

FRANCES FORTIER ET ANDRÉE MERCIER

LA CAPTATIO ILLUSIONIS DU ROMAN CONTEMPORAIN

VOLODINE, ECHENOZ, MAKINE ET DICKNER

- §1 Si le roman contemporain renoue avec l'intrigue, avec l'appartenance générique, avec la séduction du personnage et la création d'univers diégétiques, on peut supposer qu'il le fait délibérément, dans une assomption consciente du geste qui le fait dévoyer les fondements de l'écriture romanesque en même temps que les reconduire. Au-delà du soupçon et à la différence du dire autobiographique, qui subordonne le récit au discours, tout un ensemble de romans mettent de l'avant d'ingénieux dispositifs énonciatifs qui, par exemple, enchevêtrent le *je* d'écriture à une narration omnisciente pervertie, suscitant ainsi une forme renouvelée d'adhésion au raconté.
- §2 Les romans qui nous intéressent ici sont des textes qui racontent, qui usent sans complexe de la dimension fabulatrice, tout en détournant subtilement le sous-genre qui les informe : *Des anges mineurs*, le roman d'anticipation d'Antoine Volodine, *Les grandes blondes*, le polar de Jean Echenoz, *Requiem pour l'Est*, le roman historique d'Andreï Makine, et *Nikolski*, le roman de la route de Nicolas Dickner, apparaissent comme autant de manières de jouer avec le pacte romanesque, à la faveur de procédés qu'il s'agira de répertorier et d'explorer plus avant. Le romanesque, dans ces cas de figure, apparaît moins comme une adhésion naïve aux rebondissements de la péripétie ou aux passions des personnages, que comme une exploration consciente des conventions, génériques ou autres, qui déterminent cette adhésion.
- §3 Sans dénouer le lien qui unit le romanesque au vraisemblable, ces surfictions¹, croyons-nous, et c'est là notre posture interprétative, opèrent toute une série

de détournements, de relais, de glissements de l'autorité narrative, ostensiblement marqués par des accroc à la vraisemblance, et qui viennent problématiser le pacte d'illusion consentie. « Il ne m'a pas été demandé de vous le faire croire mais de vous le dire », comprend le narrateur de *Requiem pour l'Est* à la fin de son récit, assumant ainsi, et de manière paradoxale, les impossibilités pragmatiques de son mandat de narration. Notre étude présentera, dans un premier temps, le cadre conceptuel de notre réflexion sur des questions d'autorité narrative² ; dans un second temps, nous examinerons plus avant les stratégies et les modes d'adhésion des quatre romans retenus, en prêtant une attention plus soutenue à deux d'entre eux.

Mise en place d'un cadre descriptif : la vraisemblance et l'autorité narrative

54

L'activité romanesque se fonde, de fait, sur un contrat tacite selon lequel la relation des faits est présentée de manière à ce que le lecteur adhère à l'histoire racontée. C'est ce qu'on appelle le pacte d'illusion consentie, ou *captatio illusionis*, qui nous fait accepter comme allant de soi la narration omnisciente, par exemple, ou la description d'événements n'ayant aucun référent historique. Ce pacte repose sur un protocole dont les modalités ont certes varié au fil de l'histoire littéraire, mais qui présuppose toujours, comme le montre Cécile Cavillac, l'existence d'une autorité narrative, « avant tout comprise comme l'autorité de la voix narrative » (Cavillac, 1995 : 25). Cette autorité narrative a été mise à mal par l'expérimentation littéraire, qu'on pense aux avancées telquelliennes, pour qui les textes s'auto-engendraient ou, à l'inverse, à l'omniprésence du *je* dans la fiction contemporaine, qui disserte de mille manières sur l'impossibilité de raconter, expérimentations ayant pour effet de compromettre l'histoire et sa narration. L'autorité d'un texte, dans sa version moderne, est la confiance qu'on peut lui accorder³. Historiquement, l'autorité était partagée entre diverses instances : d'une part, l'autorité civile ou spirituelle invoquée dans la préface ou la dédicace, et d'autre part, l'auteur même du texte. À la faveur de son émancipation, l'écrivain, devenu à la fin du XIX^e siècle auteur-producteur, détient l'autorité pleine et entière sur son œuvre. Vient ensuite le décentrement du sujet auctorial, qui devient ainsi une instance disséminée, déterminée par le social (Marx), l'inconscient (Freud) ou le discours (Lacan, Foucault). La question de l'autorité semble rejaillir dans la résurrection contemporaine du sujet, qui n'a de cesse de se mettre en scène dans un questionnement identitaire qui devient l'enjeu d'innovations esthétiques. En faisant nôtre la conception de la littérature d'Alain Viala, selon qui elle est « un espace symbolique dont l'adhésion représente l'enjeu central » (Viala, 2002 : 5), nous estimons que l'autorité repose tout entière dans « les effets d'adhésion induits par les postures, les images de l'écrivain, les ethos. Le partage de ces ethos est fondateur de la connivence au sein du champ littéraire » (Viala, 2002 : 5). En régime narratif, cette connivence passe par la reconnaissance des formes et des manières et par la *suspension volontaire de l'incrédulité* du lecteur dont parlait le poète anglais Coleridge, en une formule si célèbre qu'elle confine au cliché.

