l'indifférence du monde »[3]. Le premier chapitre de *La peau et les os*, mais aussi certains passages troublants du *Wagon à vaches* constituent à ce titre un témoignage unique sur cette partie obscure, niée ou oubliée de la captivité que constitue paradoxalement le retour au foyer. À leur

[1] Voir Georges Hyvernaud, *Voie de garage (1941-1944), Le Banquet*, n°23, 2006/1 et « Georges Hyvernaud, Les années d'après-guerre (1945-1955). *La Peau et les os, Le Wagon à vaches*. De l'édition à la réception », deuxième numéro spécial des *Cahiers Georges Hyvernaud,* 2008.
[2] *La peau et les os*, *op. cit.*, p. 107.
[3] *Ibid.*, p. 73.

retour des camps après la Libération, après la bataille, les prisonniers ne collent pas à l'atmosphère d'allégresse célébrant la fin d'une longue et terrible guerre. François Cochet, dans une étude sur les prisonniers de guerre, déclare : « [ils] sont la survivante incarnation de la mauvaise conscience de la majorité »[1]. D'abord, le prisonnier n'est ni un héros, ni un martyr. Il n'a pas résisté, n'a pas été maltraité, ou si peu. L'Histoire, en somme, lui a assigné « un rôle sans éclat »[2]. Ensuite, il est la « survivante incarnation » d'une défaite contrastant avec le mythe de la résistance. Les *exclus de la victoire* gâchent la fête tout simplement et rappellent aux Français un passé – celui de la collaboration notamment, ou de l'aveuglement moral – qu'ils préfèreraient oublier.

« Hyvernaud est celui qui chante faux dans la belle unanimité de la mémoire collective », observe ainsi Françoise Simonet-Tenant[3]. Publié en 1953, la même année que *Les Poulpes* de Raymond Guérin, à une époque qui ne s'intéresse plus que modestement aux récits de témoignage[4], le succès du *Wagon à vaches* sera fort discret[5]. Lors d'un passage émouvant, le narrateur de *La peau et les os* décrit son incapacité à se faire comprendre de sa famille, qu'il qualifie lui-même de « puissance sourde »[6], et déclare :

> Mes vrais souvenirs, pas question de les sortir. D'abord, ils manquent de noblesse. Ils sont même plutôt répugnants. Ils sentent l'urine et la merde. Ça lui paraîtrait de mauvais ton à la Famille. Ce ne sont pas des choses à montrer. [...] Et puis les gens sont devenus difficiles sur la souffrance des autres. Pour qu'ils la comprennent, et encore, il faut qu'elle saigne et crie à leur tordre les tripes. Nous n'avons à offrir, nous autres, qu'une médiocre souffrance croupissante et avachie. Pas dramatique, pas héroïque du tout. [...] L'expérience de l'humiliation n'est pas grand-chose. [...] Ce n'est rien si l'on veut. Il faut mettre du silence sur tout ça. Mettre des souvenirs faux sur les vrais jusqu'à ce que les vrais en crèvent[7].

Attentif aux « récits [de résistance] ambigus et pathétiques » de l'un de ses proches (ironiquement affublé d'un sobriquet ridicule : Merlandon), il observe

---

[1] François Cochet, *Les exclus de la victoire, Histoire des prisonniers de guerre, déportés et STO (1945-1985)*, Paris, thèse de doctorat, éditions SPM/Kronos, 1992, p. 169.
[2] *La peau et les os*, *op. cit.*, p. 158.
[3] Françoise Simonet-Tenant, « Georges Hyvernaud, une mémoire qui dérange », *in* Véronique Bonnet (dir.), *Conflits de mémoire*, Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés », 2004, p. 94.
[4] Voir Bruno Curatolo, « Le pastiche du style épique hugolien dans *Les Poulpes* (1953) de Raymond Guérin », *in* Catherine Mayaux (dir.), *La réception de Victor Hugo au XX^e siècle*, Besançon, Publications du Centre Jacques Petit, coll. « L'Age d'Homme », 2004, pp. 126-140.
[5] Voir Jacques Lecarme, *loc. cit.*, p. 134.
[6] *La peau et les os*, *op. cit.*, p. 28.
[7] *Ibid.*, p. 30-33.

ensuite avec amertume :

> J'écoute [...] ce mythe exaltant qui est venu colorer leur vie. [...] Mais moi, je n'étais pas dans le coup, étranger à ce drame confus dont déjà on ne peut plus rien connaître [...]. Je me tais, malveillant et irrité. Je me sens oublié comme un mort à son enterrement[1].

Et pour ceux qui auraient osé se plaindre et transgresser les limite étroites de la bonne moralité, restait encore cet argument d'autorité : « Les prisonniers, quand même, ce n'était pas comme les déportés »[2].

Ainsi, lorsque paraît *Le Wagon à vaches*, le calvaire de Georges Hyvernaud s'est achevé depuis sept ans déjà. Pourtant, certains passages de son récit portent encore la marque de cette expérience douloureuse et laissent entendre l'amertume d'un homme confronté à l'incompréhension ou à l'indifférence totale des hommes de son époque :

> Il y a encore que Bourladou est un héros. Tel que je le vois, il a caché pendant deux jours, aux temps de l'Occupation, un soldat anglais. Le soldat lui a même offert son briquet, en partant, comme souvenir. [...] « Je risquais gros », murmure-t-il, comme effaré de sa propre grandeur. « On a vu des gens fusillés pour moins que ça ».
>
> Moi, en somme, je ne risquais rien. Des coups de bottes aux fesses, tout au plus, ou un coup de crosse dans la figure.
>
> - La résistance, me dit Bourladou, tu ne peux pas te faire une idée, toit, de ce que ça a été.
>
> Entendant par là que j'étais peinard et planqué, à l'époque. Bien tranquille à me les rouler dans mon coin de Poméranie[3].

Comment retrouver après ça le courage, les moyens et le droit, car c'est bien de droit et de principe moral qu'il s'agit ici, d'exprimer sa douleur quand la souffrance n'est réduite qu'à un problème d'échelle, comme si la dépossession de soi devait être à tout prix mesurée[4]. Il va donc falloir à Hyvernaud faire reconnaître ses cinq années de souffrance et de boue. Un besoin impérieux et intime de « témoigner » préside à ce traitement du temps, à cette laborieuse et épuisante poursuite de fantômes évanouis. Une question se pose alors : pourquoi et comment raconter le

---

[1] *Ibid.*, p. 26-27.
[2] *Ibid.*, p. 20.
[3] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 44.
[4] Voir Jean-Pierre Martin, « Écrire pour survivre : Antelme et Hyvernaud », *in* Jean-Pierre Martin, Karsten Garscha et Bruno Gelas (dir.), *Écrire après Auschwitz*, Lyon, P.U.L., 2006, pp. 121-134.

non-événement de la captivité ? Comment, une fois encore, reconstruire par le truchement de l'écriture romanesque, un temps mutilé ?

3.3 Intimité du temps historique

On ne pouvait raisonnablement traiter de la question de la temporalité narrative sans soulever d'abord brièvement la question d'une approche historiographique de l'œuvre hyvernaldienne. L'auteur de *La peau et les os* se charge pour nous d'y répondre. Son avis est sans appel et se retrouve cristallisé dans cette formule définitive, quoiqu'un peu gratuite sans doute : « L'Histoire des historiens n'a pas d'odeur »[1]. On songe alors aux propos de l'un des historiens français les plus célèbres de la première moitié du XX^e^ siècle, Marc Bloch qui, en 1941, déclarait déjà : « Le bon historien, lui, ressemble à l'ogre de la légende. Là où il flaire la chair humaine, il sait que là est son gibier. »[2] Cette démarche novatrice, qui rompait alors avec la tradition universitaire de la discipline historique, où l'objectivité et l'exhaustivité servaient une description énumérative des faits, aurait pu convenir au souhait d'Hyvernaud, en ce qu'elle proposait une approche plus authentique du fait historique.

Son ambition est, effectivement, de mettre « le nez sur l'événement »[3] et redonner aux choses, sinon leur vraie valeur, du moins leur véritable odeur. Refusant l'*hypocrisie littéraire*[4], l'écrivain s'engage ainsi à « dire sans tricher ce malheur mou, ce malheur bête où [les prisonniers] patauge[nt] »[5]. Si le camp a « son odeur d'urine »[6], alors l'écriture des camps doit avoir « l'odeur des cabinets et il faudrait, déclare-t-il, que chacun la sentît et y reconnût l'odeur insoutenable de sa vie, l'odeur de son époque »[7]. Du fait, il est pour lui un aspect de cette

---

[1] *La peau et les os*, *op. cit.*, p. 102.
[2] Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou le métier d'historien* (1941), Paris, Armand Colin, coll. « U », 1974, p. 35.
[3] *La peau et les os*, *op. cit.*, p. 314.
[4] Cet aspect de l'œuvre hyvernaldienne avait été brièvement remarqué par Catherine Soullard lors d'un entretien avec Raphaël Sorin sur *France Culture*, le 20 mars 1997. *Georges Hyvernaud*, émission proposée par Catherine Soullard avec Raphaël Sorin, Dominique Gautier [éditeur du Dilettante], Christian Pouillon, Michel Polac, Andrée Hyvernaud, Roland Desné et Jean-Louis Benoît. Propos recueillis dans le *Bulletin* n° 1 de l'Amicale des élèves et anciens élèves des Écoles normales supérieures de Lyon, Fontenay/Saint-Cloud, Fontenay-aux-Roses et Saint-Cloud, « Georges Hyvernaud, écrivain, critique et professeur », 1998, p. 13.
[5] *La peau et les os*, *op. cit.*, p. 57.
[6] *Ibid.*, p. 157.
[7] *Ibid.*, p. 52.

expérience qui illustre avec assez de force l'univers dégradant de la captivité, les cabinets :

> Quand les écrivains feront des livres sur la captivité, c'est les cabinets qu'ils devront décrire et méditer. Rien que cela. Ça suffira. Décrire consciencieusement les cabinets et les hommes aux cabinets. [...] Parce que c'est l'essentiel, le rite majeur, le parfait symbole[1].

Que reproche-t-il alors aux historiens ? Principalement, de ne pas s'intéresser à l'essentiel, c'est-à-dire au « retentissement de l'Histoire en l'homme »[2]. L'écrivain s'explique :

> L'Histoire des historiens est comme un magasin d'habillement. Tout y est classé, ordonné, étiqueté. Les données politiques, militaires, économiques, juridiques ; les causes, les conséquences, les conséquences des conséquences ; et les liaisons, les rapports, les ressorts. Tout cela est bien étalé devant l'esprit, clair, nécessaire, parfaitement intelligible[3].

Or, poursuit-il : « ce qui n'est pas clair du tout, ce qui est obscur et difficile, c'est l'homme dans l'Histoire ; ou l'Histoire dans l'homme, si on préfère ; la prise de possession de l'homme par l'Histoire ». Le rapport à l'histoire et au fait historique est alors totalement inversé. Il ne s'agit pas pour Hyvernaud d'appréhender le temps de l'Histoire, de se l'approprier, de le posséder par et dans l'écriture, mais de décrire le lent et irrémédiable processus d'avilissement de l'homme par l'événement. Ce que propose l'écrivain, c'est une lecture moins orgueilleuse, plus humaine de l'histoire qui reconnaîtrait la faiblesse « des gens ordinaires »[4] face aux événements. La leçon est simple et explicitement formulée en ces termes : « On n'est jamais tout à fait à l'abri de la tragédie »[5]. Le romancier note :

> Aujourd'hui, il arrive quelque chose à tout le monde. Tout le monde est dans le coup. Notre époque est ainsi, [...] une époque où il n'y a plus de refuge. Les gens d'ici se croyaient préservés de tout. [...] Mais ils n'étaient pas assurés contre l'Histoire. L'Histoire les a délogés de leurs bonheurs, jetés dans la nuit, la faim, la merde[6].

---

[1] *Ibid.*, p. 49.
[2] *Ibid.*, p. 101.
[3] *Ibid.*, p. 101.
[4] *Ibid.*, p. 99.
[5] *Ibid.*, p. 145. L'influence de la pensée de Pascal sur Hyvernaud est évidente. L'écrivain fait d'ailleurs parfois explicitement référence au philosophe dans *La peau et les os*.
[6] *La peau et les os*, *op. cit.*, p. 100.

L'histoire finalement n'épargne aucun individu. Et c'est pourquoi les événements historiques, ainsi que l'expérience de la captivité sont irréductibles à telle ou telle explication globalisante d'historien : « Les explications ne sont vraies que dans le monde des explications – dans le monde des historiens », déclare le narrateur de *La peau et les os*. Mais, « dans le monde de l'Histoire [...], les explications n'arrivent plus à rejoindre l'expérience »[1]. Le mot est lâché, « expérience ». Toutes les études des historiens, toutes leurs statistiques, leurs notes de bas de page et leurs calculs ne peuvent venir à bout de « ce monde impénétrable et noir de l'expérience ». Car le temps de l'Histoire, selon Hyvernaud, prend le sens intime que l'individu lui accorde. « On voudrait vivre seulement le drame de tous, déclare Hyvernaud, mais on a son drame à soi, distinct du drame de tous et qu'on retrouve chaque soir. Son inévitable et misérable drame »[2]. On touche là un aspect essentiel de l'œuvre hyvernaldienne, qui est celui de la subjectivité de l'expérience historique. Avec cette œuvre, Hyvernaud a franchi la limite séparant l'historien de l'écrivain. Et sa voix n'en sort que plus intime. Est-elle crédible scientifiquement ? D'un point de vue historiographique, sans doute non. Mais elle est touchante, car elle est authentique et profondément humaine.

3.4 Du passé subsistant dans le présent

Nous pouvons alors nous appuyer ici sur les théories désormais bien connues de Benveniste, contenues dans « Les relations de temps dans le verbe français »[3]. Le linguiste montre que les relations de temps se distribuent en deux systèmes qui « manifestent deux plans d'énonciation différents » celui de l'*histoire* ou du *récit historique* et celui du *discours*. Il précise que « l'énonciation historique [...] caractérise le récit des événements passés », tandis que le plan du discours « est celui de toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur et chez le premier l'intention d'influencer l'autre de quelque manière »[4]. Cette

[1] *Ibid.*, p. 103.
[2] *Ibid.*, p. 154.
[3] E. Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », *in Problèmes de linguistique générale*, *op. cit.*, pp. 237-250.
[4] *Ibid.*, p. 238.

Rapport-Gratuit.com

distinction fournit une explication éclairante sur la temporalité narrative dans *Le Wagon à vaches*. En effet, incontestablement inscrite dans l'Histoire – constituant de fait un témoignage unique sur l'univers de la captivité –, l'œuvre de Georges Hyvernaud présente toutefois les particularités que Benveniste attribue non pas au récit historique, mais au discours. Le choix des temps narratifs en particulier que le locuteur opère dans son récit, est en effet fonction du type de propos qu'il a à tenir. Il relève par conséquent d'un désir d'être entendu, de trouver un auditeur dans un lectorat assez peu réceptif à l'époque aux récits de captivité.

Aussi, si les récits de Georges Hyvernaud ne revêtaient de valeur que testimoniale, scientifique et objective, alors l'écrivain aurait sans doute privilégié le passé simple. Or, on remarque que l'auteur emploie au contraire des temps verbaux que rejette par essence ce genre de récit objectif. L'œuvre hyvernaldienne n'est donc pas motivée uniquement par une intention historiciste, mais signale une tension pénible, un va-et-vient obsédant entre l'évocation de souvenirs intimes au passé composé et une forme de discours critique et méditatif au présent gnomique. Ainsi, dans ce passage décrivant la période de mobilisation générale :

> Nous *avons été* mobilisés ensemble : bonne occasion d'éprouver ce qu'*est* au vrai une génération. La guerre se *charge* de les rassembler, de les séparer, les générations. Les bureaux de recrutement vous *disposent* des hommes en couches aussi distinctes que des stratifications géologiques. [...] La voilà, sa génération. Présente, pesante, concrète. Pendant des mois, j'*ai pu* l'observer, dans ces mous villages du Nord, ma génération[1].

On voit ici que l'introduction des souvenirs de guerre au passé composé, à laquelle fait écho la phrase finale du passage étudié, sert d'amorce à l'usage d'un présent de vérité générale. Il n'est pas rare alors que le récit n'embraye sur des considérations beaucoup plus générales et mêle, au récit de captivité, la tenue d'un discours profondément critique sur le genre humain et la société d'après-guerre.

Tous ces souvenirs douloureux, en effet, de la mobilisation à la déroute, de la captivité à la libération, de l'absence forcée au retour décevant, sont autant de prétextes à la rumination d'une conscience désabusée. Ainsi, lors de ce passage satirique et clairement antiromanesque, durant lequel le narrateur-scripteur du *Wagon à vaches* décrit un soldat américain (l'Amerlo) qui menace de son arme un

[1] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 33.

prisonnier allemand. Au point d'acmé de cette représentation hystérique et loufoque,

> [...] le M.P. *a enfoncé* dans la bouche du gros Allemand le canon de sa mitraillette. [...] La mitraillette *s'est dressée* et, avec une brutalité précise, elle *s'est enfoncée* dans la bouche du gros homme. Comme un sexe. On *a vu* la bouche du gros homme figée dans une dilatation grotesque. Je la *reverrai* longtemps – une face torturée où les yeux seuls, éclatés d'épouvantes, vivaient.
> D'abord, il y *a eu* un moment de stupeur. Puis, l'édenté *a prononcé* :
> - Ça, c'est au poil.
> Alors une tempête de joie *a secoué* les quarante pouilleux[1].

Remarquons ici l'usage du futur et du passé composé, deux des temps identifiés par Benveniste comme les conjugaisons du *discours*. S'ensuivent alors les sentences habituelles du narrateur, dont la valeur gnomique sera du reste renforcée par l'emploi généralisant de formes impersonnelles et par l'usage d'une structure grammaticale employée de manière récurrente par l'auteur du *Wagon à vaches* [*on* + présent intemporel] :

> Sur le coup, la scène m'a paru plutôt répugnante. Ce n'est pas beau, des victimes. Les bourreaux non plus, naturellement ; et tous les publics sont ignobles. [...] Après, le rideau peut retomber. On peut bien retrouver les murs et les mots d'autrefois – on sait le mensonge des murs et des mots. On ne s'y fie pas, c'est louche. Et on devient pareil à ce type, dans les romans policiers, qui se faufile sur ses semelles de crêpe, guettant des signes, une petite peur au fond des yeux[2].

Une visée dénarrativisante certaine s'exprime dans cet extrait. Déjà *La peau et les os*, en décrivant par analepse le retour décevant du narrateur, offrait une première entorse à la temporalité narrative. Exposant de manière ostentatoire le traumatisme engendré par cette étape douloureuse de la captivité, l'écrivain produisait un acte subversif qui devait alors déranger les consciences oublieuses de 1949.

L'originalité du *Wagon à vaches* réside pour sa part essentiellement dans la manière avec laquelle, tout en ayant su préserver les modalités narratives mises en œuvre dans son premier récit, l'écrivain parvient à conférer à son écriture une portée véritablement ontologique. Georges Hyvernaud n'est pas loin ici de la voie

[1] *Ibid.*, pp. 53-54. Nous soulignons.
[2] *Ibid.*, pp. 54-55.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

qu'avait ouverte Albert Camus en publiant *L'Étranger* en 1942[1]. L'emploi du passé composé à valeur d'accompli du présent, articulé avec le présent gnomique, permet en effet au romancier de relater des faits passés dont les effets sont encore palpables au moment où il en parle. Comme l'écrivent Jean-Claude Anscombre et Oswald Ducrot, « le passé composé français a pour fonction non seulement de relater un processus, mais aussi d'indiquer l'état présent qui en résulte (aspect inaccompli) »[2] Non content de contribuer ainsi à l'oralité et à la dimension parodique du *discours*, il signale également avec force, par son caractère résultatif, les effets douloureux du passé dans la vie quotidienne (contemporaine du temps du discours) du narrateur, comme le confirment du reste les propos suivants :

> C'est cela que je traîne avec moi. Rien que des souvenirs de peur, d'humiliation, de dépossession de soi. Expérience d'où naissent des certitudes rugueuses. On en vient à ne plus concevoir l'homme que soumis, aplati, écrasé. [...] C'est traître comme une fuite de gaz, les souvenirs. Dès que Bourladou s'adonne à une narration épique, ça ne manque pas : les souvenirs s'amènent. [...] Et tout de suite, la prose recouvre l'épopée[3].

Faut-il voir ici une allusion subtile à l'exigence d'un renouvellement de la temporalité narrative ? Le fait est que pour dire le présent hanté par le passé, pour rendre compte de cette mutilation du temps historique, Hyvernaud déploie un récit achronologique, qui pulvérise le temps du roman traditionnel. Ainsi, le passé composé, et le professeur charentais ne pouvait l'ignorer, se caractérise en général par son incapacité narrative. Il diffère du passé-simple par son caractère statique si l'on veut, comme si l'action était terminée au moment même où elle commençait, comme si le récit portait en lui-même son propre mal. Dans « L'écriture du Roman », Roland Barthes explique que

> le passé simple, pierre d'angle du Récit, signale toujours un art ; il fait partie d'un rituel des Belles-Lettres. Par son passé simple, le verbe fait implicitement partie d'une chaîne causale [...] ; soutenant une équivoque entre temporalité et

[1] Une œuvre que Georges Hyvernaud avait lue en captivité. Voir *Lettres de Poméranie, 1940-1945*, *op. cit.*, p. 162 et 163 (note 1).
[2] Jean-Claude Anscombre et Oswald Ducrot, *L'argumentation dans la langue*, Liège, Mardaga, coll. « Philosophie et Langage », 1997, p. 74.
[3] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, pp. 46-48.

> causalité, il appelle un déroulement, c'est-à-dire une intelligence du Récit [...] ; il est factice des cosmogonies, des mythes, des Histoires et des Romans[1].

Certes, mais cela ne coïncide pas, nous l'entendons, avec les modalités du récit hyvernaldien, dans lequel la narration ne participe pas à la construction d'une « histoire » linéaire et n'induit aucun lien de causalité entre les événements, mais contribue à rendre compte du surgissement inopiné des souvenirs.

3.5 Une idée de l'intelligence narrative

Si l'on se réfère cette fois à la théorie de Paul Ricœur (compagnon de captivité d'Hyvernaud à l'*oflag*) sur le récit, on se rend compte que *La peau et les os* et *Le Wagon à vaches* ne se conforment pas au principe de concordance que le philosophe attribuait à la mise en intrigue (*muthos*). Selon lui, seul l'acte d'écrire favorise, par l'imitation verbale de l'expérience temporelle, « le triomphe de la concordance sur la discordance »[2], c'est-à-dire le recouvrement d'une unité de temps. Le problème d'Hyvernaud, au sortir du deuxième conflit mondial, c'est que ce type d'écriture traditionnelle ne permet plus d'appréhender la réalité des camps et le mal-être de l'homme moderne d'un point de vue personnel et authentique. Retrouvant sa famille après une longue absence, le narrateur de *La peau et les os* déclare ainsi avec amertume : « au moins, j'aurai eu un retour *sans histoires* »[3]. Ce dernier terme, « histoire », soulève à notre sens des questions théoriques relatives à la mise en récit, et nous soupçonnons l'écrivain de ne pas l'avoir placé involontairement dans cette partie du texte. Précédé de l'adverbe négatif « sans » et appréhendé selon sa définition aristotélicienne – représentation d'une action par le récit et de manière unitaire –, il signale implicitement l'idée d'incommunicabilité et illustre aussi une manière d'impotence narrative. Si le narrateur déclare que son retour fut « sans histoires » c'est littéralement qu'il ne fut pas pour lui propice à l'épanchement narratif.

Une question demeure toutefois concernant cette désorganisation narrative. Est-elle le résultat d'une véritable volonté littéraire, d'une écriture lapidaire maîtrisée ou bien le signe d'une obligation par nature, si l'on peut dire, d'une

---

[1] R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, pp. 27-28.
[2] Paul Ricœur, *Temps et récit*, *op. cit.*, p. 55.
[3] *La peau et les os*, *op. cit.*, p. 24. Nous soulignons.

incapacité à faire long ? Hyvernaud, il faut le préciser, n'est pas de ces écrivains « nés de la guerre ». Au moment de la mobilisation, il a déjà produit quelques proses, essais et critiques dans des revues d'avant-guerre. Et le fait est que pour rendre compte de la captivité, c'est un genre nouveau qui s'impose à lui au retour, le récit (et donc le livre). Lorsqu'une occasion de publier son témoignage se présente, l'écrivain accumule par conséquent plus d'expérience dans le genre bref que dans celui du roman[1]. Cependant, on peut voir, dans cette dissolution de la temporalité narrative, la tentative d'un renouvellement des formes littéraires traditionnelles et, partant, le signe d'une *modernité* scripturaire. À une construction linéaire et chronologique du récit, l'écrivain privilégie une désorganisation narrative susceptible de coller au mieux à la temporalité disloquée de la captivité. Il est sûr que *Le Wagon à vaches*, à l'instar de *La peau et les os*, ne possède pas la linéarité des *Indomptables*[2] par exemple, l'œuvre du Général Le Brigant. Est-ce à dire qu'il ne possède pas d'unité ? Sa cohérence est ailleurs. Elle n'est pas temporelle, nous l'avons vu, mais thématique ou plutôt, émotionnelle.

D'autre part, si comme l'indiquait Ricœur, l'écriture était le remède à la discordance temporelle, alors il est important de préciser qu'en mettant en forme, par le truchement d'une temporalité narrative impotente, la dissolution de l'homme dans l'histoire, Hyvernaud réussit de manière exemplaire, moderne et personnelle, sinon à retrouver l'unité de ses années perdues, du moins à exprimer toute la souffrance intime de cette expérience. Il y a donc bien chez Hyvernaud une intelligence du *récit* et une intelligibilité du *discours* romanesque. Ainsi que l'affirme Roland Barthes,

> lorsque le récit est rejeté au profit d'autres genres littéraires, ou bien, lorsqu'à l'intérieur de la narration, le passé simple est remplacé par des formes moins ornementales, plus fraîches, plus denses et plus proches de la parole (le présent ou le passé composé), *la Littérature devient dépositaire de l'épaisseur de l'existence*, et non de sa signification. Séparés de l'Histoire, les actes ne le sont plus des personnes[3].

Georges Hyvernaud avait-il lu ces lignes ? L'année même de la publication en recueil, dans le *Degré zéro de l'écriture*, des articles de Barthes, l'écrivain écrit en

---

[1] Nous remercions M. Guy Durliat pour ses indications.
[2] Général Le Brigant, *Les Indomptables*, Paris, Éditions Berger-Levrault, 1948.
[3] R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 27. Nous soulignons.

tout cas, dans *Le Wagon à vaches* : « Des souvenirs de ce genre, je n'en manque pas. (Personne n'en manque.) C'est utile. Ça vient discrètement doubler la vie menue de tous les jours, *lui donner de la gravité et de l'épaisseur.* »[1] La ressemblance des propos tenus par les deux auteurs est troublante. Par-delà leurs désaccords idéologiques, ils se situent pleinement dans l'héritage d'une génération d'écrivains ayant cherché, selon le mot de Sartre, à « mutiler le temps »[2]. En cela, leurs œuvres développent une vision de la temporalité narrative impliquant une certaine attitude psychologique face au monde. Hyvernaud ne cherche pas à lutter contre le temps, ou contre le harcèlement de la mémoire, en particulier. La bataille est perdue d'avance, il le sait. Il semble en revanche avoir pris très tôt, en captivité sans doute, la mesure des implications philosophiques, voire métaphysiques que suggère la remémoration, élevant ainsi, après Proust, et avec originalité, le traitement de la temporalité en principe organisateur du roman… du temps.

4. Le *Journal d'un meurtrier* ou le temps de l'intime

La dimension diariste de la plupart des romans composant notre corpus est enfin une donnée qu'on ne peut ignorer si l'on souhaite saisir avec précision les modalités de cette temporalité narrative. Nous l'avons vu à la lumière des théories de Georges Gusdorf[3], le diariste se duperait et abuserait ses lecteurs, qui prétendrait pouvoir saisir par le truchement d'une posture d'analyste avisé, toute la vérité de sa personne. Il existe en effet au sein de l'entreprise intimiste, une inadéquation du langage avec le sujet, si bien qu'il est impossible de saisir le moi à l'instant où il s'écrit. La parole – traditionnellement perçue comme un outil de communication et de connaissance – est déficiente chez la plupart des romanciers de l'impotence, comme elle le sera ensuite dans les œuvres de Samuel Beckett, notamment. Trahison de la pensée[4], elle confronte irrémédiablement le diariste à

[1] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 21. Nous soulignons.
[2] J.-P. Sartre, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 71.
[3] Voir *supra* : « Des récits sur le mode de la confidence », pp. 336-344.
[4] « Trahissons, trahissons, la traître pensée », exhorte ainsi Molloy dans le roman éponyme. *Molloy*, *op. cit.*, p. 40.

un décalage entre subjectivité observante et réalité observée, entre le *je* sujet de l'énoncé et le *moi*, insaisissable objet de l'énonciation : « Les mots aussi, lents, lents, le sujet meurt avant d'atteindre le verbe, les mots s'arrêtent aussi »[1], déclarera ainsi le narrateur des *Textes pour rien*. L'écoulement du temps modifie incessamment le moi, si bien qu'ayant à peine dit « je », le sujet est déjà étranger à lui-même. On lit ainsi, chez Beckett : « Oui, cela m'arrive et cela m'arrivera encore d'oublier qui je suis et d'évoluer devant moi à la manière d'un étranger »[2]. Henri Calet déclare quant à lui : « Ne pas être ce qu'on est. Se chercher, ne pas vouloir être ce qu'on est, être autre, être un autre, sans avoir fait le tour de soi. »[3]. Et l'auteur de *Peau d'ours*, de résumer finalement le malaise ontologique du scripteur en ces termes laconiques : « Le présent indicatif – impératif précieux : Je suis, tu es – on le respire, on l'expire – il n'est plus. »[4]

4.1 Genèse d'une temporalité de l'absurde

Partant de ce constat – souvent douloureux du reste –, l'objectif du diariste est alors de parvenir à retrouver l'unité de son être et l'origine de son désordre intime, de dissiper sous un ton faussement objectif (dissimulant une suspicion inquiète) toute l'étrangeté de sa personne. Le rédacteur du *Journal d'un meurtrier*, sensible à cette instabilité intérieure, étale ainsi au fil des jours une sorte de biographie impossible, constamment soumise au hasard et à l'incertitude du futur, assez proche en cela de celle dont rêvait Valéry :

> Je ne sais pas si l'on a jamais tenté d'écrire une biographie en essayant à chaque instant d'en savoir aussi peu sur l'instant suivant que le héros de l'ouvrage en savait lui-même au moment correspondant de sa carrière. En somme, reconstituer le hasard à chaque instant, au lieu de forger une suite, que l'on peut résumer, et une causalité, que l'on peut mettre en formule[5].

Tel est bien, en somme, le but de l'entreprise menée par Paul

---

[1] Samuel Beckett, *Textes pour rien*, *in Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Éditions de Minuit, 1958, p. 125.
[2] *Molloy*, *op. cit.*, p. 62.
[3] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 21. Précisons-le cependant, ces mots procèdent davantage d'une réflexion sur la matière autobiographique que de l'activité diariste.
[4] *Ibid.*, p. 24.
[5] Paul Valéry, *Tel Quel*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. II, pp. 776-777.

Duméry : reconstituer au quotidien et souvent sur le vif, le hasard de ses pensées virevoltantes. On trouve ainsi, dans le roman de Tristan Bernard, une illustration exemplaire de cette inadéquation entre le moi et les mots que la temporalité narrative rend immédiatement sensible. Le *Journal d'un meurtrier* se donne à lire comme une succession d'émotions qui ont le caractère provisoire et incertain de ce qui apparaît soudainement à une conscience isolée et en cavale, et qui disparaît aussitôt dans le passé, remplacée par une autre impression. « C'est curieux, écrit-il. Je sens en moi une impression de tranquillité absolue. Et, la veille au soir, je m'étais dit que je n'aurais plus une seconde de paix. »[1] Rien n'est fixe dans ce récit, prévisible et permanent. L'événement le plus anodin, le détail le plus insignifiant peuvent, en un tour de main, troubler la démarche (auto)analytique du protagoniste aux abois.

L'écrivain semble en ce sens avoir compris très tôt (si l'on considère la date de publication du *Journal d'un meurtrier* dans l'histoire de la littérature) – et quoique sur le tard (si l'on tient compte cette fois de la publication tardive de ce roman dans l'ensemble de son œuvre) –, le caractère conventionnel de la logique et de la causalité narratives. Déployant un grand nombre de temps narratifs, tels que le futur, le présent, le passé-composé, le passé simple (de manière résiduelle, comme dans la plupart des romans de l'impotence d'ailleurs), l'imparfait ou le plus-que-parfait, Tristan Bernard rend ainsi possible, avec amusement, un véritable *jeu avec le temps*[2] n'ayant rien d'équivalent dans l'expérience du temps ordinaire. Ce faisant, il libère la temporalité narrative de ses fonctions exclusivement dramatiques et orchestre ainsi le temps intérieur de son personnage, qui n'est assurément pas celui d'une durée unitaire et linéaire. Dans son œuvre se manifeste en effet le désir d'abandonner le récit à l'arbitraire et à la subjectivité du personnage-narrateur qui, jusqu'alors, fondait un rapport de consécution temporelle et causale entre les événements. Est-ce à dire toutefois qu'il n'y a pas de continuité dans la trame narrative ? On touche ici à la question relayée par Genette de la dualité temporelle entre le temps de l'*histoire* (signifié) et celui du *récit* (signifiant). Cette opposition est un trait caractéristique du roman de Tristan Bernard. S'il ne cherche pas à supprimer complètement la « *linéarité*

[1] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 34.
[2] G. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, pp. 178-182.

traditionnelle du signifiant linguistique »[1], du moins feint-il d'évincer la mainmise de la narration, en développant un jeu narratif qui permet parfois d'extraire le temps de l'histoire du carcan étroitement causaliste du récit.

Aussi, il arrive souvent que l'écrivain gouailleur brouille les cadres de la temporalité narrative, modifiant l'*ordre* du récit, c'est-à-dire « les rapports entre l'*ordre* temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit ». Gérard Genette note :

> Étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect[2].

Appliquons alors ces observations au roman de Tristan Bernard. *A priori*, la reconstitution de l'ordre des événements ne semble pas poser de problème. Les quelques confessions initiales du narrateur – qui annoncent d'emblée le bouleversement chronologique opéré dans le récit –, et la temporalité narrative déployée dans les premières pages du roman, tiennent en partie leur rôle d'indicateurs, qu'ils soient explicites, dans le premier cas, ou indirects, dans le second[3]. Le lecteur comprend ainsi aisément que le récit « s'inaugure [...] par un effet d'anachronie caractérisé »[4], puisque, dès les premières pages, le narrateur, après avoir dressé son autoportrait en *minus habens*, revient neuf jours en arrière pour exposer l'origine de sa solitude[5].

Tout laisse à penser que nous avons affaire dès les premières pages du récit, à l'un des quatre types de narration identifiés par Gérard Genette, en l'occurrence la narration *ultérieure*, (« position classique du récit au passé, sans doute de très loin la plus fréquente »[6]). Paul Duméry raconte en effet aux temps

---

[1] Le critique reconnaît du reste lui-même qu'elle est « plus facile à nier en théorie qu'à évacuer en fait ». *Ibid.*, p. 78.
[2] *Ibid.*, pp. 78-79.
[3] Seul le passage brutal du présent historique au parfait composé manifeste ostensiblement la rétrospection, donc la rupture entre le temps du récit (au moment où il écrit ses confessions) et celui de l'histoire (dans un passé très incertain). « Jusqu'à présent, je lui [son ex-femme] ai servi régulièrement sa pension. Maintenant, ça commence à être dur. // J'ai eu beaucoup d'ennui d'argent. » *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 22. Nous soulignons.
[4] G. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 79.
[5] « Voilà neuf jours que ça s'est passé », écrit-il. *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 45.
[6] G. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 229.

du passé les circonstances l'ayant mené à assassiner Sarrebry à coups de marteau. Cependant, quelques incohérences temporelles sont à souligner dans son récit. Remarquons ainsi la présence d'un passé composé qui, loin d'œuvrer à l'unité chronologique et causale du récit, entretient, autour du meurtre de l'usurier, un étrange mystère. Tristan Bernard écrit :

> À un moment, [Sarrebry] a quitté son fauteuil, il a passé devant moi. Il est allé s'accroupir devant une commode pour ouvrir le tiroir du bas. [...] J'ai tiré le marteau de ma poche et je lui ai donné un grand coup sur la tête. Je crois qu'il a été tout de suite assommé. [...] Ce n'est qu'à ce moment-là que le crime a commencé. Il me semble que c'est consciemment que j'ai continué à taper avec le marteau. Alors j'ai vraiment été un assassin[1].

On prend ici la mesure des similitudes unissant l'œuvre de Tristan Bernard à *L'Étranger* de Camus. Le choix de conduire la narration au passé composé est indissociable d'une vision du monde marquée par le sentiment de l'absurde. Comme l'explique Dominique Maingueneau, dans ses *Éléments de linguistique pour le texte littéraire* :

> En préférant le passé composé au passé simple, *L'Étranger* ne présente pas les événements comme les actes d'un personnage qui seraient intégrés dans une chaîne de causes et d'effets, de moyens et de fins, mais comme la juxtaposition d'actes clos sur eux-mêmes, dont aucun ne paraît impliquer le suivant [...] Il n'y a pas de totalisation signifiante de l'existence. [...] Ici, la narration conteste d'un même mouvement le rituel romanesque traditionnel et la causalité qui lui semble associée : on ne peut pas reconstruire une série cohérente de comportements menant au geste meurtrier de Meursault dans la mesure même où les formes du passé composé juxtaposent ses actes au lieu de les intégrer[2].

Ces propos conviennent tout à fait à la narration bernardienne, dont le déploiement au passé composé, loin de recouvrir une véritable causalité, ressemble davantage à une juxtaposition incohérente d'états autonomes qu'à un enchaînement d'actions solidaires. Et il n'est à ce titre pas anodin que Paul Duméry ait lui-même évoqué quelques doutes sur la cohérence de son geste. « Ce

[1] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 28.
[2] Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 43.