Ce qui nous intéresse, plus spécifiquement, c'est la mise au jour des procédés, dans des romans à la visée narrative explicite, qui indexent expressément et redéfinissent l'autorité narrative, tout en assurant la *captatio illusionis*. Nous supposons que cette autorité narrative est tributaire non pas strictement de la crédibilité ou de la compétence du narrateur, non pas de sa plus ou moins grande présence dans le récit, mais, plus fondamentalement, d'une articulation singulière des codes de vraisemblance, que cette vraisemblance soit *empirique*, c'est-à-dire relative à l'expérience commune, qu'elle soit *diégétique* et relève de la cohérence de l'intrigue, qu'elle soit *générique* et renvoie aux conventions du roman, ou encore qu'elle soit *pragmatique* et tienne à la crédibilité du narrateur et de la situation énonciative. Au fil de l'histoire, l'exigence de vraisemblance⁴ a donné lieu à de célèbres querelles et à de constants réajustements⁵. Aristote avait posé, dans sa *Poétique*, la question de l'*adhésion* au fondement même de la notion de vraisemblance, en disant que « le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire » (Aristote, 1980 : 9, 51a36), c'est-à-dire des événements imaginaires mais crédibles. À cet égard, Bernard Croquette rappelle que « [l]e vrai est l'objet de l'historien, le possible, celui du poète (c'est-à-dire aussi du dramaturge). Les théoriciens du XVII^e siècle ont repris la distinction, mais en l'interprétant et en substituant au possible le seul vraisemblable » (Croquette, 2002 : 940). Le vraisemblable apparaît ainsi d'entrée de jeu, comme le montre Denis Pernot,

lié à la fois à la fiction, à la mimésis ou imitation du réel, et à un enjeu de réception, au « croyable » [...]. L'important est donc de conserver l'idée que la vraisemblance est un enjeu de crédibilité : elle fonde le « pacte de lecture » selon lequel le texte est jugé recevable, et réaliste ou fantaisiste. À partir de quoi, l'histoire de la littérature est nourrie de ses variations (Pernot, 2002 : 626-627).

Une synthèse rapide retiendrait les jalons suivants : la poétique classique semble privilégier la dimension *sociale* liée à la notion de vraisemblance, dans la mesure où, pour être accepté, un texte doit correspondre à l'opinion commune, à la *doxa*. Selon Pernot (2002 : 626-627), la querelle du *Cid* (1637) est fondée sur le fait que le public ne pouvait accepter que Chimène épouse le meurtrier de son père. À ces entorses aux règles morales s'ajoutent celles qui contreviennent aux règles logiques, le nombre d'actions outrepassant largement la possibilité permise par le cadre des vingt-quatre heures. Au XVII^e siècle, le vraisemblable littéraire s'oppose donc à la vérité historique. Le XVIII^e siècle fait s'infléchir la vraisemblance, presque jusqu'à sa dilution. Ainsi, Anne Coudreuse montre qu'elle devient alors de plus en plus un mot vidé de sa signification : « C'est donc une conception proprement *esthétique* de la vérité qui se met en place. La vérité ne préexiste pas à la représentation, elle se constitue en elle, conformément à ses lois et à ses codes » (Coudreuse, 2005 : 72). Un *Jacques le fataliste*, par exemple, fait reposer la vraisemblance sur les seules décisions du narrateur, qui la commente. Le romantisme du XIX^e siècle vise à se libérer des contraintes de la vraisemblance : apparaissent des œuvres jouant de la démesure et de l'irrationnel avec un intérêt à l'endroit du merveilleux et du grotesque. Selon Jacques Dubois, il aura fallu « attendre le XIX^e siècle et le romantisme pour que l'évolution aboutisse et que la rupture

soit violemment consommée » et que l'on puisse parler d'un changement de paradigme : « Une esthétique du vrai et du réel s'affirme, qui a pour fondements la substitution de la catégorie du singulier à celle de l'universel » (Dubois, 2000 : 32-33). Avec l'éclosion du réalisme, soutient Fiona McIntosh, la réflexion sur la vraisemblance héritée d'Aristote change de perspective et « devient en effet progressivement synonyme de fidélité au réel et de véracité, jusqu'à être absorbée par la notion de réalisme » (McIntosh, 2002 : 7). À la différence d'Aristote et des classiques qui en faisaient une règle d'or – « Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable/Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable » (Boileau, 1674 : chant III) –, on valorise le vrai plutôt que le vraisemblable. Au XX^e siècle, la notion de vraisemblance recule sous les assauts du Nouveau roman, qui dénonce, entre autres, l'omniscience du narrateur devenue une sorte d'incongruité naïve, une convention qu'on se doit de remettre en question. La notion de vraisemblance est devenue une question de *poétique*.

§7 Nous en faisons une question de *pragmatique*. Dans cette perspective, il ne s'agira donc pas d'évaluer le caractère vraisemblable des fictions retenues ici, mais de montrer comment des entorses plus ou moins marquées à l'un ou l'autre des codes de vraisemblance, et présentées comme telles dans les récits, permettent de redéfinir, de mettre en jeu les mécanismes de l'autorité narrative. Les études que nous avons menées sur un ensemble de romans contemporains montrent que l'autorité narrative est souvent explicitement remise en cause par de telles entorses, parfois subtiles, aux codes de vraisemblance (empirique, diégétique, générique ou pragmatique) que nous retenons à titre d'outils heuristiques. Pensons par exemple à *L'histoire de Pi*, de Yann Martel (2003), qui propose l'histoire invraisemblable, qualifiée telle par les rapporteurs du récit, d'un naufragé qui survit en pleine mer en compagnie d'un grand fauve ; ou encore à *Un an*, de Jean Echenoz (1997), où la narration bien qu'omnisciente conduit à un coup de théâtre final qui, loin de dénouer le mystère diégétique, l'épaissit davantage, alors que la fugitive retrouve bien vivant, à la toute dernière ligne du roman, celui qu'elle croit avoir tué ; dans *Lauve le pur*, de Richard Millet (2000), ce sont bel et bien des femmes illettrées qui deviennent les narratrices du roman et reproduisent fidèlement, entre guillemets et dans tous ses raffinements stylistiques, le récit que Lauve leur a fait de sa vie. Ces entorses plus ou moins marquées à l'un ou l'autre des codes de vraisemblance, et présentées comme telles dans les récits, permettent de redéfinir, de mettre en jeu les mécanismes de l'autorité narrative⁶. De fait, nous estimons, avec Gérard Genette, que le récit vraisemblable est « un récit dont les actions répondent, comme autant d'applications ou de cas particuliers, à un corps de maximes reçues comme vraies par le public auquel il s'adresse ; mais ces maximes, du fait même qu'elles sont admises, restent le plus souvent implicites » (Genette, [1969] 1979 : 76). L'entorse délibérée au vraisemblable consiste donc, sous cet angle, à rendre visible « le contrat tacite entre l'œuvre et son public » (Genette, [1969] 1979 : 77).

§8 Il faut d'emblée préciser que nos travaux sur la poétique de l'extrême-contemporain s'inscrivent dans une histoire des formes qui prend en considération l'existence d'esthétiques parallèles et antérieures. Ainsi, on ne

saurait prétendre que le phénomène qui nous intéresse relève d'un régime de fiction jusqu'ici inexploité ; il apparaît plutôt qu'une telle « surfiction » se nourrit de dispositifs antérieurs qu'elle reconfigure pour mieux « démasquer la fiction avouée de notre représentation du réel » (Petit, 1999 : 108). Cette redéfinition de l'autorité narrative par le jeu des codes de vraisemblance représenterait ainsi une des formes du paradigme narratif contemporain, qui permet de penser autrement la relation entre vraisemblance, réalisme et illusion romanesque. Pour l'heure, nous considérons, avec Fiona McIntosh, que

[I]a concurrence des termes de réalisme et de vraisemblable aboutit à une interrogation sur le type d'illusion requis dans le roman. Au caractère normatif, mais aussi paradoxalement très flou du premier [le réalisme], l'on préférera la diversité des pratiques que recouvre le second. Si le *showing* se comprend comme un garant superlatif de réalisme, parce que l'illusion doit conduire le lecteur à oublier qu'il est en face d'une œuvre de fiction, la vraisemblance, en revanche, ne nécessite pas une telle confusion avec le réel. Elle n'exige pas que l'écrivain efface les marques de la fiction (McIntosh, 2002 : 341).

§9 Il s'agira donc d'essayer de cerner la spécificité de cette manière de jouer du vraisemblable et de la confronter à d'autres modalités canoniques du pacte d'illusion consentie, dégagées notamment par Cavillac et par McIntosh dans leurs approches diachroniques de la vraisemblance.

Quelques modes d'adhésion et leurs stratégies

§10 À titre d'illustration de notre propos, nous avons retenu quatre romans qui racontent des histoires tout en faisant jouer divers modes d'adhésion au raconté. La réflexion métaphysique d'un Volodine n'a rien à voir avec la désinvolture d'un Echenoz, pas plus que l'écriture classique d'un Makine peut se rapprocher de la structuration baroque d'un Dickner. Chacun d'eux relève d'une esthétique particulière qu'on peut cependant rattacher à un sous-genre romanesque qu'il semble à première vue reconduire, mais qu'il infléchit subrepticement ou de façon plus marquée.

***Des anges mineurs et Les grandes blondes* : des dispositifs contrastés**

§11 Ainsi, *Des anges mineurs* d'Antoine Volodine (1999)⁷ déstructure le roman d'anticipation en mettant en scène un univers « post-apocalyptique » sous la forme singulière de 49 narrats, définis en avant-propos par Volodine comme « des instantanés romanesques qui fixent une situation, des émotions, un conflit vibrant entre mémoire et réalité, entre imaginaire et souvenir » (AM : n.p.). Le dispositif énonciatif est ici fort complexe : un Will Scheidmann raconte un narrat par jour, alors qu'il est enchaîné à un poteau et tenu en joue par ses grands-mères couchées dans l'herbe, arme à la main, et prêtes à le