Rapport-Gratuit.com

que je vais raconter maintenant, écrit-il avant ces confessions, je ne le dirais pas devant un tribunal, car personne ne me croirait. »[1]

Jean-Paul Sartre, à qui l'on doit de fortes pages sur la temporalité à l'œuvre dans le récit d'Albert Camus, a lui-même fait état très tôt de cette particularité stylistique. Ses propos éclairent ainsi d'un jour nouveau l'œuvre de Tristan Bernard. Dans *Situations I*, il écrit :

> Ce que notre auteur empreinte à Hemingway, c'est donc la discontinuité de ses phrases hachées qui se calque sur la discontinuité du temps. Nous comprenons mieux, à présent, la coupe de son récit : chaque phrase est un présent. [...] La phrase est nette, sans bavures, fermée sur soi ; elle est séparée de la phrase suivante par un néant, comme l'instant de Descartes est séparé de l'instant qui le suit. Entre chaque phrase et la suivante le monde s'anéantit et renait : la parole, dès qu'elle s'élève, est une création ex nihilo ; une phrase de *L'Étranger* c'est une île. Et nous cascadons de phrase en phrase, de néant en néant. C'est pour accentuer la solitude de chaque unité phrastique que M. Camus a choisi de faire son récit au parfait composé[2].

Tristan Bernard dut-il sans doute percevoir l'intérêt stylistique qu'il pouvait tirer de ce temps narratifs. Plus encore, il semble qu'il ait, dans ce récit en particulier, saisi la dimension ontologique de la réflexion sur le temps, élaborant ainsi avant les auteurs de *L'Étranger* ou de *L'Être et le Néant* la genèse d'une temporalité de l'absurde.

4.2 Le temps des remords ?

L'emploi du passé composé, en outre, là où l'on aurait pu tout à fait s'attendre à une remémoration au passé simple ou à l'imparfait, répond *grosso modo* aux mêmes nécessités observées chez Georges Hyvernaud. D'abord, c'est un temps du discours. Contrairement à l'aoriste, il accentue la dimension orale du témoignage et confère ainsi aux événements racontés une dimension plus vive, donc psychologiquement plus proches du présent d'énonciation. Duméry en effet, n'est pas écrivain. Il n'accorde *a priori* aucune ambition à ses écrits, comme l'illustre du reste le fait qu'il s'envoie lui-même ses écrits en poste restante. « J'écris pour moi tout seul »[3], annonce-t-il dès les premières lignes du récit.

---

[1] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 27.
[2] J.-P. Sartre, « Explication de *L'Étranger* », *Situations I*, *op. cit.*, pp. 142-143.
[3] *Ibid.*, p. 21.

Diariste ordinaire et avorté, il eut été en ce sens surprenant qu'il use d'un parfait beaucoup trop littéraire dans son journal intime. La narration s'ouvre alors sur le mode de la confession et n'est pas en cela sans rappeler les quelques confidences d'un autre meurtrier, celui d'*Accusé, lève-toi*[1], premier roman d'un écrivain aujourd'hui bien oublié, Emmanuel Robin.

Enfin, nous l'avons vu avec Georges Hyvernaud, le parfait composé permet à l'écrivain de souligner stylistiquement la persistance du fait narré dans le temps de la narration, et dénote ainsi la présence obsédante du passé dans un temps contemporain de l'énonciation. « Ah ! quelle obsession ! Un peu de vacance dans ma tête ! »[2], s'exclame ainsi le meurtrier en cavale, avant de déclarer : « J'étais las de la compagnie de ce pauvre assassin »[3]. Sont-ce là les propos d'un personnage dostoïevskien, éveillé par l'horreur de son crime ? La conscience rongée par la culpabilité ? « Pour la première fois, *il* a fait son apparition dans les rêves »[4], poursuit Paul Duméry. La présence du rêve, dont Georges Nivat[5] a bien montré la prégnance dans *Crime et Châtiment*, tend en effet à signaler l'empreinte de Dostoïevski sur le roman de Tristan Bernard. Du reste, les points communs rapprochant les deux écrivains semblent assez évidents, que l'on songe naturellement au motif du meurtre, mais aussi à celui du vol, de la paranoïa ou des rencontres féminines.

La prudence, cependant, est de rigueur avec l'auteur d'*Aux Abois*, comme l'indiquent les propos suivants : « Je me suis surpris à éprouver un certain orgueil de l'acte sensationnel que j'avais commis ! »[6] Ce genre de déclarations, disséminées ponctuellement dans le récit, jettent un soupçon radical sur la nature voire la sincérité des remords exprimés plus haut par le triste rond-de-cuir : « Le fait d'avoir tué un homme n'avait pas changé mon caractère »[7], concède-t-il ainsi, avant d'observer froidement : « C'est curieux, il y a des moments où j'oublie que

---

[1] Emmanuel Robin, *Accusé, lève-toi*, Paris, Plon, 1929. Voir Bruno Curatolo, « Emmanuel Robin, romancier de la mauvaise conscience », *Roman 20-50*, n° 39, juin 2005, pp. 158-167.
[2] *Ibid.*, p. 72.
[3] *Ibid.*, p. 75.
[4] *Ibid.*, p. 88. L'auteur souligne.
[5] G. Nivat, *Vers la fin du mythe russe*, *op. cit.*, pp. 65-66.
[6] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 78.
[7] *Ibid.*, p. 47

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

j'ai tué un homme »[1]. Sans doute est-ce ce second degré de la narration, cette forme de distance ironique à l'égard de la rédemption du criminel (inspirée le plus souvent par la foi), qui n'a pas été perçu lors de la réception de ce livre, au bénéfice d'une lecture effectuée à la lumière parfois aveuglante de l'œuvre dostoïevskienne[2]. Au vrai, Paul Duméry n'est pas Raskolnikov. La confession initiale du meurtre ne le mène pas sur la voie d'une tragique expiation de ses crimes. Aussi ne s'étonne-t-on guère de l'assiduité avec laquelle le protagoniste de Tristan Bernard s'évertue à reproduire puis à détruire mécaniquement toutes les étapes du processus rédempteur entrepris par le héros dostoïevskien. Et si Rodia, déporté en Sibérie, finit par se repentir, Duméry cherche quant à lui le repos dans une vie de villégiature, avant de se suicider sans la moindre pensée pour sa victime.

Comment justifier alors ici la valeur résultative du passé composé ? L'usage de ce temps narratif dans une bribe de narration *ultérieure*, permet essentiellement à l'écrivain d'insister non pas tant sur la scène du crime ou la présence obsédante de la victime – le sort de ses victimes, qu'elles soient principales (Sarrebry) ou collatérales (Daubelle, Jeanne), intéresse fort peu le protagoniste –, que sur l'état moral assez inconfortable dans lequel le meurtre de Sarrebry a plongé le narrateur. Paul Duméry, en effet, ne regrette pas moralement la violence de l'acte qu'il a perpétré, mais déplore les conséquences pratiques, relationnelles et existentielles de cet acte sur sa vie quotidienne. Sous des faux airs de passivité et de désinvolture, se profile en effet la complexité d'une âme aux abois, certes moins hantée par le fantôme de sa victime que par les précautions quotidiennes et contraignantes que lui impose son crime. Ces dernières confessions explicites, en guise d'exemple ultime :

> Suis-je un être abominable ou non ? Ce n'est pas la question. Je constate : je n'ai pas de remords. Si je m'en veux, ce n'est pas d'avoir tué. Ce que j'éprouve, c'est le regret d'avoir empoisonné ma vie avec cette menace d'arrestation[3].

---

[1] *Ibid.*, p. 60.
[2] Cela est tout à fait compréhensible, si l'on considère la multiplicité des fils spirituels de Dostoïevski dans l'entre-deux-guerres. On songe ainsi, parmi les plus singuliers, à Pierre Bost, Jean Prévost, Emmanuel Robin, André Beucler ou Emmanuel Bove.
[3] *Ibid.*, p. 105.

L'acte meurtrier a déplacé tous ses repères. Confronté à un monde qu'il ne reconnaît pas, le criminel aux abois éprouve alors un étrange sentiment d'étrangeté à soi et au monde, qui lui permettra paradoxalement, mais c'est un autre sujet, de s'ouvrir un monde de possibles[1]. Tel est donc le véritable sujet de ce livre étonnant. Chronique d'un fait divers sur fond de détresse existentielle, accompagné en outre d'un véritable plaidoyer contre la peine de mort, Paul Duméry ne cesse de rappeler au lecteur que, pour reprendre le titre d'un roman de Jean Meckert, *Nous sommes tous des assassins*[2].

4.3 Modernité de Tristan Bernard : la narration intercalée

Si la trame du roman est donc relativement reconstituable, le récit déroute pourtant par les variations d'optiques narrativo-temporelles qu'il déploie. Passé le repérage approximatif[3] de l'*anachronie* narrative, une sorte de brouillage temporel se crée alors dans le texte, où l'on observe à des degrés divers, quelques discordances explicites entre l'ordre de l'énoncé et celui de l'énonciation. Comme l'a fait justement fait remarquer Dorrit Cohn,

> [...] dans la plupart des récits rétrospectifs, il arrive tôt ou tard que le narrateur fasse part au lecteur de ses opinions aussi bien que de sa vie, renonçant à l'histoire de son passé au profit de ses pensées actuelles[4].

Dans ce cas, le récit rétrospectif du narrateur – celui du meurtre notamment – entraîne le plus souvent, soit la tenue d'un discours prospectif porté sur un avenir incertain, soit l'investissement d'une posture introspective tournée vers le passé. Le premier type de récit relève de la narration *antérieure*. Sa principale caractéristique, explique Genette, « est d'être prédictif par rapport à [son] instance narrative immédiate »[5]. On en trouve la trace dans des passages d'*Aux Abois* – parfois assez comiques, reconnaissons-le –, dans lesquels Paul Duméry spécule sur sa propre perte. Ainsi, lorsque Savournin, son ancien sergent devenu policier,

---

[1] Voir *supra*, « La mort heureuse de Paul Duméry », pp. 237-246.
[2] Jean Meckert, *Nous sommes tous des assassins*, Paris, Gallimard, 1952.
[3] Cependant, il est à noter que l'indication de la date est imprécise et que le repère du meurtre est flou. Cela sape l'effort de reconstitution du lecteur, qui comprend bien vite les limites de la confiance à accorder au témoignage de Paul Duméry.
[4] D. Cohn, *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 214.
[5] G. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 232.

lui rend compte laconiquement des avancées de l'enquête. Paul Duméry ne peut alors s'empêcher d'imaginer les conditions de son arrestation :

> - ... Le type en question n'avait pas une bonne cote dans le quartier et devait pratiquer un business un peu douteux. Il a de la correspondance chez lui. On verra facilement avec qui il était en relations...
>
> ... Évidemment, pensai-je. C'est de cette façon-là que je *serai* repéré. On *va se présenter* chez moi, et le concierge *dira* que je suis parti sans laisser d'adresse[1].

La présence du futur proche renforce ici l'imminence de la menace policière, dénotée du reste explicitement par l'emploi du futur simple. Il y a bien quelques signes d'un délire prophétique dans cette composition de l'intrigue par anticipation, dans la manière folle avec laquelle le criminel se perd en conjectures saugrenues et en spéculations hasardeuses[2].

Le deuxième type de récit se substituant à l'introspection, ressortit à ce que Genette nomme la narration *intercalée*. Tristan Bernard en fait un usage fréquent dans son récit. À la différence de la narration *simultanée*, dans laquelle « la coïncidence rigoureuse de l'histoire et de la narration élimine toute espèce d'interférence »[3], ce type de narration plus complexe favorise un jeu subtil de discordance temporelle entre le temps de la narration et celui de l'histoire. Cela se remarque avec force dans ce roman, en particulier lorsque « la forme du journal se desserre pour aboutir à une forme de monologue après coup à position temporelle indéterminée »[4]. Deux exemples nous viennent immédiatement à l'esprit. Dans le premier, Paul Duméry raconte ce qu'il nomme lui-même les « moyens d'action », c'est-à-dire les raisons l'ayant poussé à choisir l'arme du crime. On lit : « L'idée

---

[1] *Aux Abois, op. cit.*, p. 49. Nous soulignons.

[2] Une forme de *discours immédiat*, nous l'avons vu dans le cadre de notre développement sur le monologue intérieur, se mêle subitement au récit.

[3] G. Genette, *Figures III, op. cit.*, pp. 230-231. On relève naturellement de nombreuses séquences narratives de ce type dans le roman de Tristan Bernard. Dès l'incipit, par exemple, et quoique cela ne dure pas, le récit se déploie au présent contemporain de l'action : « La chambre où j'écris est au troisième étage d'un hôtel du Havre. » Cela se remarque également dans la dernière partie du livre, celle de l'emprisonnement final de Paul Duméry, c'est-à-dire au moment où l'apaisement du narrateur favorise enfin une coïncidence parfaite entre le temps de l'écriture (ou de l'histoire), et celui du récit. La présence de la mort au bout de la route, à partir du moment où il apprend le rejet de sa demande de grâce, dissipe plus encore son avenir en fumée, muant sa vie en une série d'instants. Un exemple : « Il me semble que, depuis que ma vie est limitée, je me rends un compte plus exact de ce que j'éprouve. J'ai l'esprit plus rassis. Comme j'ai très peu d'avenir devant moi, je perds l'habitude de la broderie, de l'illusion. » *Aux Abois, op. cit.*, p. 21 et 172.

[4] G. Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 229.

de me servir d'un couteau me faisait mal au cœur. Je n'arriverais jamais à percer la peau d'un être vivant. » Rien d'anormal dans ce récit rétrospectif en règle. Le décalage temporel survient, ici, dans un brusque passage du passé au présent d'énonciation : « … À la rigueur, je serais capable de frapper avec un casse-tête… Tiens ! un marteau… J'ai un marteau assez gros dans un tiroir. […] Je vais rentrer chez moi. Et puis je reviendrai ce soir rue Meslay, avec mon marteau dans ma poche. »[1]

Le second exemple de narration intercalée se manifeste lorsque Paul Duméry retranscrit *a posteriori* une promenade avec Savournin. Il note :

> Un instant, je fus repris d'une petite crainte. […] Il faut que j'écrive au concierge. Mais quoi ? J'ai trouvé ! Je vais lui écrire dès demain qu'il continue à garder mon courrier, sans le faire suivre, car je suis à la poursuite d'un client, voyageur de commerce, qui me doit de l'argent. J'ajouterai – ça c'est très bien – que je compte rentrer à Paris d'un instant à l'autre. Ceci se passait dans ma tête, que j'inclinais docilement pour faire croire à Savournin que je l'écoutais pendant qu'il racontait des souvenirs de caserne…[2]

L'introduction subite, dans la narration, du discours immédiat de Paul Duméry, renforcé du reste par l'usage d'un présent historique[3], produit alors dans le récit (lors de la lecture surtout) une forme d'incohérence temporelle, un effet déroutant d'anachronie énonciative qui, non seulement exacerbe (ou feint de le faire) le caractère dramatique de l'action, mais donne également une fausse impression de simultanéité entre le récit d'un événement relevant du passé et l'évocation, au présent, d'une émotion éprouvée la veille. Plus encore, une double ambiguïté temporelle et énonciative se crée dans ce passage, qui intègre des digressions prédicatives à l'intérieur de la narration rétrospective. Chez Tristan Bernard en effet, on change d'optique temporelle comme on change d'émotion.

---

[1] *Aux Abois*, *op. cit.*, p. 25.
[2] *Ibid.*, p. 49.
[3] On relève aussi la présence d'un présent intemporel qui, au détour d'une sentence souvent humoristique, participe à un subtil travail de sape des idées reçues. Ainsi, dans cette phrase qui dut probablement inspirer l'auteur de *L'Étranger* : « Le condamné à mort est un être unique. On lui montre la borne de la vie. » *Ibid.*, p. 161.

Chapitre III

Une idée du relativisme dans l'art romanesque

Une réflexion sur la perspective narrative ne saurait être pertinente, cependant, si elle ne se posait en reflet (souvent déformant) de l'évolution des mentalités au XX^e^ siècle. Michel Raimond a bien montré en ce sens que la crise du roman qui s'était amorcée au tournant du siècle était un des symptômes d'un drame intellectuel plus grave.

> On entrait, explique-t-il, dès la fin du XIX^e^ siècle, dans un monde où faisait défaut la certitude [...], on voyait se dissoudre la notion d'identité et d'individu [...]. Et voici que la science se mêlait de rappeler à grand fracas ce que les moralistes avaient si souvent aperçu : que tout observateur est enfermé dans un point de vue limité ; que nul ne peut prétendre posséder sur le réel une vue omnisciente : le contact était définitivement perdu avec l'absolu[1].

L'époque, en effet, est celle de l'apogée des théories relativistes, du bergsonisme et du perspectivisme nietzschéen. L'après-guerre, en exacerbant la mise en question des absolus religieux, moraux et scientifiques, conduira les romanciers de l'impotence à contester plus encore l'hégémonie de l'auteur démiurge, auquel la phénoménologie et les expérimentations plus tardives du Nouveau Roman assèneront le coup fatal.

Les écrivains de notre corpus ne semblent pas avoir été insensibles à ces bouleversements intellectuels. Un même pessimisme fondamental et fondateur – dont on peut déjà observer les prodromes dans l'œuvre de Jean de la Ville de Mirmont –, une sorte de débilité morale, un sentiment intime et viscéral de *vanitas vanitatum* s'expriment en effet dans leurs œuvres. Est-ce à dire que l'esthétique de l'impotence serait subordonnée à l'expression d'une pensée ou, selon les mots de Sartre, à celle d'une métaphysique[2] ? Leurs textes se trouveraient-ils investis par la philosophie ? Nous répondrons bientôt à cette question. Reconnaissons pour l'instant que la plupart des romanciers de l'impotence et cela, dès les années trente, semblaient avoir compris qu'on ne pouvait, au XX^e^ siècle, traiter de faits

[1] M. Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 488.
[2] « La technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier », déclare-t-il dans son article « La temporalité chez Faulkner », *Situations I*, *op. cit.*, p. 71.

littéraires et techniques sans considérations dialectiques. Les œuvres de notre corpus répondent bien, à ce titre, aux canons d'une époque littéraire liant une pratique d'écriture à une pratique de pensée[1] – et cela, malgré le fait que la plupart de leurs auteurs se soient évertués à conserver une certaine indépendance d'esprit.

1. Une pratique d'écriture... et de pensée.

On perçoit ici l'intérêt de la métaphore optique. Dans le sillage de l'œuvre proustienne notamment, les premiers écrivains de l'impotence ont compris en effet que le monde ne pouvait être décrit qu'au travers du regard que porte sur lui le personnage de roman. Il n'est guère anodin, en ce sens, qu'ils aient choisi cette figure singulière et significative (voire signifiante) de la littérature française. Plaçant la caméra dans les mains d'une créature au point de vue parcellaire, les romanciers de l'impotence écartaient du même coup du roman l'ombre d'un Juge Suprême. Plus encore, ils forçaient le lecteur à accepter que toute vérité en ce monde n'est jamais qu'une position en fonction d'un point de vue – si complexe, incomplet et médiocre soit-il –, soumettant ainsi les absolus de leur temps à une forme de relativisme moral.

1.1 L'engagement artistique des romanciers de l'impotence

On ne peut ainsi dégager la pensée à l'œuvre dans ces récits sans tenir compte de leurs spécificités formelles et techniques, dans le sens où le renouvellement esthétique auquel se livrent ces romanciers est irréductiblement lié à une pratique de pensée visant à opérer un dé/retournement des absolus artistiques et moraux de leur temps. Le choix d'un tel personnage, devenu au fil du temps le centre et l'origine même du foyer narratorial, découle ainsi d'un

[1] Voir à ce sujet deux ouvrages interrogeant les rapports entre la littérature et la philosophie : Philippe Sabot, *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 2002 ; Bruno Curatolo et Jacques Poirier (dir.), *Le style des philosophes*, Éditions Universitaires de Dijon et Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007.

étonnant parti-pris esthétique, visant à déléguer la narration à un personnage au point de vue subjectif. Ainsi le roman de l'impotence devient-il le lieu où s'élabore, sous les yeux du lecteur, une vision du monde soumise à un impératif relativiste.

Aussi est-il tentant de lier l'esthétique de ces écrivains à la visée axiologique de leurs œuvres, et de reconnaître la valeur de leur engagement artistique. Entretenant eux-mêmes une position critique à l'égard du genre romanesque et de la société de leur temps, les romanciers de l'impotence invitent en effet le lecteur à suspendre son jugement moral et artistique pour s'ouvrir à d'autres formes d'écriture et d'autres valeurs, sans doute plus authentiques. C'est Jean de la Ville Mirmont, créant une œuvre sans prétention, à contre-courant de l'héroïsme ou du patriotisme d'avant-guerre ; Georges Duhamel et Georges Hyvernaud, développant une figure antihéroïque ou dénonçant les *ersatz* de « résistants » au sortir des deux conflits mondiaux ; Tristan Bernard alimentant outrageusement le débat sur la peine de mort dans l'entre-deux-guerres ; ou Henri Calet, faisant « l'apologie du non-engagement »[1] à l'ère sartrienne et annonçant, avant l'heure, la disparition de l'œuvre et la mort de la littérature. Aucun des romans étudiés, dès lors, ne semble relever absolument de « l'art pour l'art ». La réflexion critique et polémique entourant le romanesque se double le plus souvent d'une réflexion sur la vie et l'homme en général. De cette réflexion sur le drame de l'homme moderne et le perspectivisme vient que le romanesque soit fondamentalement impossible et empêché, en somme, par le débat d'idée qu'il soulève, par cette nouvelle conception de l'homme moderne, misérable, complexe et non moins fondamentalement humain.

Nous touchons alors un point essentiel de cette étude qui est celui de la nature de l'engagement littéraire des romanciers de l'impotence. L'un des nombreux malentendus entourant selon nous cette esthétique kafkaïenne tient au fait que l'on a pris ces écrivains pour d'inlassables peintres de la déréliction et du naufrage humains, pour d'invétérés marginaux, d'incorrigibles solitaires, de dangereux asociaux, exilés en leur tour débène ; bien qu'ils soient, en vérité, davantage que cela, des *agents* de l'échec, de véritables naufrageurs. Évitons donc

[1] Olivier Wievorka, « Henri Calet ou L'apologie du non-engagement », *in Lire Calet*, *op. cit.*, pp. 167-174.

de tomber dans les travers d'une critique un peu trop pressée ayant, à tort, tenu l'*apparente* faillite esthétique de ces romans et la médiocrité de ces personnages, pour celle de leurs auteurs, éludant ainsi la dimension politique et sociale de ces œuvres. Du reste, chacun sait bien que ces infimes gratte-papiers abouliques ne sauraient passer pour le portrait de leurs créateurs, même si ces derniers se sont certainement plu à les concevoir comme des doubles possibles d'eux-mêmes.

Au vrai, les romanciers de l'impotence ont connu leur lot d'atrocités et de combat. Et s'ils ont tous été, en leur temps et souvent malgré eux, engagés dans l'histoire, ils n'ont pas craint aussi de se jeter parfois dans la mêlée. Pensons au sergent Jean de la Ville de Mirmont, enseveli fatalement, à la manière du protagoniste de Jean Schlumberger[1], sous une masse de terre qu'un obus a jeté sur lui ; au chirurgien Georges Duhamel, confronté à la meurtrissure des corps et des âmes durant le premier conflit mondial ; ou (quoiqu'il s'agisse d'une expérience tardive par rapport à la composition de son roman) à Tristan Bernard, interné à Drancy, et réchappant grâce à l'intervention d'Arletty et de Sacha Guitry du camp de Mauthausen dans lequel périra son petit-fils. Mais c'est aussi, plus en aval, la génération d'Hyvernaud, embarquée à ses dépens dans l'absurdité de la drôle de guerre, le chaos de la débâcle, l'expérience de la captivité ou de la résistance.

En politique, en art ou en philosophie, sur la scène publique animée par les discours ronflants des « techniciens en héroïsme »[2], par la modernité esthétique ou les thèses existentialistes, naturellement, c'est autre chose. « Les grandes phrases », déclare sans ambages le narrateur du *Wagon à vaches*, « les grandes attitudes me mettent en méfiance. Je cherche à côté ou derrière. Je soupçonne la parodie, le truquage, l'imposture, l'enthousiasme préfabriqué ou le mensonge à soi. »[3] Pensons, en outre, à un passage assez comique de *Lettre anonyme*, durant lequel, pour ne pas être surpris par les éventuelles questions que lui adressera, lors d'une interview, la chroniqueuse d'un quelconque journal, le scripteur passe en revue différents sujets : méthodes de travail, lectures et influences, difficultés existentielles… et convictions politiques :

Ma culture politique est en-dessous de la moyenne, et je ne fais pas assez pour la

[1] Jean Schlumberger, *L'Enseveli*, *op. cit.*
[2] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 60.
[3] *Ibid.*, p. 139.

Rapport-Gratuit.com

> perfectionner. [...] En matière de vote, je suis intuitif. Je me laisse aller à des sympathies irréfléchies. Peut-être ai-je tort ; je choisis toujours le candidat qui recueille le moins de voix[1].

Pourtant, ajoute-t-il,

> Je n'ai [...] pas toujours été ainsi. J'ai mis du temps à reconnaître mon inconsistance politique. [...] J'ai même, une fois, défilé, avec plusieurs milliers de type, derrière des pancartes et de panneaux. [...] Ça a duré des heures, et puis le cortège s'est émietté. C'est ce qu'il y a de plus triste dans les cortèges. Je me suis retrouvé seul parmi les passants éreintés. Seul comme une huître. [...] Pas la peine de m'obstiner, de faire semblant, ça me réussissait mal[2].

De telles considérations sur l'engagement politique (et/ou philosophique) devaient être, naturellement, transposées à la vie littéraire de Georges Hyvernaud, et régir (ou contaminer) sa manière d'appréhender l'écriture et le rôle d'écrivain. Dans *Le Wagon à vaches*, il note, non sans égratigner au passage l'auteur de *L'Existantialisme est un humanisme*, paru sept ans plus tôt :

> Je ne suis pas un philosophe, moi. Un de ces penseurs à grosse tête. Les philosophes, il leur suffit de presser doucement sur un mot – sur le mot *existence* par exemple (j'existe ; qu'est-ce que cela signifie : j'existe ?), et voilà, ça y est, la méditation se met à sortir et à s'étaler comme une pâte dentifrice[3].

C'est pourquoi les réflexions esthétiques du narrateur du *Wagon à vaches*, ne cesseront d'émerger en opposition directe aux idées reçues de Mme Bourladou : l'« art naïf »[4] des urinoirs contre la littérature engagée du *Figaro littéraire*, un traité du « pas de pot »[5] ou du « wagon à vaches »[6] contre l'illusion existentialiste... Et ce pourfendeur des faux-semblants et des idées reçues (fussent-ils politiques), de noter simplement, avec un humour désabusé : « Les littérateurs engagés, les littérateurs encagés »[7].

Aussi pour ne pas avoir été insensibles au désarroi de Roquentin, Meckert, Hyvernaud et Calet semblent pourtant s'être écartés du virage existentialiste opéré

---

[1] *Ibid.*, pp. 185-186.
[2] *Ibid.*, pp. 186-187.
[3] *Ibid.*, p. 46. L'auteur souligne.
[4] *Ibid.*, p. 199.
[5] *Ibid.*, p. 203.
[6] *Ibid.*, p. 140.
[7] *Ibid.*, p. 31.

par l'auteur de *La Nausée*, amorçant dès les années quarante leur élan vers la tentation nihiliste[1]. « Et, comme un malheur ne vient jamais seul : je n'ai pas le cerveau philosophique », note ainsi Henri Calet, dans *Peau d'ours*. Les romanciers de l'impotence, en effet, ne « philosophaient » pas, du moins pas au sens sartrien du terme. Surtout, ils n'entretenaient guère d'espoir autour du mal du siècle, se contentant, sans ostentation ni misérabilisme, sans jugement qui les condamne eux-mêmes, de le diagnostiquer.

En cela, nos récits portent en eux, par le biais notamment de ces personnages marginaux, des prodromes de l'art moderne dont Adorno dit, dans la *Théorie esthétique*, qu'il se présentait avant tout comme « l'antithèse sociale de la société »[2]. Peu à peu, s'élabore en effet dans ces œuvres, et cela dès celle de Mirmont, une forme de dialectique, une sorte de négation contrôlée de l'art romanesque, agissant sur le social dans le même temps où, idéologiquement, mais surtout stratégiquement, elle s'en écarte. Dans un article publié en 1962, Bernard Pingaud remarquait ainsi que,

> *La Nausée*, *L'Étranger*, étaient aussi, à leur manière, des ouvrages nihilistes. Mais quand Sartre et Camus dénonçaient l'absurdité de l'existence, c'était [...] avec l'intention secrète de lui donner un sens. Le nihilisme chez eux n'est qu'une étape [...]. Sartre aboutira à la révolution, Camus à la révolte. Rien de tel chez Beckett : sa dénonciation, féroce, est en même temps paisible. Il ne se révolte pas, il constate. Il ne se tient plus en-dehors de l'absurde, pour le juger ; il y établit sa demeure, s'enfonce volontairement dans ce non-sens initial dont ses héros [...] ne sortiront plus[3].

Ces mots semblent avoir été écrits pour nos ronds-de-cuir impotents et pour leurs créateurs. Les premiers acceptant l'échec comme une dimension morale de leur être et les seconds, comme une propriété fondatrice (parce que néantisante) de leur esthétique. Ni *révolution* ni *révolte* chez eux (l'acidité hyvernaldienne se tient déjà au-delà de ces mots vides de sens). « Il[s]

---

[1] Du reste, les premiers écrits de Sartre donnent-ils tant d'espoir que cela à l'homme moderne ? Sont-ils si humanistes ? Il faut reconnaître que *La Nausée* échappe encore en partie à la prise de possession, dès les années quarante, des thèmes de l'échec et du mal de vivre par la philosophie existentialiste et jasperienne notamment.

[2] T. W. Adorno, *Théorie esthétique* (1970), trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 24.

[3] « Importance de Beckett à sa date », *in* Dominique Nores (éd.), *Les critiques de notre temps et Beckett*, Paris, Garnier, 1971, pp. 37-38.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

constate[nt], voilà tout. [Leur] rôle ne va jamais plus loin. »[1] Pour reprendre un titre de Samuel Beckett, dire *Comment c'est*, tel est l'objet de leurs textes.

1.2 Axiologie du romanesque impotent ?

Ne pas reconnaître à cet égard le pouvoir édificateur du roman de l'impotence serait faire l'aveu de l'impuissance de la littérature et ne pas percevoir du même coup les véritables enjeux – anthropologique et axiologique, s'entend – de cette esthétique de l'impotence. Dans le roman de l'impotence, quel qu'il soit, la médiocrité mène à l'humanité et le dépouillement romanesque favorise l'accomplissement littéraire. Ce pessimisme, en effet, s'il n'est pas chez certains, recouvert d'un vernis philosophique ou politique, ne serait-il pas un humanisme ? En ouvrant la voie à une méditation sur la nature humaine, grandeur et misère, en lançant un appel édificateur à l'humilité, en dénonçant les travers d'une société hypocrite, ces romanciers ne firent-ils pas, à leur façon, preuve d'humanisme ? Chez les écrivains de l'impotence, en effet, le pessimisme et l'individualisme mènent le plus souvent à une forme d'humanisme, quand le dépouillement (diégétique) et le désœuvrement (ontologique) favorisent l'accomplissement artistique. Aussi apprend-on beaucoup de ces romans et de leurs personnages qui, pour naïfs, falots ou impotents qu'ils puissent paraître, possèdent toutefois, pour reprendre les mots de Nietzsche, le pouvoir de « *renverser les perspectives* »[2] et de s'ériger, dans une époque submergée de héros sacrifiés ou fantasmés, en contre-modèles déroutants.

On mesure naturellement tout le paradoxe d'une démarche visant à intégrer de tels contre-modèles héroïques (des hommes désœuvrés) et artistiques (des écrivains sans œuvres) dans une réflexion sur une éventuelle axiologie du romanesque. Cependant, si éloignés puissent-ils paraître de l'expérience modélisatrice, si indéterminés (au niveau diégétique et portraiturale) soient-ils, nos tristes ronds-de-cuir semblent bien gouvernés cependant par ce souci de

---

[1] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 33.

[2] Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Comment on devient ce que l'on est*, « Pourquoi je suis si sage », *op. cit.*, p. 247. L'auteur souligne.

l'axiologie qu'a identifié Thomas Pavel dans sa *Pensée du roman*[1]. L'enjeu spécifique de leur esthétique, en effet, tient essentiellement dans la réflexion qu'elle engage sur les normes et les valeurs qui régissent l'action morale dans le monde extra-littéraire, enjeu qui, selon Pavel, constitue l'« anthropologie fondamentale »[2] du genre romanesque. Dans ces œuvres, se nouent en effet des liens bien plus complexes qu'il n'y paraît entre l'art et la vie.

Le critique pourrait donner l'impression d'enfoncer ici des portes ouvertes, s'il n'éclairait d'un jour nouveau le pouvoir modélisateur du romanesque. Il existe, observe-t-il, un décalage, dans la représentation non-mimétique des romans romanesques, entre le monde fictionnel extraordinaire qu'ils déploient et la réalité vécue par le lecteur. D'où on l'aura compris, un problème d'identification, ou du moins de plausibilité de la modélisation. Pavel répond ainsi à ces objections. D'abord, déclare-t-il, si nous lisons des romans, c'est précisément qu'en élaborant des contre-modèles, ils nous offrent une autre idée de la vie et nous permettent de nous évader du monde réel. Ensuite, c'est justement ce décalage entre fiction et réalité qui permet de créer un écart esthétique dans notre *horizon d'attente* et de nous faire ainsi réfléchir au sens des actions menées par les héros. Le lecteur est ainsi invité, *parfois à son insu*, à un véritable débat axiologique permettant d'enrichir sa compréhension du monde.

L'idée est plaisante – et quoiqu'elle semble ne convenir une fois encore qu'à des romans *romanesques*. En effet, un phénomène analogue se crée dans les récits de l'impotence. Si leurs auteurs transfigurent à ce point l'antihéros et l'antiromanesque, s'ils parviennent à les élever au rang de (contre-)modèles, c'est précisément qu'ils inversent les clichés traditionnels du roman selon lesquels Jean Dézert serait trop résigné pour être romanesque, Salavin trop médiocre, Paul Duméry trop passif ou trop froid, Augustin Marcadet trop rangé ou trop fade, le narrateur du *Wagon à vaches* trop vulgaire et défaitiste, et le scripteur de *Peau d'ours*, trop obséquieux. En vérité, tous nos ronds-de-cuir sont engagés dans un système de valeurs et participent à ce titre à une véritable axiologie romanesque

[1] Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2003. Voir aussi, du même auteur, « Axiologie du romanesque », *Le Romanesque*, *op. cit.*, pp. 283-290 ; article sur lequel se fonde aussi en partie notre développement.
[2] T. Pavel, *La Pensée du roman*, *op. cit.*, p. 47.

qui fait alterner, dans un jeu subtil de réflexivité, les modèles et les contre-modèles[1].

2. L'homme et l'âme à l'envers

Gogol, dont on connaît maintenant l'influence sur les romans de l'impotence, écrit dans *Les Âmes mortes* : « Les effroyables ténèbres de la vie passent, et un grand secret est caché là. »[2] Dézert et Salavin, sans doute, devaient-ils en détenir la clef. Bardamu, ainsi que Cripure, Duméry, Marcadet, les scripteurs du *Wagon à vaches* et de *Peau d'ours* en feront eux-mêmes, quelques années plus tard, l'amère découverte : les hommes seraient donc égaux devant la mort, engagés naturellement dans une même fraternité de la douleur.

2.1 « Conscient de mon rôle obscur… »[3]

Nous l'avons dit[4], la grande majorité des ronds-de-cuir impotents, c'est le cas de Dézert et Salavin, présente la particularité d'intérioriser leur médiocrité et de la considérer comme une dimension quasi-ontologique de leur être. Leur misère sociale, morale et existentielle ne constitue pas seulement un moyen d'expliquer un rapport douloureux au monde, ni même une réponse à l'indicible expérience de la réalité. Pour ces personnages, la misère – ainsi que l'idée de grandeur qu'elle dénonce et sous-tend simultanément – *est* la réalité intériorisée ! En rejetant sur le monde l'expérience pathologique et douloureuse qu'ils font de leur propre médiocrité, Dézert et Salavin, par exemple, constatent du même coup l'insignifiance des choses et l'absurdité de l'existence. La posture marginale et résignée qu'ils adoptent à l'égard des conventions sociales, religieuses ou

---

[1] Cela peut-être une fois encore rapproché de la démarche artistique, c'est-à-dire d'une nouvelle conception de l'art qui retirerait le pouvoir auratique de l'œuvre, inverserait les modèles admis du beau, du sublime et du laid. Car ce qui apparaît laid dans ces récits se révèle au contraire tout à fait subtil et contient le plus souvent une forme de beauté imperceptible et indicible.

[2] Nicolas Gogol, *Les Aventures de Tchitchikov ou Les Âmes mortes*, *op. cit.*, t. 1, p. 440.

[3] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 32.

[4] Voir *supra* : « *Cogito* (*ergo patior*) *ergo sum* », pp 322-333.

professionnelles leur offre alors une connaissance du monde qui les place paradoxalement sinon au-dessus, du moins dans le sillage du commun des mortels. Aussi leur médiocrité est-elle bien souvent perçue comme telle, d'abord, parce que les ronds-de-cuir ne cessent de la désigner explicitement et, ensuite, parce qu'elle apparaît comme le signe d'une mortalité, d'une finitude, d'une vanité et d'une misère humaine universelle que seule la propre médiocrité du lecteur induit à interpréter de la sorte.

Pensons ainsi à l'insignifiant personnage de Georges Duhamel, se félicitant lui-même, « de passer inaperçu, ce qui est un si grand bien dans l'existence »[1] ou à Augustin Marcadet, se demandant « si de prendre conscience de sa médiocrité, ce n'était pas précisément en sortir »[2]. On perçoit dans ces derniers mots, plus que dans tout autre sans doute, l'influence sartrienne. Timide influence cependant. Augustin Marcadet retournera naturellement à la copie après avoir cru qu'il pourrait changer de vie. Plus tard, le scripteur de *Peau d'ours*, acceptera lui-même son sort avec résignation : « Il y a une grande et une petite porte ; tout naturellement, je prends la petite. Obséquiosité. »[3] Or, si cette conscience acide et viscérale de la « contingence », ne leur offre ni la possibilité, ni le courage de s'extraire de leur misérable situation, du moins leur permet-elle de poser sur eux-mêmes, un regard empreint d'humilité (d'aucuns dirons – mais tout est affaire de point de vue, nous le répétons –, de défaitisme et d'acceptation résignée).