fusiller, ce qui évoque une sorte de perversion des *Mille et une nuits* ; ses narrats sont tous au *je*, mais renvoient à des identités distinctes : « Quand je dis je, c'est à Khrili Gompo que je pense, cela va de soi » (*AM* : 49) ; « Quand j'utilise la première personne, on aura compris que je pense principalement à moi-même, c'est-à-dire à Bashkim Kortchmaz » (*AM* : 83) ; « Quand je dis je, c'est ici surtout en assumant l'identité de Sorghov Morumnidian » (*AM* : 90). Le brouillage opérera encore à un autre niveau, à la toute fin du texte, quand l'identité même de l'apparent narrateur Will Scheidmann est problématisée : « Comme tous les 16 octobre depuis bientôt mille cent onze ans, j'ai rêvé cette nuit que je m'appelais Will Scheidmann, alors que mon nom est Clementi, Maria Clementi » (*AM* : 198)⁸. Accentué par d'innombrables accrocs aux régimes de vraisemblance (tel ce roman de Fred Zenfl qui « a été écrit pendant qu'une locomotive dépeçait et traînait son corps », *AM* : 216), un tel tournoiement onomastique des instances narratives dissout l'autorité en ce qu'il ne permet pas de situer les personnages dans un univers diégétique commun. Toutefois, ce dispositif engage une activité herméneutique qui reste irrésolue tout en maintenant le fil narratif, aussi hachuré soit-il. L'intrigue se voit ainsi déportée du côté de la recherche d'un « metteur en scène » à l'origine de l'ensemble des narrats.

§12 L'intrigue, dans *Les grandes blondes* de Jean Echenoz ([1995] 2006)⁹, ressortit au polar : un producteur de programmes télévisés fait appel à un détective pour retrouver une jeune femme mystérieusement disparue, qui s'avérera de fait une meurtrière. Au fil du texte, des éléments de merveilleux viennent contaminer le registre policier, alors qu'un ange, nommé Béliard, s'installe sur l'épaule de la jeune femme et commente ses actes. La structure énonciative, comme le discours critique sur Echenoz l'a remarqué¹⁰, est singulière : d'entrée de jeu on s'adresse explicitement à un narrataire, « vous », en un clin d'œil manifeste à *La modification* de Michel Butor – « Vous êtes Paul Salvador, et vous cherchez quelqu'un » – pour affirmer, peu après, « Mais vous n'êtes pas Paul Salvador » (*GB* : 7) et enchaîner en une narration que l'on qualifiera d'« impersonnelle », malgré le retour ponctuel du vous, la présence d'un nous métanarratif qui tire les ficelles et le bref surgissement d'un narrateur *je*. Loin de dissoudre l'autorité narrative comme chez Volodine, ce dispositif énonciatif, paradoxalement, la renforce en jouant à fond de la subversion des codes romanesques. D'une part, il permet une narration dubitative qui soupèse les choix narratifs : « Au mieux Béliard est une illusion [...]. Au pire il est une espèce d'ange gardien [...]. Envisageons le pire » (*GB* : 36) ; d'autre part, la scénographie narrative n'hésite pas à retenir les solutions les plus invraisemblables, qualifiées d'ailleurs de « miracles ». En bout de course, non seulement le personnage menacé est-il sauvé *in extremis* par une intervention proprement surnaturelle, mais le récit lui-même vient se conclure, toute parodie assumée, à la manière d'une bluette sentimentale : « Entre ciel et terre, Salvador et Gloire s'embrassent encore. [...] Il n'a plus peur du vide, elle n'a plus peur de rien » (*GB* : 251).

§13 L'autorité narrative, on le voit, est tributaire à la fois de la structure énonciative et des types d'invraisemblance mis en scène : chez Volodine, la dissolution de l'autorité découle tout autant de l'impossibilité pragmatique de

la narration que de l'absence de raccords entre les univers diégétiques et doit s'interpréter à la lumière d'une déperdition généralisée du sens ; le mode d'adhésion au romanesque relève de l'herméneutique. Chez Echenoz, le renforcement de l'autorité narrative n'est possible que par le biais d'une connivence littéraire, qui reconnaît les codes énonciatifs et sourit aux invraisemblances génériques ; le mode d'adhésion relève, ici, du savoir partagé.

Requiem pour l'Est : une adhésion paradoxale

§14 Au-delà d'un retour du récit, au-delà d'un réinvestissement des genres du romanesque, la *captatio illusionis* constitue, à notre sens, une catégorie fondamentale du romanesque contemporain ; non pas un simple effet d'un retour aux formes usitées du raconter, mais plus encore un enjeu fondamental de la narrativité. En effet, par cette mise en perspective d'esthétiques contrastées, nous entendons opérer une lecture transversale qui fasse ressortir nettement les mécanismes d'instauration d'une autorité narrative qui réfléchit à ses prérogatives, comme le dit si bien le narrateur de *Requiem pour l'Est* de Makine (2001)¹¹ :

J'essayais de m'attacher aux personnages de ces romans américains, de croire à la vie d'un éleveur de chevaux candide et généreux ou d'une jeune provinciale naïve piégée par la grande ville... [...] J'enviais vaguement ces auteurs qui savaient tout sur la moindre saute d'humeur de leurs héros, qui devinaient leurs intentions [...]. Il me semblait comprendre pourquoi ces pages feuilletées par tant de mains pouvaient plaire, pourquoi tous ces mondes fictifs des livres plaisaient. Pour le confort de l'omniscience, pour la vision du chaos vaincu, épinglé comme un hideux insecte sous le verre d'une collection (*RE* : 266).