Ce sont alors de véritables monstres tourmentés et complexes qui émergent parfois de ces « bonshommes » médiocres. Des monstres de lucidité aussi, sur soi et sur les autres, tout autant capables de la plus bienveillante empathie, que de l'égocentrisme, de l'égoïsme et de la mauvaise foi les plus révoltants. « Salavin est un être humain, déclare Henri Clouard, un homme mortel : rien d'étonnant qu'il ait au fond de son limon de mauvais sentiments et de laids instincts. »[4] Aussi le protagoniste de Georges Duhamel se méprise-t-il profondément d'avoir rêvé au viol de Marthe Lanoue, d'avoir fait souffrir la femme qu'il chérit ou d'avoir

---

[1] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 57.
[2] *L'Homme au marteau*, *op. cit.*, p. 17.
[3] *Peau d'ours*, *op. cit.*, p. 35.
[4] Henri Clouard, « Plaidoyer pour Salavin », *op. cit.*, p. 347.

imaginé la mort de sa pauvre mère en pensant aux commodités financières et matérielles que cette disparition pouvait lui apporter :

> Je suis un mauvais fils, déclare-t-il, un mauvais ami, un mauvais amant. Au fond de mon cœur, j'ai voulu la mort de ma mère, j'ai trahi et bafoué Octave, forcé, souillé Marthe, abandonné Marguerite. Et j'ai fait mille autres crimes dont je n'ai pas même souvenir, ce qui est plus désespérant que tout.
>
> Je ne respecte rien dans le fond de mon cœur ; et pourtant !
>
> Et pourtant, j'ai parfois rêvé d'une vie qui eût été la plus belle, la plus noble des vies.
>
> Ce n'est pas ma faute : je ne suis pas le maître. Ne m'accusez pas avant d'avoir fait retour sur vous-mêmes[1].

Ce genre de confession aux résonances rousseauistes ne peut que nous prendre à la gorge et ne plus nous lâcher. Car, en vérité, ces personnages sont avant tout des hommes que la misère et la médiocrité opposent ou rapprochent *de facto* d'une certaine idée de la grandeur humaine et dont, réciproquement, le véritable mérite réside essentiellement dans le fait qu'ils connaissent eux-mêmes l'envers de la grandeur. À propos de Salavin, Henri Clouard, encore, écrit ainsi avec perspicacité : « Sa supériorité sur beaucoup de ses semblables, c'est qu'il est lucide et sincère ; il ne cache pas ses crimes de pensée et ses lâchetés, il en a honte, il lutte avec. »[2] Et le critique, d'interpeller de la sorte les détracteurs de Louis Salavin :

> Combien de ses juges sévères feraient effort de rompre leur coquille ? Et combien connaissent leur ignominie d'homme ? [...] Salavin échoue sur toute la ligne. [...] Mais quoi ? Ne faut-il pas des quantités d'échecs de cette sorte pour faire un beau jour quelque part une réussite ? et ne faut-il pas de ces élans vitaux retombés impuissants, mais qui jaillirent dans la composition des sociétés les plus civilisées ? On dit et l'on répète que Salavin est absurdement chimérique. D'accord. Mais nous serions bien avancés s'il était resté placidement à gratter du papier ?[3]

Entendre cela, c'est alors accepter sans hésitation la complexité de Salavin et de ses frères ; c'est y lire la nôtre et, dans un élan de sympathie, les reconnaître comme des compagnons d'infortune. L'intuition puis la lucidité, telle est en effet la misère, mais telle est aussi la grandeur de ces « hommes éternels »[4].

---

[1] *Confession de Minuit, op. cit.*, p. 110.
[2] Henri Clouard, « Plaidoyer pour Salavin », *loc. cit.*, p. 347.
[3] *Ibid.*, pp. 347-348.
[4] *Vie et mort d'un héros de roman, op. cit.*, p. 794.

2.2 Un fameux brouillage axiologique

On ne peut alors sortir totalement indemne de ce genre de récits. Cela crée *in fine* un fameux brouillage axiologique, un surprenant ébranlement des idées reçues grâce auxquels les êtres apparemment les plus médiocres, obscurs et absurdes apparaissent plus sensibles et clairvoyants encore que les plus illustres. Ainsi, certains personnages que l'on pourrait considérer comme de véritables modèles sociaux, auréolés d'une belle réussite familiale ou professionnelle, respectueux des conventions sociales, menant une vie tout à fait respectable, sont bien souvent présentés dans ces textes de manière satirique et parodique, voire grotesque et démesurée. Chez Jean de la Ville de Mirmont, Duborjal, l'ami de Jean Dézert paraît ridicule et superficiel avec ses petites habitudes de célibataire. Chez Georges Duhamel, le patron de Salavin réagit de manière trop excessive pour être pris au sérieux. Chez Tristan Bernard, les personnages secondaires qui gravitent autour de Paul Duméry, exception faite de Robert Tholon, le jeune assistant idéaliste de M^{e} Jephté, semblent tous motivés par l'intérêt personnel et la soif d'ambition. Chez Meckert, enfin, Robert, le beau-frère d'Augustin Marcadet, *a priori* maître de son destin, avouera finalement sa docilité face à son patron.

Prenons, pour illustrer cela, quatre séquences narratives extraites des œuvres de Jean de la Ville de Mirmont, Gorges Hyvernaud et Maurice Blanchot.

Si Jean Dézert, d'abord, ne passe que très rarement à l'acte, certaines de ses remarques, sous couvert d'une *apparente* résignation, semblent en vérité empreintes de dérision et constituent à leur manière de véritables actes de subversion à l'égard des stéréotypes sociaux, idéologiques et littéraires qui étouffaient alors la société bourgeoise d'avant-guerre. Ainsi, après avoir, durant tout le repas, écouté sans trop y croire les déblatérations présomptueuses et stériles de Léon Duborjal, le protagoniste de Mirmont lâche : « Au fond, nous sommes pareils l'un et l'autre [...]. Seulement, lui, il ne s'en doute pas. »[1] La phrase est brève, elle est concise. Faisant tomber les masques, elle permet de camper une fois pour toutes le véritable portrait du modeste et ordinaire Duborjal. Combien paraissent alors ridicules et vains les efforts entrepris précédemment par l'« ami » de Jean Dézert pour devenir plus gros que le bœuf. Quarante ans plus

[1] *Les Dimanches de Jean Dézert, op. cit.*, p. 28.

tard, les propos du narrateur du *Wagon à vaches* à l'égard du pompeux Bourladou produiront encore la même impression :

> Tout le plaisir que Bourladou éprouve à me fréquenter vient de là. Je ne puis pas me le dissimuler. Ma médiocrité lui est nécessaire pour prendre pleinement conscience de sa propre perfection. De sa qualité intellectuelle. De sa valeur civique et sociale. De sa prospérité[1].

Ce genre de sentences emplies d'une ironie subtile et non moins mordante, abonde dans le récit de Jean de la Ville de Mirmont. Elles ont pour effet immédiat d'ébrécher inexorablement le masque des apparences, d'ôter le voile des illusions, et de faire apparaître la misère humaine dans tout ce qu'elle a de plus ordinaire. Quelques pages plus loin, Dézert enfonce le clou et note dans son agenda, avec une efficace sobriété :

> *15 novembre 19... – Dimanche* [...] Léon Duborjal affirme qu'il aimerait être officier à bord d'un sous-marin. Cela ne m'étonne pas de lui. Ses goûts sont universaux[2].

La dernière phrase tombe comme un couperet. Duborjal, homme d'élite, de goût et de culture, serait alors en réalité un homme comme les autres ! L'année suivante, Salavin, en commettant « l'acte idiot »[3] qui dévoilera du même coup l'humanité de son patron[4], confirmera l'intuition que Dézert ressentait déjà à propos de Léon Duborjal.

On retrouve, avec plus de verve sans doute, des signes de brouillage axiologique dans *Le Wagon à vaches*. L'ironie se fait alors plus acide et impitoyable encore dans les bouches féminines. Secondaires en apparence, ces dernières possèdent en ce sens une place essentielle dans le roman hyvernaldien, en ce qu'elles offrent, d'abord, une bien sombre image de la concupiscence des hommes, et revêtent, ensuite, une importance capitale dans le vaste travail de sape des nouveaux mythes, entrepris par Georges Hyvernaud. Songeons ainsi à

---

[1] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 42.
[2] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, pp. 35-36.
[3] *Confession de Minuit*, *op. cit.*, p. 43.
[4] Réintroduite dans cette perspective, cette scène fameuse – imaginée et conçue avant-guerre, ne l'oublions pas -- de ce qui deviendra ensuite le cycle de Salavin, éclaire d'une nouvelle lumière certaines remarques de Jean Dézert. Salavin explique ainsi qu'en touchant du bout du doigt l'oreille de son patron, il souhaitait confirmer l'« idée » selon laquelle cette oreille « n'était pas une chose interdite, inexistante, imaginaire, que ce n'était que de la chair humaine ». *Ibid.*, p. 14.

l'épisode comique durant lequel Troude tente d'expliquer à sa femme l'origine du fameux Comité d'Érection :

> Le Comité s'est donné un titre : il s'appelle Comité d'Érection [...] du latin *erectio* – je dresse. [...] En rentrant chez lui, il a annoncé à sa femme qu'il était membre du Comité d'Érection :
> - Membre ?...
> Sa femme a rigolé d'une manière déplaisante.
> - Bien sûr, a dit Troude. Du Comité d'Érection.
> Mme Troude a rigolé de plus belle[1].

On mesure ici l'incidence des femmes sur la dégradation du mythe de la Résistance. Mme Troude tourne véritablement en ridicule l'assurance du *membre* Troude. Les exemples abondent, dès lors, durant lesquels la gouaillerie des figures féminines suggère l'impuissance des hommes. En amour comme à la guerre, en effet, « la prose recouvre bien souvent l'épopée » et les Bourladou, « exégètes de l'adultère »[2], prennent facilement les traits hypocrites des « techniciens en héroïsme »[3].

Enfin, l'épisode ouvrant *Le Très-Haut* de Maurice Blanchot présente un homme très ordinaire apparemment, un personnage qu'on imagine volontiers, contrairement au titre, au plus bas de sa forme physique. Le narrateur précise d'ailleurs que cet antihéros est en convalescence au moment des faits. Henri Sorge s'est fait violemment molester par un homme qu'il a légèrement bousculé dans le métro. L'antithèse, donc, du personnage principal qui commence d'ailleurs ses mésaventures de manière complètement grotesque et passive, les quatre fers en l'air. Pacifique, Sorge refuse de porter plainte auprès du commissaire face auquel il est conduit.

Mais, alors que nous le croyions victime des événements, l'impotent se redresse et par le simple fait de cette phrase cinglante adressée à son bourreau : « je suis un homme comme vous »[4], il parvient à renverser la situation

---

[1] *Le Wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 62.
[2] *Ibid.*, p. 40.
[3] *Ibid.*, p. 60.
[4] Maurice Blanchot, *Le Très-Haut*, Paris, Gallimard, 1947, p. 9. Sentence qui constitue du reste – et quoique que Blanchot retire du mot « homme » la connotation toute christique que lui confère Gogol –, un remarquable écho de la supplique adressée par Akaki Akakiévitch, à ses collègues de bureau moqueurs : « Laissez-moi ! Que vous ai-je fait ? [...] Je suis ton frère ! ». N. Gogol, « Le manteau », *in Nicolas Gogol, Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 637.

Rapport-Gratuit.com

avec pour seule arme, une lucidité déconcertante. L'agresseur, à son tour groggy, déstabilisé, n'a alors d'autre issue que le silence et la fuite, espérant ainsi vainement échapper à une situation étrangement inquiétante, à une partie de lui-même finalement. L'épisode illumine une fois encore le récit par les questions sensiblement éthiques et morales qu'il pose à l'agresseur et, partant, au lecteur.

Romans d'obscurité, de platitude et de misère humaine, les récits de l'impotence n'offrent pas seulement, comme le fît en son temps remarquer André Gide à propos du *Sang noir*, « de quoi perdre pied », mais éclairent à chaque page. L'un des aspects de leur modernité littéraire, qui explique aussi leur grande actualité, réside en effet dans la posture décalée de leurs personnages, par laquelle se produit un habile renversement des valeurs admises dévoilant, pour paraphraser Louis Guilloux, l'homme et « l'âme à l'envers »[1]. Sans doute, les critiques les plus virulents de l'époque, exprimaient-ils d'ailleurs, par leur méfiance ou la violence de leur réaction, un besoin de se protéger de vérités dérangeantes. Henri Clouard remarquant ce singulier parti-pris esthétique, fustigeait ainsi les détracteurs de Salavin, trop heureux de pouvoir enterrer enfin cet *inquiétant raté* : « La sottise de la critique tient le plus souvent à ce qu'elle juge les nouveautés d'après un type d'humanité reçu une fois pour toutes, généralement un type d'humanité forte ou appuyée sur la force des dogmes »[2].

2.3 L'impotence ou la lance de Télèphe

Au terme de cette étude, une dernière question reste encore à élucider. Comment expliquer en effet, techniquement, esthétiquement, que ce personnage passif, médiocre et, à bien des égards, tout à fait pathétique, puisse toucher de si près le lecteur ? Car, qu'ils suscitent en nous un effet de compassion immédiate ou, à l'inverse, de répulsion cathartique, ces *inquiétants ratés* fascinent par leur complexité et leur humanité. Naturellement, les lecteurs qui désireraient trouver des modèles héroïques, des exemples de bravoure ou de droiture, des intrigues captivantes, d'inlassables rebondissements dans ces récits, risqueraient d'être gravement déçus. La lecture de ces œuvres n'est en aucun cas l'occasion d'une

[1] Louis Guilloux, *Le Sang noir*, *op. cit.*, p. 237.
[2] Henri Clouard, « Plaidoyer pour Salavin », *loc cit.*, p. 346.

évasion dans un imaginaire exclusivement idéal ou tout à fait repoussant, mais l'instant d'une rencontre déroutante avec *une certaine idée* de l'homme et du roman. Les « ratés » de notre corpus sont exemplaires dans leur médiocrité, qui est aussi la nôtre, dans la simplicité et le dénuement de leur représentation. En épurant ainsi à l'extrême la description de leurs personnages, en les tenant constamment à la limite de la disparition et de l'effacement, les romanciers de l'impotence ouvraient véritablement leurs œuvres à l'immensité d'un désert existentiel. Et si ces « histoires » se déroulent encore le plus souvent à Paris, dans la tradition de Maupassant et d'Huysmans notamment, du moins peuvent-elles être réintroduites dans d'autres lieux, en d'autres temps, d'autres mœurs et d'autres consciences.

La question posée par la plupart de ces romanciers est simple dès lors : et si la disparition de l'œuvre romanesque, le dénuement (diégétique et ontologique) du personnage et l'appauvrissement de l'intrigue, constituaient en vérité un dispositif esthétique sensé rendre compte efficacement de l'impuissance de l'homme moderne ? Si, finalement, une apparente impotence narrative portait en elle la possibilité d'un pouvoir heuristique ? La réponse réside en partie dans les premiers pages des *Dimanches de Jean Dézert*, dans lesquelles Mirmont avertissait déjà subrepticement le lecteur que son personnage « n'offr[ait] rien que de très ordinaire, *en apparence* »[1]. Dans *Vie et mort d'un héros de roman*, Georges Duhamel esquissera un projet similaire. « L'histoire de Salavin, écrit-il, est, en gros, l'histoire d'un échec et, *si l'on s'en tient aux apparences*, l'histoire d'un échec obstiné, réitéré, on dira peut-être même incurable. » L'écrivain, cependant, conclue en ces termes :

> Bien avant l'achèvement de mon travail j'ai compris que l'histoire d'un succès ressemble beaucoup, ressemble longtemps à l'histoire d'un échec et que « toute victoire a goût d'amertume »[2].

Curieusement, Emmanuel Bove notera dans son journal, quelques années plus tard, « il est consolant de penser, dans un échec, que la réussite des autres,

---

[1] *Les Dimanches de Jean Dézert*, *op. cit.*, p. 20.
[2] *Vie et mort d'un héros de roman*, *op. cit.*, pp. 787-789.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

examinée cas par cas, ne va pas très loin »[1]. Des propos auxquels fît encore écho, récemment, la conclusion du livre plein d'humour de Jean-Claude Lalumière, *Le Front russe* : « L'histoire d'une vie, c'est toujours l'histoire d'un échec. »[2]

En somme, les romanciers de l'impotence développèrent la perspective nouvelle qu'une apparente impuissance portait en elle la possibilité d'une puissance ; l'idée, surtout, qu'un personnage médiocre, objet de son époque, pouvait tout à fait constituer le sujet même d'une histoire et, plus encore, se constituer en figure exemplaire du drame de l'homme moderne. Tant il est vrai, comme l'a souligné Georges Duhamel, que « ce n'est pas toujours dans le succès que l'homme se livre et se démontre, c'est dans la souffrance, dans l'épreuve et dans l'échec », bref, dans la misère humaine la plus ordinaire. Et l'écrivain de poursuivre en ces termes : « Don Quichotte et Faust, voilà des chefs-d'œuvre exemplaires. Et que sont, à y bien regarder, ces deux grands livres ? L'histoire de tentatives malheureuses, douloureuses et avortées »[3].

L'originalité des romans de l'impotence résiderait alors essentiellement dans cette tension existant entre un univers « romanesque » *volontairement* et *explicitement* défaillant et une visée profondément heuristique[4] ; curieux parti pris esthétique, en vérité, permettant paradoxalement d'épurer le roman pour mettre plus efficacement en relief des éléments qui, s'ils avaient été occultés par l'excitation de l'aventure, l'exaltation de l'amour ou le sérieux des grandes thèses, n'auraient pas eu l'écho espéré à l'aube du XX^{e} siècle. L'hypothèse est séduisante, car elle conduit à imaginer que, paradoxalement, la présence de cette impotence pourrait en fait montrer la puissance d'une littérature qui s'emploierait à dire la souffrance et la vanité de la condition humaine. L'écriture romanesque prendrait alors une dimension nouvelle. Agissant sur le texte comme la lance de Télèphe,

---

[1] Extrait du journal d'Emmanuel Bove, cité par Raymond Cousse et Jean-Luc Bitton, *op. cit.*, p. 320.

[2] Jean-Claude Lalumière, *Le Front russe*, Paris, Le Dilettante, 2010, p. 257. À moins que cette phrase lui ait été inspirée par J.-P. Sartre. Le philosophe écrit en effet, dans *L'Être et le Néant*, que « l'histoire d'une vie, quelle qu'elle soit, est l'histoire d'un échec ». *L'Être et le Néant, Essai d'Ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1943, p. 538.

[3] *Vie et mort d'un héros de roman*, *op. cit.*, p. 788.

[4] On songera, en outre, toujours dans cette idée, à la dialectique plus tardive de Blanchot, selon laquelle l'impossibilité de trouver la vérité serait la vérité même ; à Beckett, cherchant à mettre paradoxalement l'homme en lumière au moyen de l'obscurité et du silence ; ou encore à Georges Hyvernaud et à ses créatures misérables, dont il ne reste métaphoriquement que la peau et les os, mais qui se donnent toutefois à voir de manière très authentique et humaine.

elle affaiblirait en somme le roman et ses personnages, pour en extraire avec plus de force encore une certaine idée de l'œuvre, de l'homme et, partant, nous l'avons vu, de l'engagement artistique.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, nous espérons avoir démontré que l'évolution des formes romanesques, comme la théorie des genres, ne saurait être conçue comme une succession de créations *ex nihilo*, mais devait au contraire être envisagée comme un corps en constant mouvement, façonné (ou usé) par une lente et progressive maturation[1]. Les catégories et les typologies ont sans doute quelque chose de plus confortable : les surréalistes, Sartre, Camus, Beckett, les nouveaux romanciers... Mais c'est oublier un peu vite qu'une œuvre originale n'est bien souvent que le fruit d'une prise de position (certes critique) à l'égard d'une *tradition* littéraire. En ce sens, les romanciers de notre corpus seraient en quelque sorte des passeurs de codes esthétiques empruntés aux romans de la fin du XIX^{e} siècle qu'ils ont su faire glisser vers les nouveaux romans, non sans y avoir déposé une nouvelle sédimentation. En sorte que les projets des nouveaux romanciers et de Samuel Beckett, par exemple, nous semblent moins ressortir à une esthétique privée de toute historicité (et, en ce sens, constituer une rupture absolument radicale dans l'histoire du roman français au XX^{e} siècle), qu'à une démarche inscrite dans la longue tradition d'expérimentation romanesque et d'hybridité générique.

Appréhendés sur un axe diachronique, les récits de l'impotence rendent compte alors des principales mutations que connurent le roman français et son personnage au cours du XX^{e} siècle. S'y observe en effet, pour être plus précis, le développement inéluctable d'un processus de dévoration, dont Bernard Pingaud identifiait, en 1958, les effets dévastateurs sur les personnages de Samuel Beckett. Le critique écrit :

> Dans les romans de la *dévoration*, le monde extérieur, englouti, brisé, devenu prétexte à la rumination d'une conscience qui ne trouve pas plus d'appui au

[1] Maturation du roman interrogeant ses propres formes depuis le XVII^{e} siècle ; nouvelles déclinaisons au XX^{e} siècle du personnage célibataire, solitaire et marginal ; continuité et progression, depuis le roman russe et l'état-civil balzacien, de l'intérêt du roman pour la figure de l'employé de bureau...

> dehors, qu'en elle-même, s'effondre et entraîne dans sa chute le personnage désormais incapable de se définir par rapport à lui[1].

Cette intériorisation douloureuse du monde extérieur – et de son opacité – est déjà présente chez Mirmont et tend à s'accentuer dans les romans de l'impotence plus tardifs. Plus encore, on peut en mesurer les conséquences directes sur la constitution de l'intrigue et la tenue d'une narration linéaire. Au vrai, dans les romans composant notre corpus, cette crise de l'intrigue ne se manifeste pas systématiquement par le rejet radical de la linéarité chronologique du récit. Elle prend forme, simplement, dans une mise à distance de sa chronologie causale. Soumettant progressivement la narration à la complexité de la conscience des ronds-de-cuir impotents, Mirmont et consorts jetaient du même coup un soupçon radical sur le pouvoir démiurgique du narrateur, sur sa prétention à diriger en maître une fiction organisée et à connaître, enfin, tous les rouages de la psychologie de ses personnages.

Crise du personnage, crise de l'intrigue, crise du narrateur, telles seront, au mitan du siècle, les orientations officielles de l'art romanesque dont se réclameront Samuel Beckett et les nouveaux romanciers. Si l'œuvre beckettienne ou celle d'Alain Robbe-Grillet font incontestablement figures de modèles (la première en matière d'exténuation du genre et la seconde, en termes de révolution romanesque), rappelons ainsi qu'au seuil de cette esthétique de la rupture se tenaient aussi, entre beaucoup d'autres, les œuvres de Jean de la Ville de Mirmont, Georges Duhamel, Tristan Bernard, Jean Meckert, Georges Hyvernaud ou Henri Calet. Œuvrant eux-mêmes à l'impotence, ces romanciers seraient donc des écrivains engagés par le fait même d'écrire ; moins idéologues que Sartre, certes, moins « révolutionnaires » que Robbe-Grillet, moins destructeurs que Beckett, mais porteurs néanmoins d'une connaissance lucide des enjeux esthétiques de leurs œuvres et des bouleversements historiques et moraux de leur temps. Aussi ces récits sont-ils à considérer – n'en déplaise au narrateur-scripteur

[1] B. Pingaud, « L'École du refus », *Esprit*, juillet 1958, pp. 55-59, ici p. 57. L'auteur souligne et oppose ce type de récits aux romans de l'*escamotage*, ceux de Robbe-Grillet par exemple, dans lesquels « le monde extérieur gagne en importance ce que l'homme a perdu. Il est dur, solide, coupant. On n'y pénètre pas, on s'y heurte. On ne l'apprivoise pas, on le regarde. Ce ne sont plus les choses qui appartiennent aux personnages ; c'est le personnage qui appartient aux choses : il s'efface devant elles. » *Ibid.*, pp. 56-57.

du *Wagon à vaches* – comme les résultats d'une activité productrice, par le biais de laquelle opèrent en soutènement la force et le style « [d']une écriture dont la fonction n'est plus simplement de communiquer ou d'exprimer, mais d'imposer un au-delà du langage qui est à la fois l'histoire et le parti qu'on y prend »[1]. La figure emblématique du rond-de-cuir fournit en cela une illustration exemplaire de l'évolution de l'histoire littéraire, considérée dans sa relation avec l'histoire des hommes, des idées, des formes et des théories.

On ne peut donc conclure à la stérilité des expériences menées par nos romanciers. Deux phénomènes éditoriaux illustrent d'ailleurs aujourd'hui la grande actualité du motif bureaucratique dans la littérature française, qu'il s'agisse d'abord de son renouveau actuel dans le roman contemporain[2] ou de la vague de rééditions dont bénéficient ces auteurs depuis une vingtaine d'années[3]. En occultant cette esthétique novatrice, l'histoire littéraire n'a fait que révéler sa frilosité devant le méconnu, mais, implicitement, a aussi signalé le véritable pouvoir de ces récits. Personne, aucun lecteur des XX^e^ et XXI^e^ siècles du moins, n'échappe en effet à leur emprise. Même une fois le livre fermé, nos ronds-de-cuir fraternels nous hantent sans relâche de leur aura spectrale, s'immiscent en nous comme ils ont vécu en leurs créateurs, faisant imperceptiblement leur nid en notre conscience, nos gestes et nos actions. Leurs vices et leurs vertus, au vrai, ce sont aussi les nôtres. Car, nous avons et nous aurons toujours en nous quelque chose de Jean Dézert.

---

[1] R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 7.

[2] Je pense notamment à Michel Houellebecq et, plus récemment, à Louise Desbrusses, *L'argent, l'urgence*, Paris, P.O.L, 2006. Éric Faye, *Le syndicat des pauvres types*, Paris, Broché, 2006 (Antonin Blin, employé au tri des postes. Le roman s'ouvre par une citation d'Emmanuel Bove sur la question de la place et de la reconnaissance sociales). Philippe Laffitte, *Un monde parfait*, Paris, Broché, 2005. Pierre Mari, *Résolution*, Paris, Actes Sud, 2005. Anne Weber, *Chers oiseaux*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006. Emmanuel Carrère, *La moustache*, Paris, P.O.L, 1986 ou Philippe Delerm, *Quelque chose en lui de Bartleby*, Paris, Mercure de France, 2009. Autant de romanciers qui soumettent leurs personnages à cette lutte entre l'univers bureaucratique et le travail littéraire.

[3] La plupart des rééditions sur lesquelles nous avons travaillé en sont une illustration.

BIBLIOGRAPHIE*

1. Corpus de travail

BERNARD Tristan, *Aux Abois* (1933), Paris, Mémoire du Livre, 2002.

CALET Henri, *Peau d'ours* (œuvre posthume de 1956), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1985.

DUHAMEL Georges, *Vie et aventures de Salavin* (1920-1930), Paris, Omnibus, 2008.

HYVERNAUD Georges, *Le Wagon à vaches* (1953), Paris, Le Dilettante, 1997.

LA VILLE DE MIRMONT (de) Jean, *Les Dimanches de Jean Dézert* (1914), Grenoble, Cent Pages, 2008.

MECKERT Jean, *L'Homme au marteau* (1943), Paris, Éditions Joëlle Losfeld, coll. « Arcanes », 2006.

2. Corpus périphérique

2.1 Sur les origines (européennes) du rond-de-cuir

BALZAC (de) Honoré, « Les Employés » (1838), *in La Comédie humaine*, Tome VII, *Études de mœurs : scènes de la vie parisienne*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.

COURTELINE Georges, *Messieurs les ronds-de-cuir*, Paris, Flammarion, 1893 ; rééd. Paris, Éditions du Boucher, préface de Marcel Schwob, 2006.

FLAUBERT Gustave, *Bouvard et Pécuchet* (1881), *in Œuvres de Flaubert*, texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard, « Éditions de la Pléiade », 1952.

GOGOL Nicolas, « Le Manteau » (1843), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

GOGOL Nicolas, *Les Aventures de Tchtichikov ou Les Âmes mortes* (1842), édition introduite et annotée par Henri Mongault, Paris, Brossard, 1925, 2 t.

* Nous mentionnons ici la plupart des ouvrages, recueils critiques ou articles que nous avons consultés, qu'ils soient cités ou non, et indiquons entre parenthèses l'année de leur première publication, suivie de la réédition utilisée dans notre thèse, sans qu'elle soit forcément la plus récente.

HUYSMANS Joris-Karl, *À vau-l'eau* (1882), *in* Joris-Karl Huysmans, *Romans*, édition établie sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Éditions Robert Laffont, t. 1, 2005.

HUYSMANS Joris-Karl, *La retraite de Monsieur Bougran* (1888), publication posthume, avant-propos de Maurice Garçon, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1964.

KAFKA Franz, *Œuvres complètes*, trad. Alexandre Vialatte, édition présentée et annotée par Claude David, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1976

MAUPASSANT (de) Guy, *Contes et nouvelles*, préface d'Armand Lanoux, introduction de Louis Forestier, texte établi et annoté par Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1974.

MAUPASSANT (de) Guy, *Bel-Ami* (1885), *in* Guy de Maupassant, *Romans*, édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

MAUPASSANT (de) Guy, *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris* (1880), introduction Louis Forestier, Paris, Sedes, 1989.

MEILHAC Henri, *Le Surnuméraire* (1855), Paris, Gauthier, 1892.

MELVILLE Herman, *Bartleby* (1853), trad. Michèle Causse, Postface de Gilles Deleuze, Paris, Garnier-Flammarion, n° 502, 1989.

2.2 Le rond-de-cuir au XX^{e} siècle

AJAR Émile (GARY Romain), *Gros-Câlin*, Paris, Mercure de France, 1974.

ALBERT-BIROT Pierre, *Rémy Floche, employé* (1934) ; Paris, Éditions de l'Allée, 1986.

ASTRUC Marcel, *Trois mois payés* (1930) ; Paris, Le Dilettante, 2009.

BARBUSSE Henri, *L'Enfer* (1908), préface de Pierre Paraf, Paris, Albin Michel, 1991.

BEUCLER André, *Le mauvais sort* (1928) ; Le Castor Astral, 1995.

BLANCHOT Maurice, *Le Très-Haut*, Paris, Gallimard, 1947.

BUTOR Michel, *L'emploi du temps* (1956) ; Paris, Éditions de Minuit, coll. « double », 1995.

CALET Henri, *Le Bouquet* (1945) ; Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2001.

CALET Henri, *Le Mérinos* (1937) ; Paris, Le Dilettante, 1996.

CAMUS Albert, *L'Étranger* (1942), Paris, Gallimard, coll. « folio », 2010.

GUILLOUX Louis, *Hyménée*, Paris, Grasset, 1932.

HOUELLEBECQ Michel, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Maurice Nadeau, 1994.

PEIGNOT Jérôme, *Grandeur et misère d'un employé de bureau*, Paris, Gallimard, 1965.

QUENEAU Raymond, *Le Chiendent*, Paris, Gallimard, 1933.

THÉRIVE André, *Le Charbon ardent*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Verts », 1929.

2.3 Actualité du rond-de-cuir au XXI[e] siècle

DELERM Philippe, *Quelque chose en lui de Bartleby*, Paris, Mercure de France, 2009.

DESBRUSSES Louise, *L'argent, l'urgence*, Paris, P.O.L, 2006.

FAYE Éric, *Le syndicat des pauvres types*, Paris, Broché, 2006.

LAFFITTE Philippe, *Un monde parfait*, Paris, Broché, 2005.

LALUMIÈRE Jean-Claude., *Le Front russe*, Paris, Le Dilettante, 2010.

MARI Pierre, *Résolution*, Paris, Actes Sud, 2005.

VILA-MATAS Enrique, *Bartleby et compagnie*, Paris, 10/18, coll. « Domaine étranger », 2003.

WEBER Anne, *Chers oiseaux*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006.

3. Lectures critiques

3.1 Littérature européenne

AGAMBEN Giorgio, *Bartleby ou la création*, trad. Carole Walter, Paris, Circé, 1995.

APOLLINAIRE Guillaume, « Tristan Bernard et Gogol », *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 3, 1993.

BLANCHOT Maurice, « La lecture de Kafka », *in De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1981.

BOUTCHIK Vladimir, *La littérature russe en France*, Paris, Champion, 1947.

DAVID Claude, « La fortune de Kafka », *in Kafka, Œuvres complètes*, tome 1,

Rapport-Gratuit.com

trad. Alexandre Vialatte, édition présentée et annotée par Claude David, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

DOURNES Pierre, *Dostoïevski*, Paris, Aux Étudiants de France, coll. « Comment lire », 1945, pp. 14-16.

JOUANNY Robert, « Regards russes sur les littératures francophones », *in Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 52, n° 52, pp. 47-57.

LEYRIS Pierre, *Bartleby l'écrivain*, Paris, Mazenod, coll. « Les écrivains célèbres », 1963.

LIECHTENHAN Francine-Dominique (dir.), *L'ours et le coq, Trois siècles de relations franco-russes*, Essais en l'honneur de Michel Cadot, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2000.

NIVAT Georges, *Vers la fin du mythe russe. Essais sur la culture russe de Gogol à nos jours*, Lausanne/Paris, L'Âge d'Homme, coll. « Slavica », 1982.

OUELLET François (dir.), « Dostoïevski et le roman russe dans l'entre-deux-guerres. Bataille, Beucler, Bove, Miomandre, Morand, Némirovsky, Ramuz », *Tangence*, n° 86, hiver 2008.

SARRAUTE Nathalie, « De Dostoïevski à Kafka », *in L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1956.

TYNIANOV Iouri, « Dostoïevski et Gogol : Pour une théorie de la parodie » (1921), trad. Anne de Heering, *in* Catteau Jacques (dir.), *Dostoïevski*, Paris, Éditions de l'Herne, coll. « Série Slave », 1973, pp. 155-175.

VOGÜE (de) Eugène-Melchior, *Le roman russe* (1884), suivi d'une étude sur Maxime Gorki, Lausanne/Paris, Éditions L'Âge d'Homme, coll. « Slavica », 1971, p. 134.

3.2 Littérature française au XIX^{e} siècle

Sur Honoré de Balzac

BALZAC (de) Honoré, « Avant-propos à *La Comédie humaine* », *in* Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, Tome I, *Études de mœurs : scènes de la vie privée*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

BALZAC (de) Honoré, « Gobseck » (nouvelle, 1840), *in La Comédie humaine*, Tome II, *Études de mœurs : scènes de la vie privée*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

BALZAC (de) Honoré, *Le Père Goriot*, *in* Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, Tome III, *Études de mœurs : Scènes de la vie privée, Scènes de la vie de province*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

GUISLAIN Gilbert, *Balzac*, Paris, Studyrama, coll. « Panorama d'un auteur », 2004.

IMBERT Patrick, *Sémiotique et description balzacienne*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, Canada, 1978.

MARCEAU Félicien, *Balzac et son monde* (1955), Paris, Gallimard, 1970 ; édition revue et augmentée en 1986.

Sur Gustave Flaubert

BIASI (de) Pierre-Marc, *Flaubert, les secrets de l'homme-plume*, Paris, Hachette, coll. « Coup Double », 1995.

BOLLÈME Geneviève, *Gustave Flaubert, Le second volume de* Bouvard et Pécuchet, Paris, Denoël, coll. « Dossiers des Lettres Nouvelles », 1966.

BRUNEAU Jean, *Les débuts littéraires de Gustave Flaubert, 1837-1845*, Paris, Armand Colin, 1962.

DUHAMEL Georges, « Mon premier maître : Gustave Flaubert », *La Revue des deux mondes*, octobre 1943, tome 77, pp. 337-352. Partiellement reproduit dans *Refuges de la lecture*, Paris, Mercure de France, « Gustave Flaubert », 1954, pp. 183-206.

HÖFNER Eckhard, « *Bouvard et Pécuchet* et la science livresque. Remarques épistémologiques et poétologiques sur la dernière œuvre de Flaubert », *in* Alfonso de Toro (ed.), *Gustave Flaubert*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987.

LECLERC Yvan, *La spirale & le monument. Essai sur* Bouvard et Pécuchet *de Gustave Flaubert*, Paris, SEDES, coll. « Présences Critiques », 1988.

MAYNIAL Édouard, *La jeunesse de Flaubert*, Paris, Mercure de France, 1913.

THIBAUDET Albert, « Le *Gustave Flaubert* de Louis Bertrand », *La NRF*, 1er décembre 1912 et « La critique et le style », *La NRF*, 1er août 1914. Articles repris dans *Réflexions critiques*, Paris, Gallimard, 1939, pp. 36-47 et pp. 58-71.

THIBAUDET Albert, « Réflexions sur "Un esprit non prévenu" d'André Gide », *La NRF*, n° 195, 1er décembre 1929, pp. 815-816 ; repris dans *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1940, t. 2.

Sur Guy de Maupassant

BOTTEREL-MICHEL Catherine, « Représentation de l'écrivain dans l'œuvre de Maupassant : portrait d'un artiste fin de siècle », *in* Lise Sabourin (dir.), *Le statut littéraire de l'écrivain, Travaux de littérature*, ADIREL, Genève, Droz, vol. XX, septembre 2007, pp. 157-168.

FORESTIER Louis, introduction à G. de Maupassant, *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*, Paris, Sedes, 1989, pp. 7-48.

LANOUX Armand, *Maupassant, le bel-ami*, Paris, Fayard, 1967.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Sur J.-K. Huysmans

COGNY Pierre, *J.-K. Huysmans, À la recherche de l'unité*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Caen, Paris, Nizet, 1953.

GUÉRIN Stéphanie, « L'envers du romanesque dans *À vau-l'eau* de Joris-Karl Huysmans », paru dans *Loxias*, mis en ligne le 15 juin 2004, URL : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=45.

GUYAUX André, HECK Christian et KOPP Robert (dir.), *Huysmans, Une esthétique de la décadence*, Paris, Champion, 1987.

HUYSMANS Joris-Karl, *Les Sœurs Vatard*, Paris, Éditions Fasquelle, 1953.