§15 Doté d'une plus grande stabilité et identité énonciatives que dans les romans présentés plus haut, le narrateur *je* de *Requiem pour l'Est* ne se demande pas moins, et de façon soutenue tout au long du récit, comment raconter la vérité de son temps. Si elle est thématifiée dans le récit, la question de l'autorité du narrateur se manifeste également par un dispositif énonciatif particulier : le *je* est ici un narrateur mandaté. C'est pour la femme qu'il aime, plus précisément pour répondre à un souhait qu'elle aurait émis, que le narrateur prend la parole et c'est à elle qu'il s'adresse. Ce *tu*, jamais nommé, le lecteur découvre à la fin du roman qu'il renvoie à une morte. Composé de six sections numérotées, le roman présente une structure d'enchâssement où le niveau initial qui met en scène le *je* encadre deux autres récits, livrés ceux-là par une narration omnisciente racontant d'abord l'histoire du grand-père, puis celle du père du *je*.

§16 Malgré les ruptures énonciatives, les histoires encadrées, ajoutées à celle du *je*, forment une sorte de continuité, celle des guerres, grandes et petites, qui traversent le temps et s'emparent des vies. Ce sont en effet principalement des histoires de combats qui sont livrées et, à travers le destin individuel de ceux qui y participent, « l'histoire d'un pays, [...], qui avait réussi [...] à s'édifier en un redoutable empire et à s'écrouler dans un vacarme de vies broyées » (*RE* :

22). Cet empire, le plus souvent ramené à son drapeau rouge, n'est jamais directement nommé, à l'image du *je* et de la femme aimée, tous deux agents de renseignements, passant d'une identité à l'autre. La continuité de ces différents récits se dessine aussi par le sort des individus qui sont tous incapables d'échapper au destin de leur pays et qui sont condamnés à disparaître en ne laissant que des traces « dérisoires et effaçables » (RE : 286).

§17 Si *Requiem pour l'Est* convoque le genre du roman historique, dans la mesure où le narrateur se sent tenu d'attester l'histoire de son pays et dans la mesure aussi où les différents récits proposés couvrent trois générations et autant de conflits collectifs (révolution bolchevique, Seconde Guerre mondiale, déploiement et démantèlement de l'URSS), il aura pourtant tôt fait de s'en écarter. D'une part, par une certaine indétermination spatiale et temporelle qui atténue les traits de la trame historique, mais aussi, d'autre part, et plus fondamentalement, par son dispositif énonciatif qui semble osciller entre deux postures : celle d'un *je* qui ne pourra « jamais témoigner au nom des autres » : « Je ne connais pas leur vie. Je ne la comprends pas » (RE : 23) ; et celle d'un narrateur omniscient qui, derrière ses prétentions à un savoir plus vaste, s'éloigne de ce qui a été « véritablement vécu ». En effet, c'est à la nécessité de dire la vérité que se croit engagé le narrateur, exigence qui reviendra inlassablement tout au long du récit : « Un jour, il faudra pouvoir dire la vérité... » (RE : 21) ; « Dire la vérité... » Je n'osai pas m'objecter. Troublé par le rôle de témoin et de juge que tu me confiais » (RE : 22) ; « Dire la vérité... » Toute l'énergie de mon réveil se mobilisa sur cette idée irréalisable » (RE : 23).

§18 Au contraire des *Grandes blondes* d'Echenoz, qui recourt ostensiblement aux séductions et aux miracles du romanesque, *Requiem pour l'Est* refuse le pouvoir confortable de l'omniscience tout autant qu'il déplore les limites d'un *je*, témoin partial aux prises avec ses souvenirs faussés. L'autorité narrative s'y voit problématisée, liée à une quête de vérité insoluble ne trouvant aucune posture énonciative adéquate : le vraisemblable, au dire du narrateur, ne correspond pas à la vérité, dans la droite ligne de l'opposition aristotélicienne. L'invraisemblable est autant dans « la suite d'actes vrais » (RE : 267) de la réalité vécue qui, le constatera le narrateur, ne parvient pas à convaincre¹², que dans « la vision du chaos vaincu » (RE : 266) offerte par le genre romanesque et à laquelle le narrateur ne parvient pas à s'attacher. La structure de *Requiem pour l'Est* se montre donc énigmatique, en usant et en discréditant tout à la fois les postures adoptées. L'invraisemblance pragmatique se glissera d'ailleurs finement dans la justification même des récits encadrés (ceux qui rapportent la vie du père et du grand-père) : alors que le *je* dit les tenir d'une amie de la famille dont il ne ferait que répéter les paroles (RE : 105), il n'en livre pas moins à cette occasion un récit omniscient et, qui plus est, raconté « silencieusement » (RE : 105) à celle qu'il aime.

§19 La fin du roman dénoue-t-elle la situation paradoxale du narrateur ? Il semble, en effet, que la quête de vérité trouvera sa résolution en déplaçant l'enjeu de crédibilité du récit : « Je voyais aussi, en moi et très loin de moi, cet homme et cette femme qui se tenaient immobiles, dans la nuit, sur la berge d'un cours d'eau. [...] Ce n'était pas un souvenir, ni une minute vécue. Je savais simplement qu'un jour cela serait ainsi » (RE : 287, 288). Cet ultime récit

dépasse l'opposition maintenue jusque-là entre réalité et fiction, et constitue une certitude, si invraisemblable soit-elle : le narrateur retrouvera la femme aimée et vivra avec elle, même si cette femme est morte et que le *je* lui-même sait qu'on le tuera bientôt. Le narrateur de *Requiem pour l'Est* adhère, dès lors et pour la première fois, totalement à son récit.

Nikolski et le désir du romanesque

§20

Dans un tout autre registre, *Nikolski*, de Nicolas Dickner (2005)¹³, se présente comme un roman de la route farfelu, une joyeuse fable contemporaine sur la perte des repères qui rassemble « des archéologues vidangeurs, des flibustiers de tous poils, des serpents de mer, plusieurs grands thons rouges, des victimes du mal de terre, un scaphandrier analphabète, un Commodore 64, d'innombrables bureaux de poste et un mystérieux livre sans couverture » (*NI* : 4^e de couverture). Il propose trois récits enchevêtrés, qui mettent en scène trois personnages, liés par la généalogie, mais qui l'ignorent : Noah est le fils d'une mère chipeweyan, qu'il laisse à ses pérégrinations dans l'Ouest canadien à bord de sa roulotte pour venir étudier l'archéologie à Montréal. Son père, qu'il n'a jamais connu, est Jonas Doucet, né à Tête-à-la-Baleine, « village isolé du golfe Saint-Laurent » (*NI* : 31). Joyce, elle, s'enfuit de Tête-à-la-Baleine, où elle est née d'une famille de flibustiers qui avaient sillonné les mers, de la baie des Chaleurs au golfe du Mexique ; elle est la petite-fille de Lyzandre Doucet, père de Jonas Doucet. Elle vient à Montréal retrouver sa mère qu'elle croyait morte, Leslie Lynn Doucette (*NI* : 76), apparemment devenue pirate de messageries vocales informatiques. Son point de chute à Montréal est la poissonnerie Shanahan (*NI* : 87), tenue par Maelo de République dominicaine (*NI* : 93, 103), ce même Maelo qui héberge Noah. Enfin, un narrateur *je* anonyme – « Mon nom n'a pas d'importance », dit-il à la première phrase du texte – et qui ne les connaît ni l'un ni l'autre ; il travaille à Montréal dans une bouquinerie de la rue Saint-Laurent ; il est le fils d'une ancienne hippie récemment décédée et de Jonas Doucet, géniteur absent qui a une fois envoyé à son fils un compas désignant non pas le nord magnétique, mais une île perdue dans le Pacifique Nord (Umnak) et plus précisément Nikolski, « un minuscule village de 36 personnes, 5 000 moutons et un nombre indéterminé de chiens » (*NI* : 20).

§21

Ces trois histoires vont se dérouler en parallèle, sans qu'aucune autorité narrative vienne ficeler le tout et faire, par exemple, se reconnaître entre eux les trois orphelins. Le mandat de narration du *je* anonyme – « Mais toute cette histoire, puisqu'il me faut la raconter, a commencé avec le compas Nikolski » (*NI* : 11) – ne va pas au-delà de sa propre histoire, et les aventures des deux autres personnages sont narrées en régime hétérodiégétique, avec force détails qui en accusent la dimension omnisciente. Qui raconte ? On n'en sait rien. Le *je*, loin de détenir la clé du mystère, est en quelque sorte plus ignorant de sa propre histoire que le lecteur, qui se met à décoder furieusement les indices du texte. Une première incongruité saute aux yeux : une narration allographe omnisciente mais limitée aux agirs et pensées d'un seul personnage est

présentée en contrepoint d'une narration autographe, qui en principe devrait être aux commandes puisque liée par l'obligation de raconter l'histoire, mais qui, au final, en sait moins que le lecteur.

- §22 Comment le lecteur recrée-t-il les liens ? Au gré de toute une série de récurrences et de coïncidences proprement invraisemblables qui agissent au plan diégétique, dont certaines font sens et d'autres non. Le clochard avec une tuque des Maple Leafs qui revient dans les trois univers diégétiques ne s'avère en bout de course que de peu d'intérêt ; les innombrables cartes, guides de voyage, adresses postales, le goût du thé et du rhum deviennent des icônes strictement référentielles, sans véritable incidence sur le récit ; plus présent, et porteur d'un rôle thématique majeur, le personnage de Thomas Saint-Laurent, archéologue contestataire qui s'intéresse aux déchets des civilisations, est à la fois le professeur de Noah et l'écumeur de conteneurs qui guide Joyce dans sa quête de vieux ordinateurs à recycler ; pareillement, le savoureux Maelo joue au père substitut tant auprès de Joyce, qu'il engage à sa poissonnerie, qu'auprès de Noah, à qui il loue une chambre. À l'insu des personnages eux-mêmes, le lecteur les voit se croiser dans la rue, fréquenter la même bouquinerie, attendre côte à côte les avions qui les mènent dans des directions opposées ; il reconnaît, dans le vieux rafiote Granma du Venezuela, la vieille *station-wagon* Grandpa, qui avait sauvé Jonas Doucet de la houle terrestre, multipliant les raccords, décodant les clins d'œil en une recherche de cohérence qui n'advient pas : « Voilà bien le problème avec les événements inexplicables : on finit inmanquablement par conclure à la prédestination, au réalisme magique ou au complot gouvernemental » (NI : 178).
- §23 Cette fin heureuse qui n'aura pas lieu, le lecteur est prêt à accepter toutes les invraisemblances pour la faire advenir. *Nikolski* restera cependant irrésolu, à l'image de cet *unicum* de la diégèse, ce livre « à trois têtes » qui revient à plusieurs reprises dans l'histoire et « qui rassemble, sous l'anonymat d'une même reliure [...], trois destins jadis éparpillés d'une bibliothèque à l'autre, voire d'un dépotoir à l'autre. Reste à savoir quel esprit tordu aura songé à opérer une telle fusion, et dans quel but » (NI : 175). À cette mise en abyme textuelle et énonciative vient se greffer toute une série d'indices autoréflexifs – dont le fameux compas *Nikolski* – encore accentuée par des titres de chapitres résolument métanarratifs, dont « Anomalie magnétique » qui ouvre le récit, « L'invraisemblance générale de la situation » et « Liquidation », qui le ferment, paratexte résolument solidaire de la diégèse.
- §24 *Nikolski*, en somme, est un roman transgressif en mode mineur, qui propose, sans avoir l'air d'y toucher, une réflexion sur le romanesque jouant sur plusieurs axes : celui de la narrativité, d'abord, alors que le principe même qui la fonde est perverti : pas de transformation ici, pas de résolution de la quête, pas de finale ; celui du genre, ensuite, alors que ce *road story* qui reprend les thèmes d'une génération – écologie, recyclage, quête identitaire, discours militant, etc. – intègre des ingrédients du récit de filiation, en l'occurrence inabouti, et du polar, renversements politiques en Amérique du Sud, trafics de la mafia et piratage informatique à l'appui ; celui de la lecture, enfin, troisième axe du romanesque mis à mal par *Nikolski*, qui délègue l'autorité narrative au lecteur, voire au récit lui-même, s'assumant livre parmi les livres.