ONIMUS Jean, « Folantin, Salavin, Roquentin trois étapes de la conscience malheureuse », *in Études*, janvier-février-mars 1958, pp. 14-31.

Sur Georges Courteline

LE GRIX François, « Les livres et nous, *Journal de Salavin* », *La Revue hebdomadaire*, février 1927, n° 7, pp. 229-237.

LE BRUN Roger, *Georges Courteline*, Paris, Sansot, coll. « Les Célébrités d'aujourd'hui », 1906.

3.3 Littérature française au XX^{e} siècle

Sur Charles-Louis Philippe

COUDERC Pierre (éd.), *Rencontre autour de Charles-Louis Philippe*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand (septembre 1991), Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université Blaise Pascal, Fascicule 40, 1992.

NIGAY Gilbert, *Charles-Louis Philippe, L'homme – L'œuvre*, Bibliothèque Universitaire de Grenoble, 1961.

PHILIPPE Charles-Louis, Lettre-préface à *Croquignole*, *in Croquignole*, Paris, Au Sans Pareil, coll. « La Bonne Compagnie », 1923.

Sur Henri Barbusse

« *L'Enfer*, par Henri Barbusse », *Je sais tout*, 15 octobre au 15 novembre 1907, p. 679.

BAUDORRE Philippe, *Barbusse, Le pourfendeur de la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes Biographies », 1995.

ONIMUS Jean, « L'expérience de la lucidité », *in Études*, janvier-février-mars 1959, pp. 28-38.

Sur Jean de la Ville de Mirmont

« Jean de la Ville de Mirmont : *L'Horizon chimérique*, suivi de *Les Dimanches de Jean Dézert* et *Contes*, préface de François Mauriac », *Revue du christianisme social*, janvier 1930, n° 1, p. 127.

LA VILLE DE MIRMONT (de) Jean, *L'Horizon chimérique, suivi de Les Dimanches de Jean Dézert et Contes*, Paris, Grasset, 1928 ; rééd., Paris, Grasset, introduction Marcel Schneider, préface de François Mauriac, coll. « Les Cahiers Rouges », 2008.

MAURIAC François, « Un jeune homme d'il y a vingt ans : Jean de la Ville de Mirmont », *La Revue hebdomadaire*, 29 décembre 1928, n° 52, pp. 515-522.

RENARD Paul, « Un roman du vide : *Les Dimanches de Jean Dézert* (1914) de Jean de la Ville de Mirmont », *in* « Emmanuel Bove », Lille, *Roman 20-50*, n°31, juin 2001, pp. 139-144.

SUFFRAN Michel et MAURIAC François, *Jean de la Ville de Mirmont*. Étude et choix de textes, Paris, Seghers, 1968.

THÉRIVE André, « Petit bilan de poésie (Alibert, Porché, Brillant, Ochsé, Carco, Mirmont, Fagus) », *Revue critique des idées et des livres*, 25 juin 1921, pp. 711-715.

Sur Georges Duhamel

ABRAHAM Marcel, « *Tel qu'en lui-même...* », *Europe*, juin 1930, n° 90, pp. 271-272.

CHAIGNE Louis, « Georges Duhamel », *Études*, 20 décembre 1935, pp. 721-736.

CHARPENTIER John, « *Le Club des Lyonnais* », *Mercure de France*, novembre 1932, n° 240, pp. 170-173.

CHAUMEIX André, « Nouveaux courants de la littérature », *La Revue des Deux Mondes*, 1er novembre 1929, pp. 681-693.

CLOUARD Henri, « Plaidoyer pour Salavin », *Le Divan*, janvier 1932, pp. 345-352.

COMEAU Yvan, *Georges Duhamel et* La possession du monde *jusqu'à la* Chronique des Pasquier, Montreal, Lidec, 1970.

JOUANNY Robert et LAFAY Arlette (dir.), *Georges Duhamel témoin du vingtième siècle*, Cahiers Georges Duhamel 1, Paris, Minard, 1987.

LAFAY Arlette, « *Confession de Minuit* de Georges Duhamel », *in* Alain Cresciucci (éd.), *Quinze romans dans le siècle*, Paris, Klincksieck, coll. « Littératures contemporaines », 2000.

LAFAY Arlette, *Duhamel revisité*, Paris-Caen, Minard, Lettres Modernes, coll. « Situation », n° 50, 1998.

LAFAY Arlette, *La sagesse de Georges Duhamel*, Paris, Minard, coll. « la Thésotèque », 1984.

LAFAY Arlette (dir.), *Georges Duhamel, peintre de la vie*, Paris, Minard, 1991, pp. 15-22.

LAFAY Arlette, *Témoins d'un temps troublé, Roger Martin du Gard – Georges Duhamel, correspondance 1919-1958*, Paris, Minard, coll. « Lettres Modernes », 1987.

OUELLET François, « Georges Duhamel. Salavin, précurseur », Québec, *Nuit blanche*, septembre-novembre 1992, n° 49, pp. 64-66.

PRÉVOST Jean, « *Deux Hommes*, par Georges Duhamel », *La NRF*, n° 128, 1er mai 1924, pp. 626-628.

RENARD Paul (éd.), *Georges Duhamel, Vie et aventures de Salavin*, Lille, *Roman 20-50*, n° 34, décembre 2002.

SCHLUMBERGER Jean, « *Confession de Minuit*, par Georges Duhamel », *La NRF*, n° 88, 1er janvier 1921, pp. 87-88.

SIMON Pierre-Henri, « Modernité de Salavin », *in Georges Duhamel, 1884-1966*, Paris, Mercure de France, 1966, pp. 85-99.

TRUC Gonzague, « L'art et la pensée de M. Georges Duhamel », *La revue hebdomadaire*, 5 mars 1938, n° 10, pp. 96-109.

ZÉPHIR Jacques, *Psychologie de Salavin de Georges Duhamel*, Paris, Éditions Universitaires, coll. « Encyclopédie universitaire », 1970.

Sur Tristan Bernard

BERNARD Jean-Jacques, *Mon père Tristan Bernard*, Paris, Albin Michel, 1955.

BOURDON Charles, « *Aux Abois* de Tristan Bernard », *La revue des lectures* du 15 août 1933, pp. 924-925.

CARADEC François, *Tristan Bernard en verve*, Paris, Éditions Horay, 1971.

DUFRESNE Claude, *Humeurs et humour de Tristan Bernard*, Paris, J. Grancher, 1993.

MERLIN Olivier, *Tristan Bernard ou le temps de vivre*, Paris, Calmann-Lévy, 1989.

Sur Jean Meckert

BERGERON Patrick, « Jean Meckert », Québec, *Nuit blanche*, hiver 2007, n° 105, pp. 46-50.

RIMAUD Jean, « Jean Meckert, *Je suis un monstre* », *Études*, octobre-novembre-décembre 1952, p. 441.

Sur Georges Hyvernaud

CURATOLO Bruno, « Georges Hyvernaud ou le roman anonyme », Québec, *Nuit blanche*, n° 87, été 2002, pp. 17-21.

CURATOLO Bruno, « Les lectures critiques de Georges Hyvernaud : de l'idéologie au désabusement », *Nord'*, n° 47, avril 2006, pp. 69-80.

Georges Hyvernaud, émission proposée par Catherine Soullard avec Raphaël Sorin, Dominique Gaultier [éditeur du Dilettante], Christian Pouillon, Michel Polac, Andrée Hyvernaud, Roland Desné et Jean-Louis Benoît. Propos recueillis dans le *Bulletin* n° 1 de l'Amicale des élèves et anciens élèves des Écoles normales supérieures de Lyon, Fontenay/Saint-Cloud, Fontenay-aux-Roses et Saint-Cloud, « Georges Hyvernaud, écrivain, critique et professeur », 1998.

« Georges Hyvernaud, Les années d'après-guerre (1945-1955). *La Peau et les os, Le Wagon à vaches*. De l'édition à la réception », deuxième numéro spécial des *Cahiers Georges Hyvernaud,* 2008.

HYVERNAUD Georges, « Indifférence à l'égard des intrigues romanesques », Lettres à Raymond Guérin du 7 décembre 1950, *Cahiers Georges Hyvernaud*, n° 4, 2004.

HYVERNAUD Georges, *Voie de garage (1941-1944), Le Banquet*, n°23, 2006/1.

LECARME Jacques, « Georges Hyvernaud », *Roman 20-50*, n° 7, mars 1989, pp. 131-142.

MARTIN Jean-Pierre, « Écrire pour survivre : Antelme et Hyvernaud », *in* Jean-Pierre Martin, Karsten Garscha et Bruno Gelas (dir.), *Écrire après Auschwitz*, Paris, P.U.L., 2006, pp. 121-134.

MÉNAGER Yves (éd.), *Présence de Georges Hyvernaud*, Reims, Presses Universitaires de Reims, coll. « Littérature et Seconde Guerre mondiale », 2001.

SIMONET-TENANT Françoise, « Georges Hyvernaud, une mémoire qui dérange », *in* Véronique Bonnet (dir.), *Conflits de mémoire*, Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés », 2004, pp. 87-98.

Sur Henri Calet

KRAVETZ Marc, « Gatti journaliste », *in* Garbagnati L. et Toudoire-Surlapierre F. (éds.), *Armand Gatti, L'Arche des langages*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2004, pp. 37-52.

ROZA Bruno, « Faut bien l'avouer, Henri Calet », *Le Matricule des anges*, n° 65, juillet-août 2005, p. 20.

WAHL Philippe, « Henri Calet », Québec, *Nuit blanche*, automne 2002, n° 88, pp. 8-12.

WAHL Philippe, *Lire Calet*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1999.

4. Sur l'univers bureaucratique (Littérature, histoire, sociologie)

BIJAOUI-BARON Anne-Marie, « Le thème bureaucratique chez Flaubert et Maupassant », *in Flaubert et Maupassant, écrivains normands*, Publications de l'Université de Rouen, Presses Universitaires de France, 1981, pp. 53-68.

BIJAOUI-BARON Anne-Marie, « La bureaucratie balzacienne : aux sources d'un thème et de ses personnages », *in L'Année Balzacienne*, n° 3, Paris, 1982, pp. 167-179.

CROZIER Michel, *Le monde des employés de bureaux*, Paris, Seuil, 1965.

CURATOLO Bruno, « Écrire ou ne rien faire : une métaphore de la vacuité romanesque », *in* Jacques Poirier (éd.), *Riens et petits riens*, Hommage à Martine Courtois, Dijon, ABELL, Université de Bourgogne, 2008, pp. 111-135.

GARDEY Delphine, « Les femmes, le bureau et l'électricité dans la première moitié du XX^{e} siècle », *Bulletin d'histoire de l'électricité*, juin-décembre 1992, pp. 87-98.

GARDEY Delphine, *Un monde en mutation, les employés de bureau en France, féminisation, mécanisation, rationalisation*, 1890-1930, Thèse, Université Paris VII, 1995. En particulier pp. 753-765.

SAUVY Alfred et HIRSCH Anita, *Histoire économique de la France entre les deux guerres*, Paris, Economica, 1984, vol. 2. En particulier pp. 224-225, p. 231 et 301.

THOREL-CAILLETEAU Sylvie, « La figure de l'employé de bureau », *in* « Le travail dans les fictions littéraires », *Travailler*, 2002/1, n° 7, pp. 77-88.

THUILLIER Guy, *Bureaucratie et bureaucrates en France au XIX^{e} siècle*, préface de Jean Tulard, Genève, Droz, 1980.

VILLA Pierre, « Chômage et salaire en France sur longue période », *Économie et statistique*, n° 282, 1995/2. En particulier pp. 18-19.

WEBER Marc, *Économie et société*, Paris, Plon, 1971, p. 229.

5. Ouvrages de théorie littéraire

ALLUIN Bernard et CURATOLO Bruno (dir.), *La revie littéraire. Du succès oublié à la reconnaissance posthume : quinze romanciers contemporains réédités*, Dijon, Le texte et l'édition, 2000.

AUERBACH Éric, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.

BAKHTINE Mikhail, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

BARTHES Roland, « Analyse textuelle d'un conte d'E. Poe », *in* S. Alexandresku, R. Barthes, CL. Bremond *et al.*, *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, 1974, pp. 29-54.

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964. En particulier « Vouloir nous brûle… », pp. 90-93 et « Écrivains et écrivants », pp. 147-154.

BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *in Œuvres complètes, 1966-1973*, Paris, Seuil, 1995, t. 2, pp. 491-495.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture* (1953), suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

BAUDELLE Yves (éd.), *Onomastique romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2008.

BAUDELLE Yves, « Poétique des noms de personnages », *in* Gérard Lavergne (dir.), « Le personnage romanesque », Nice, *Cahiers de narratologie*, n° 6, 1995, pp. 79-89.

BENMUSSA Simone, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Paris, La Renaissance du Livre, coll. « Signatures », 1999.

BENOIT Éric et SFAXI Hafedh (dir.), *Impuissance(s) de la littérature*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Entrelacs », 2011.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, t. 1. En particulier « Les relations de temps dans le verbe français », pp. 237-250 et « La nature des pronoms », pp. 251-257.

BERTRAND Jean-Pierre, présentation de *Les Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin, Paris, Flammarion, 2001.

BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

BLANCHOT Maurice, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1994.

BLIN Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954. En particulier la troisième partie, pp. 177-322.

BOUCHARENC Myriam, « Athlétisme et hamlétisme dans la littérature française des années 20 », *in* Philippe Baudorre, Myriam Boucharenc et Michel Brousse (dir.), *Écrire le sport*, Bordeaux, Presses Universitaire de Bordeaux, pp. 223-234.

BOUCHARENC Myriam et RUBIO Emmanuel (éd.), « Réinventer le roman dans les années vingt », *Revue des sciences humaines*, n° 298, avril-juin 2010.

BOURNEUF Roland et OUELLET Réal, *L'univers du roman*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1972.

BRES Jacques, *L'imparfait dit* narratif, Paris, CNRS éditions, 2005.

CHARDIN Philippe (dir.), *Autour du monologue intérieur*, Anglet, Atlantica, coll. « Carnets Séguier », 2004.

CHARDIN Philippe, *Le roman de la conscience malheureuse*, Genève, Droz, 1982 ; 2e édition corrigée, 1998.

CHEVALIER Anne et LIOURE Françoise (éd.), « Du Journal intime au monologue intérieur dans la littérature du XXe siècle », *Cahiers Valery Larbaud*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, n° 43, 2008.

COHN Dorrit, *La Transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.

CURATOLO Bruno et RENARD Paul (éd.), *Mémoires du roman. La revie littéraire des romanciers oubliés*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009.

DORT Bernard, « Sur "l'espace" », *in Esprit*, vol. 26, n° 263-264, juillet-août 1958, pp. 77-82.

DUBOIS Jacques *et al.* (dir.), *Le Roman célibataire. D'*À rebours *à* Paludes, Paris, Corti, 1996.

DUJARDIN Édouard, *Le Monologue intérieur*, Paris, Albert Messein, 1931.

FOSCA François, *Histoire et technique du roman policier*, Paris, Gallimard, 1937.

FUMAROLI Marc, *Exercices de lecture. De Rabelais à Paul Valéry*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 2006.

GENETTE Gérard, *Figures II,* Paris, Seuil, coll. « Points », 1976.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1976.

GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

GODARD Henri, *Le roman, modes d'emploi*, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 2006.

GROSSMAN Évelyne et SALADO Régis (dir.), *Samuel Beckett, L'écriture et la scène*, Paris, SEDES, 1998.

HAMON Philippe, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les* Rougon-Macquard *d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983.

HAMON Philippe et VIBOUD Alexandrine, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1850-1914*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, t. 1.

HAMON Philippe et VIBOUD Alexandrine, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1814-1914*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, t. 2.

HOVEYDA Fereydoun, *Histoire du roman policier*, préface de Jean Cocteau, Paris, Éditions du Pavillon, 1965.

HUNKELER Thomas, *Échos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Paris, L'Harmattan, 1997.

JARRETY Michel, *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Paris, PUF, 1991.

JOUVE Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1982.

KRISTEVA Julia, « Bakhtine, le mot, le dialogue, le roman », *Critique*, n° 239, avril 1967, pp. 438-465.

KRISTEVA Julia, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

KUNDERA Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

KUPISZ Kazimierz, PÉROUSE Gabriel-André et DEBREUILLE Jean-Yves (dir.), *Le Portrait littéraire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988.

LAPOUJADE David, *Fictions du pragmatisme, William et Henry James*, Paris, Minuit, 2008.

LAVELLE Louis, *La Parole et l'Écriture*, Paris, Artisan du livre, 1942.

LOUETTE Jean-François, En attendant Godot *ou l'amitié cruelle*, Paris, Belin, 2002.

MAINGUENEAU Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

MESCHONNIC Henri, *Modernité, Modernité*, Paris, Verdier, 1988.

MEIZOZ Jérôme, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, préface de Pierre Bourdieu, Genève, Droz, 2001.

MIRAUX Jean-Philippe, *Le Portrait littéraire*, Paris, Hachette, coll. « Ancrages », 2003.

MOLINO Jean et MOLINO-LAFHAIL Raphaël, *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit*, Paris/Montréal, Léméac/Actes Sud, 2003.

MORISSETTE Bruce, « De Stendhal à Robbe-Grillet : modalités du "point de vue" », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 14, n° 14, 1962, pp. 143-163.

MURAT Murat et DECLERCQ Gilles (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. En particulier les articles de SCHAFFNER Alain, « Le romanesque : idéal du roman ? », pp. 267-282, PAVEL Thomas, « Axiologie du

Rapport-Gratuit.com

romanesque », pp. 283-290 et SCHAEFFER Jean-Marie, « La catégorie du romanesque », pp. 291-302.

NICOLE Eugène, « L'onomastique littéraire », *in Poétique*, n° 54, avril 1983, pp. 233-253.

NORES Dominique (éd.), *Les critiques de notre temps et Beckett*, Paris, Garnier, 1971.

PAVEL Thomas, *La Pensée du roman*, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2003.

PHILIPPON Michel, « Les mythes valéryens », *in Modernités*, « Le retour de l'archaïque », Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, pp. 129-152.

PINGAUD Bernard, « Je, vous, il», *Esprit*, juillet-août 1958, pp. 91-99.

POUILLON Jean, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.

POULET Georges, *Études sur le temps humain*, tome I, Paris, Presses Pocket, 1952.

PRINCE Gérald, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, 1973, pp. 178-196.

RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, 1991.

RAIMOND Michel, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années 1920*, Paris, José Corti, 1966.

RAIMOND Michel, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967.

RICŒUR Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983, t. 1.

ROBBE-GRILLET Alain, « Note sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque », *Revue des lettres modernes*, n^{os} 36-38, été 1958, pp. 128-130.

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1961.

SARTRE Jean-Paul, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.

SCHAEFFER Jean-Marie, « Du texte au genre », *in Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, pp. 179-205.

SIMON John-Kenneth, « Larbaud, Barnabooth, et le journal intime », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 17, n° 17, 1965, pp. 151-168.

TADIÉ Jean-Yves, *Le Roman au XX^{e} siècle*, Paris, Belfond, 1990.

THOREL-CAILLETEAU Sylvie, *Splendeurs de la médiocrité. Une idée du roman*, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2008.

TODOROV Tzvetan, « Poétique », *in Qu'est-ce que le structuralisme*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1968, pp. 49-91.