Les possibles du pacte romanesque

- §25 Les formes et les enjeux des quatre romans présentés, pour contrastés qu'ils soient, procèdent néanmoins d'une pareille tendance. À l'instar de Georges Perec, leurs auteurs pourraient revendiquer « le romanesque, le goût des histoires et des péripéties, l'envie d'écrire des livres qui se dévorent à plat ventre sur son lit » (Perec, 1985 : 10). Certes, la définition du « roman » d'un Volodine (*AM* : 201) s'écarte des sentiers battus, mais l'injonction de son 48^e narrat est néanmoins explicite : « [L]isez aussi le roman de Fred Zenfl que je préfère, [...] c'est un roman assez amusant et varié pour plaire à tous et à toutes, lisez-le, lisez au moins celui-là et aimez-le » (*AM* : 216).
- §26 Mais un autre aspect permet, comme on l'a vu, de les réunir : les invraisemblances qui les fondent, qu'elles soient empiriques, diégétiques, pragmatiques ou génériques, désignent une autorité narrative en train de se redéfinir. Dissoute, comme chez Volodine, elle requiert un mode d'adhésion de l'ordre de l'herméneutique ; renforcée, comme chez Echenoz, elle fait appel à un savoir partagé ; problématisée, comme chez Makine, elle joue sur l'exigence de vérité ; déléguée au lecteur, comme chez Dickner, elle repose sur un désir de romanesque.
- §27 Dans les interstices d'une illusion romanesque en train de se reconfigurer, un singulier pacte d'adhésion se laisse entrevoir à la faveur de subtiles inflexions des registres du vraisemblable. Saisir les enjeux de crédibilité de la fiction contemporaine et quadriller les stratégies ainsi que leurs effets spécifiques invitent à poursuivre l'histoire de la vraisemblance à la lumière de ses avatars contemporains.

NOTES

1. L'expression « surfiction » figure chez Raymond Federman ([1975] 2006) et chez Marc Chénétier (1989) ; celui-ci propose, comme termes équivalents, métafiction, transfiction, parafiction, superfiction, critifiction, lesquels s'apparentent à la notion de « nouvelle fiction » utilisée par Jean-Luc Moreau (1992) et reprise par Marc Petit (1999).
2. Cet article procède d'une recherche, soutenue par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, qui a pour titre « Vraisemblance et autorité narrative dans le roman contemporain ». Le cadre descriptif et des analyses de romans ont été publiés, au fil du temps, par les cosignataires (2006, 2009, 2010a, 2010b, 2011).
3. Pour une mise en perspective des modes de saisie de l'autorité, on lira l'ouverture du texte de Fortier et Mercier (2010a).
4. Pour une lecture récente de la question du vraisemblable, voir le numéro 280 de la *Revue des sciences humaines* préparé par Yves Le Bozec (2005).

5. On peut lire à ce sujet Mercier (2009).
6. Pour une étude plus détaillée de ces trois romans, voir Fortier et Mercier (2006).
7. Les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *AM*, suivie du numéro de page.
8. Le jeu ne s'arrêtera pas là : une lecture attentive pourrait nous faire croire que l'ensemble des narrats est le fait de l'écrivain nommé en début de texte, ce Fred Zendl qui meurt sous les roues d'un train (*AM* : 10).
9. Les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *GB*, suivie du numéro de page.
10. Sous cet angle, on lira Bruno Blanckeman (2000), Christine Jérusalem (2005) et Sjeff Houppermans (1994).
11. Les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *RE*, suivie du numéro de page.
12. Voir à ce propos les pages 219 à 227 où le narrateur réalise qu'il ne peut convaincre qui que ce soit par son récit des conditions de vie du front russe lors de la Seconde Guerre.
13. Les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *NI*, suivie du numéro de page.