TOURET Michèle (dir.), *Histoire de la littérature française au XX^e siècle, après 1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire de la littérature française », 2008, t. 2.

VADÉ Yves (dir.), *Ruptures, Continuités, Modernités*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, n° 13, 2000.

VAN ROSSUM-GUYON Françoise, « Point de vue ou perspective narrative », *Poétique*, n° 4, 1970, pp. 476-497.

VOLPILHAC-AUGER Catherine (dir.), *Œuvres majeures, œuvres mineures ?*, Lyon, ENS Éditions, 2004.

ZÉRAFFA Michel, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1971.

6. Romans, récits, correspondances

AMBRIÈRE Francis, *Les grandes vacances 1939-1945*, Paris, Les éditions de la nouvelle France, 1946.

BARDEL Pierre, *Eugène Dabit – Roger Martin du Gard, Correspondance, (1927-1929)*, Paris, Éditions du CNRS, t. 1, 1986.

BECKETT Samuel *Molloy*, Paris, Minuit, 1951.

BECKETT Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953.

BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1953.

BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957.

BECKETT Samuel, *Watt*, Paris, Minuit, 1968.

BECKETT Samuel, *Le Dépeupleur*, Paris, Minuit, 1970.

BECKETT Samuel, *Pas moi*, Paris, Minuit, 1974.

BECKETT Samuel, *Proust*, Paris, Minuit, 1990.

BERNARD Tristan, *Un jeune homme rangé*, préface de José Artur, repères biographiques établis par Bertrand Lebert, Paris, Omnibus, 1994. Réunit *Mémoires d'un jeune homme rangé*, *Un mari pacifique*, *Nicolas Bergère*, *Aux abois*, *Contes de Pantruche et d'ailleurs*, *Sous toutes réserves*, *Amants et voleurs* et autres textes.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

BÉROUL, *Tristran et Iseut*, édition et traduction par Herman Braet et Guy Raynaud de Lage, 2e édition revue, Peeters/Paris-Louvain, 1999.

BEUCLER André, *La Ville anonyme* (1925), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginiare », 1998.

BOVE Emmanuel, *La Coalition* (1928), suivie de *Un Raskolnikoff*, Paris, Flammarion, 1986.

BOVE Emmanuel, *Le Pressentiment* (1935), Paris, Le Castor Astral, 1991.

BOVE Emmanuel, *Mes Amis* (1924), *in Emmanuel Bove, Romans*, édition établie par Jean-Luc Bitton, Paris, Flammarion, 2006.

BUTOR Michel, *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1960.

CALET Henri, *Le Tout sur le tout* (1948), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1980 ;

CALET Henri, *Monsieur Paul* (1950), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2004.

CALET Henri, *De ma lucarne*, Chroniques. Textes établis par Michel P. Schmitt, Paris, Gallimard, coll. « Les Inédits de Doucet », 2000.

CAMUS Albert, *L'Envers et l'Endroit* (1937), Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1986.

CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe* (1942), Paris, Gallimard, 1985.

CAMUS Albert, *La Peste* (1947), *in Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, 1962.

CAMUS Albert, Avant-propos à la réédition de Louis Guilloux, *La Maison du peuple* (1927) suivi de *Compagnons*, Paris, Grasset, 1953.

CAMUS Albert, *Carnets, mai 1935-février 1942*, Paris, Gallimard, coll. « Soleil », 1962.

CAMUS Albert, « Préface à l'édition universitaire américaine », *in Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 1928-1929.

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* (1932), *in Romans I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981.

CHAUVIRÉ Jacques, « La Possession », *in Fins de journées*, Paris, Le Dilettante, 1990.

CREVEL René, *Détours*, Paris, NRF, 1924.

CREVEL René, *Mon corps et moi*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1925.

DES FORÊTS Louis-René, *Le Bavard* (1946), Paris, Gallimard, coll.

« L'Imaginaire », 1973

DRIEU LA ROCHELLE Pierre, *Le Feu Follet*, Paris, Gallimard, 1931.

DUHAMEL Georges, *Essai sur le roman*, Paris, Marcelle Lesage, 1925.

DUHAMEL Georges, *Le Voyage à Moscou*, Paris, Mercure de France, 1927.

DUHAMEL Georges, *Le Notaire du Havre*, *in Chronique des Pasquier*, Paris, Mercure de France, 1933.

DUHAMEL Georges, « Remarques sur les mémoires imaginaires », *La NRF*, n° 241, septembre-octobre 1933, pp. 521-535.

DUHAMEL Georges, *Défense des lettres. Biologie de mon métier*, Paris, Mercure de France, 1937.

DUHAMEL Georges, « Vie et mort d'un héros de roman », *in Semailles au vent*, Monaco, Éditions du Rocher, 1947, pp. 9-42.

DUHAMEL Georges, *Problèmes de civilisation*, précédé de *Traité du départ*, *Fables de ma vie*, *La Médecine au vingtième siècle*, Paris, Mercure de France, 1962.

DUJARDIN Édouard, *Les Lauriers sont coupés* (1888), préface de Valery Larbaud, Paris, Messein, 1925 ; rééd. Paris, Le Chemin vert, 1981.

FARGUE Léon-Paul, *Le Piéton de Paris* (1939), Paris Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1993 (suivi de *D'Après Paris*, dans cette réédition).

FLAUBERT Gustave, *Correspondance, juillet 1851 – décembre 1858*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. 2.

GATTI Armand, *La Parole errante*, Paris, Verdier, 1999.

GIDE André *Journal, 1887-1925*, édition établie, présentée et annotée par Éric Marty, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1996.

GIDE André, *Journal, 1926-1950*, édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1997.

GIDE André, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1923.

GIDE André, *Les Faux-monnayeurs* (1925), Paris, Gallimard, 1997.

GIDE André, *Romans, récits et soties*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958.

GIDE André, *Souvenirs et voyages*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, avec la collaboration de Daniel Durosay et Martine Sagaert, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

GREEN Julien, *Journal*, Paris, Plon, 1939, t. 2.

GUÉRIN Raymond, *L'Apprenti* (1946), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2003.

GUILLOUX Louis, *La Maison du peuple* (1927) suivi de *Compagnons*, avant-propos d'Albert Camus, Paris, Grasset, 1953.

GUILLOUX Louis, *Le Sang noir* (1935), *in Louis Guilloux, D'une guerre l'autre, Romans, récits*, édition préfacée et présentée par Philippe Roger, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2009.

HAMSUN Knut, *Faim* (1890), trad. Régis Boyer, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1994.

HUEBER Jean-Jacques (éd.), *Le Croyant et l'Humaniste inquiet. Correspondance François Mauriac – Georges Duhamel, 1919-1966*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque contemporaine », n° 2, 1997.

HYVERNAUD Georges, *La Peau et les os* (1949), Paris, Le Dilettante, 1997.

HYVERNAUD Georges, *Lettre anonyme*, nouvelles et autres inédits (1986), Paris, Le Dilettante, 2002.

HYVERNAUD Georges, *Lettres de Poméranie, 1940-1945*, édition annotée par Guy Durliat, Paris, Éditions Claire Paulhan, 2002.

IONESCO Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1962 ; rééd. coll. « folio/essais », 1991.

JOYCE Joyce, *Ulysse* (1922), trad. Jacques Aubert, Paris, Gallimard, coll. « Du Monde entier », 2004.

KAFKA Franz, *Der Bau* (publication posthume 1931) ; trad. Dominique Miermont, *Le Terrier*, Paris, Mille et une Nuits, 2002.

LA VILLE DE MIRMONT (de) Jean, *Œuvres complètes, poèmes-récits-correspondance*, introduction et présentation de Michel Suffran, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « Dix-neuvième », 1992.

LEFÈVRE Frédéric, *Une heure avec...*, Paris, NRF, 1924, 2e série.

MAC ORLAN Pierre, *Malice*, Paris, Georges Crès, 1923.

MECKERT Jean, *Les Coups*, (1942), Paris, Gallimard, coll. « folio », 2002.

MECKERT Jean, *Nous avons les mains rouges* (1947), Amiens, Encrage, 1993.

MECKERT Jean, *Nous sommes tous des assassins* (1952), Paris, Joëlle Losfeld, coll. « Arcanes », 2008.

MICHAUX Henri, « Quelle usine ! », *La Vie dans les plis*, *in Œuvres complètes*, t. II, édition établie et annotée par Raymond Bellour, avec Ysé Tran, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

MUSIL Robert, *L'Homme sans qualités* (1930-1952), trad. Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969.

QUENEAU Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1950.

RÉDA Jacques, *Les Ruines de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1977.

ROBIN Emmanuel, *Accusé, lève-toi*, Paris, Plon, 1929.

SARRAUTE Nathalie, *Portrait d'un inconnu*, préface de Jean-Paul Sartre, Paris, Gallimard, 1956.

SARTRE Jean-Paul, *La Nausée* (1938), *in Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981.

SCHLUMBERGER Jean, « L'Enseveli », *La NRF*, n° 166, juillet 1927.

SOUPAULT Philippe, *Le Bon Apôtre*, Paris, Simon Kra éd., « Collection européenne », 1923.

SOUPAULT Philippe, *En joue !* (1924), Paris, Lachenal & Ritter, 1979.

VALÉRY Paul, *Le Cimetière marin*, Paris, Émile-Paul Frères, 1920.

VALÉRY Paul, *Tel Quel*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. II.

VALÉRY Paul, *Cahiers*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. I.

VALLOTTON Félix, *La Vie meurtrière* (posth. 1927), Paris, Phébus, coll. « libretto », 2009.

VOX Maximilien, *Sur les pas de Salavin avec Berthold Mahn*, photographies de Jean-Louis Moussempès, Paris, Union latine d'éditions, 1954.

7. Sur le contexte de la première moitié du XX^{e} siècle

7.1 Articles critiques

ARLAND Marcel, « Sur un nouveau mal du siècle », *La NRF*, 1er février 1924, pp. 149-158 ; repris dans ARLAND M., *Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1952, pp. 11-21 et HEBEY P., *L'esprit NRF 1908-1940*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 459-466.

CURATOLO Bruno, « Le courant noir dans le roman français des années trente à cinquante », *in* Dugast-Portes Francine et Michèle-Touret (dir.), *Le Temps des Lettres*, Presses Universitaires de Rennes, 2001, pp. 243-252.

CURATOLO Bruno, « *Mes Amis* : une écriture blanche pour un roman noir ? »,

Roman 20-50, n° 31, juin 2001, pp. 31-43.

DENIS Benoît, « Roquentin et les types sans importance sociale », *in Études françaises*, vol. 33, n° 3, 1997, pp. 105-119.

NAHMIAS David, « Bâton, l'errance parisienne », *in Europe*, vol. 81, n° 895-896, novembre-décembre 2003, pp. 111-120.

TONNET-LACROIX Éliane, « Le personnage de Salavin et la crise morale d'après-guerre », *in* « Georges Duhamel témoin du vingtième siècle », *Cahiers Georges Duhamel*, Paris, Minard, 1987, pp. 161-176.

VALLERY-RADOT Robert, « Littérature sociale », *La revue hebdomadaire*, 1928, n° 40, pp. 105-109.

7.2 Études, essais, numéros de revues et recueils critiques

« Le suicide est-il une solution ? ». *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925.

AUBERT Thierry, *Le Surréaliste et la Mort*, Paris, Éditions L'Âge d'Homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 2001.

DUHAMEL Georges, *Vie des martyrs*, Paris, mercure de France, 1917.

ECKSTEINS Modris, *Le Sacre du printemps, la grande guerre et la naissance de la modernité*, Paris, Plon, 1991.

NORES Dominique (éd.), *Les critiques de notre temps et Beckett*, Paris, Garnier, 1971.

PERNOT Denis, *Le roman de socialisation (1889-1914)*, Paris, PUF, 1998.

POIRIER Jacques, *Littérature et psychanalyse. Les écrivains face au freudisme (1914-1944)*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, coll. « Figures Libres », 1998.

RENARD Paul, *L'Action française et la vie littéraire (1931-1943)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

TISON-BRAUN Micheline, *La Crise de l'humanisme : le conflit de l'individu et de la société dans la littérature française moderne*, Paris, Nizet, 1967.

TONNET-LACROIX Éliane, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991.

VALÉRY Paul, *La Crise de l'esprit* (1924), *in Variétés*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

8. Lettres, philosophie et sciences humaines

ADORNO Theodor Wiesengrund, *Prismes*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1980.

ADORNO Theodor Wiesengrund, *Théorie esthétique* (1970), trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995.

ANSCOMBRE Jean-Claude et DUCROT Oswald, *L'Argumentation dans la langue*, Liège, Mardaga, coll. « Philosophie et Langage », 1997.

BENOIST (de) Alain, *Famille et société. Origines, histoires, actualité*, Paris, Le Labyrinthe, 1996.

BERGSON Henri, « Introduction à la Métaphysique », *in Œuvres*, textes annotés par André Robinet, introduction Henri Gouhier, Paris, PUF, 1991.

BIANQUIS Geneviève, *Nietzsche en France. L'Influence de Nietzsche sur la pensée française*, Paris, Alcan, 1929.

BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou le métier d'historien* (1941), Paris, Armand Colin, coll. « U », 1974.

BOUDOT Pierre, *Nietzsche et les écrivains français de 1930 à 1960*, Paris, Éditions Aubier-Montaigne, 1970.

BRAUD Michel, *La tentation du suicide dans les écrits autobiographiques (1930-1970)*, Paris, PUF, « coll. « Perspectives critiques », 1992.

CAMUS Albert, « Réflexions sur la guillotine », *in* Arthur Koestler et Albert Camus, *Réflexions sur la peine capitale*, introduction et étude de Jean Bloch-Michel, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Liberté de l'Esprit », 1957 ; rééd. *in Œuvres complètes, 1957-1059*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiades », t. IV, pp. 125-167.

COCHET François, *Les exclus de la victoire, Histoire des prisonniers de guerre, déportés et STO (1945-1985)*, Paris, thèse de doctorat, éditions SPM/Kronos, 1992.

CURATOLO Bruno et POIRIER Jacques (dir.), *Le Style des philosophes*, Éditions Universitaires de Dijon et Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007.

DUBOIS Jacques, DURAND Pascal, WINKIN Yves (dir.), *Le symbolique et le social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, Liège, Éditions de l'Université de Liège, 2005.

FERRANT Alain et ROUSILLON René, « Survivances du père et émergence du désir », *Cahiers de psychologie clinique*, n° 24, 2005, pp. 179-196.

FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours* (1830), préface de Gérard Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.

FREUD Sigmund, *Totem et tabou* (1913), Paris, Payot, coll. « PBP », 1985.

GIOVANANGELI Bernard (éd.), *Écrivains combattants de la Grande Guerre*, Paris, Ministère de la Défense, 2004.

GIRARD Alain, *Le Journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

GRENIER Roger, « Utilité du fait divers », *Les Temps Modernes*, n° 17, février 1947, pp. 950-955.

GUSDORF Georges, *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991.

GUSDORF Georges, *La Découverte de soi*, Paris, PUF, 1948.

HEGEL Friedrich, *La Phénoménologie de l'esprit* (1807), trad. Jean Hyppolite, Paris, Aubier, coll. « Philosophie de l'Esprit », 1977.

HEIDEGGER Martin, *Être et temps* (1927), trad. François Vézin, Paris, Gallimard, 1986.

HELLENS Franz (dir.), « Freud et la psychanalyse », *Le Disque Vert*, n°1, 1924.

IMBERT Jean, *La peine de mort. Histoire, actualité*, Paris, Armand Colin, 1967.

JONES Ernest, *Hamlet et Œdipe* (1949), avec une préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1967, pp. VII-XL.

LARCHEY Lorédan, *Les excentricité du langage*, quatrième édition augmentée, Paris, E. Dentu éditeur, 1862.

LEFAY-TOURY Marie-Noëlle, *La tentation du suicide dans le roman français au XII^e siècle*, Paris, Champion, 1979.

LE GUERN Michel, *L'image dans l'œuvre de Pascal*, Paris, Armand Colin, 1969.

LE RIDER Jacques, *Nietzsche en France. De la fin du XIX^e siècle au temps présent*, Paris, PUF, 1999.

LEVINAS Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Montpellier, Fata Morgana, coll. « Essais », 1995.

MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.

MONTANDON Alain (dir.), « Figures mythiques médiévales aux XIX^e et XX^e siècles », *Cahiers de Recherches Médiévales (XII^e-XV^e siècles)*, n° 11, Paris, Champion, 2004.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction Maurice Betz, Paris, Le Livre de poche, 1947.

NIETZSCHE Friedrich, *Ecce homo. Comment on devient ce que l'on est*, « Pourquoi je suis si sage », § 1, *in Œuvres philosophiques complètes*, vol. 1, trad.

Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1974.

NIETZSCHE Friedrich, « Le Gai savoir », *Œuvres*, Paris, Laffont, 1993, t. 1, pp. 3-265.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, 7e édition revue et augmentée, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 2009.

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

ROUGEMONT (de) Denis, *L'Amour et l'Occident*, (1939) ; Paris, Plon, coll. « 10/18 », 1972.

SABOT Philippe, *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, Paris, PUF, coll. « Philosophies », 2002.

SCHOPENHAUER Arthur, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie* (1851), chap. V, § 33, trad. de l'allemand par J.-A. Cantacuzène, revue par Richard Roos, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1998.

SCHWOB Marcel et GUIYESSE Georges, *Étude de l'argot français* (1889), Paris, Éditions du Boucher, 2003.

SIMONET-TENANT Françoise, *Le Journal intime : genre littéraire et écriture ordinaire*, avant-propos de Philippe Lejeune, Paris, Téraèdre, 2004.

SUFFRAN Michel, *Sur une génération perdue. Les écrivains de Bordeaux et de la Gironde au début du XXe siècle*, Bordeaux, Le Festin, 2005.

VALDMAN Édouard, *Dieu n'est pas mort. Le malentendu des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2003.

VERBAERE Laure, « L'histoire de la réception de Nietzsche en France. Bilan critique », *in Revue de littérature comparée*, 2003/2, n° 306, pp. 225-233.

Rapport-Gratuit.com

Résumé : Prenant pour exemple la figure littéraire de l'employé de bureau, notre étude se propose de saisir les particularités synchroniques et le cheminement diachronique d'une esthétique de l'impotence qui aurait notamment émergé avec la tentation flaubertienne du « livre sur rien », pour se développer ensuite dans une large part du roman français de la première moitié du XX^{e} siècle et trouver, enfin, son aboutissement dans l'œuvre de Samuel Beckett. La figure du copiste permet en cela de dessiner un paysage littéraire dans lequel s'inscrivent, à côté d'écrivains célèbres, de nombreux auteurs oubliés malgré l'importance qu'ils eurent en leur temps.

Mots clés : roman, employé de bureau, impotence, histoire littéraire, narratologie, entre-deux-guerres

Summary : This article takes the typical character of the office worker as an example to try and show the synchronic particularities and the diachronic development of an aesthetics of impotence. The aesthetics of impotence may have more particularly emerged from the Flaubertian dream of the novel "about nothing" and developed afterward in a large part of the French literature in the first half of C20 to finally find its achievement in Samuel Beckett's work. The figure of the office worker allows to sketch a litterary landscape in which one can find many different authors : the most famous alongside the ones who have been long forgotten despite the importance they had in their days.

Key words : novel, office worker, impotence, literary history, narratology, between two wars