BIBLIOGRAPHIE

ARISTOTE (1980), *Poétique*, texte grec avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil (Poétique).

BLANCKEMAN, Bruno (2000), *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.

BOILEAU, Nicolas (1674), *Art poétique*, chant III.

CAVILLAC, Cécile (1995), « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101 (février), p. 23-46.

CHÉNETIER, Marc (1989), *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil.

COUDREUSE, Anne (2005), « La vraisemblance dans le *Dictionnaire dramatique* [1776] de Chamfort : le début de la fin », *Revue des sciences humaines*, n° 280 (octobre-décembre), p. 71-82.

CROQUETTE, Bernard ([1997] 2001), « Vraisemblable », dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, préface de François Nourissier, nouvelle édition augmentée, Paris, Albin Michel (Encyclopædia universalis), p. 940.

DICKNER, Nicolas (2005), *Nikolski*, Québec, Éditions Alto. [L'édition

française est parue chez Denoël en 2006.]

DUBOIS, Jacques (2000), *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais).

ECHENOZ, Jean ([1995] 2006), *Les grandes blondes*, Paris, Édition de Minuit (Double).

ECHENOZ, Jean (1997), *Un an*, Paris, Éditions de Minuit.

FEDERMAN, Raymond ([1975] 2006), *Surfiction*, traduit de l'anglais [États-Unis] par Nicole Mallet, Marseille, Le mot et le reste.

FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (2006), « L'autorité narrative dans le roman contemporain : exploitations et redéfinitions », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, p. 139-152.

FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (2009), « Ces romans qui racontent : formes et enjeux de l'autorité narrative contemporaine », dans René AUDET [dir.], *Enjeux du contemporain. Études sur la littérature actuelle*, Québec, Éditions Nota bene (Contemporanéités), p. 177-197.

FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (2010a), « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion », dans Emmanuel BOUJU [dir.], *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), p. 109-120.

FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (2010b), « L'autorité narrative et ses déclinaisons en fiction contemporaine : *Cinéma* de Tanguy Viel et *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint », dans Barbara HAVERCROFT, Pascal MICHELUCCI et Pascal RIENDEAU [dir.], *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Éditions Nota bene (Contemporanéités), p. 255-275.

FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (2011) [dir.], *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Éditions Nota bene (Contemporanéités).

GENETTE, Gérard ([1969] 1979), « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil (Points littérature), p. 71-99.

HOUPPERMANS, Sjef (1994), « Pleins et trous dans l'œuvre de Jean Echenoz », dans Michèle AMMOUCHE-KREMERS et Henk HILLENAAR [dir.], *Jeunes auteurs de chez Minuit*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi (Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et littérature françaises), p. 77-94.

JÉRUSALEM, Christine (2005), *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.

LE BOZEC, Yves (2005) [dir.], dossier « Le vrai et le vraisemblable. Rhétorique et poétique », *Revue des sciences humaines*, n° 280 (octobre-décembre).

MAKINE, Andreï (2001), *Requiem pour l'Est*, Paris, Gallimard.

MARTEL, Yann (2003), *L'histoire de Pi*, traduit de l'anglais par Nicole et Émile Martel, Montréal, XYZ éditeur.

McINTOSH, Fiona (2002), *La vraisemblance narrative. Walter Scott, Barbey d'Aurevilly*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

MERCIER, Andrée (2009), « La vraisemblance : état de la question historique et théorique », dans *temps zéro*, n° 2 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document393> [Site consulté le 29 mai 2014].

MILLET, Richard (2000), *Lauve le pur*, Paris, P.O.L.

MOREAU, Jean-Luc (1992), *La nouvelle fiction*, Paris, Critérion.

PEREC, Georges (1985), « Notes sur ce que je cherche », dans *Penser/Classer*, Paris, Hachette, p. 9-12.

PERNOT, Denis (2002), « Vraisemblance », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA [dir.], *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 626-627.

PETIT, Marc (1999), *Éloge de la fiction*, Paris, Fayard.

VIALA, Alain (2002), « Adhésion », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA [dir.], *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 5.

VOLODINE, Antoine (1999), *Des anges mineurs*, Paris, Éditions du Seuil.

NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

Frances Fortier est professeure retraitée du Département de lettres et humanités de l'Université du Québec à Rimouski. Elle s'intéresse à la narrativité contemporaine, tant romanesque que biographique. Ses recherches ont récemment porté sur la problématisation de l'autorité narrative et les modalités textuelles de la relation biographique. Elle a entre autres publié en 2010, en collaboration avec Robert Dion, *Écrire l'écrivain*.

Formes contemporaines de la vie d'auteur (Presses de l'Université de Montréal) et a codirigé avec Andrée Mercier l'ouvrage collectif *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain* (Éditions Nota bene, 2011).

[Andrée Mercier](#) est professeure titulaire au département des littératures à l'Université Laval et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) qu'elle a dirigé de 2009 à 2013 (et de 2008 à 2013 pour le site Université Laval). Avec Frances Fortier, de l'Université du Québec à Rimouski, elle a mené plusieurs recherches subventionnées, notamment sur la vraisemblance, l'autorité narrative et les narrations problématiques dans le roman depuis 1980. Avec l'équipe de recherche « Poétiques et esthétiques du contemporain », elle prépare un livre sur la

construction du contemporain en France et au Québec, et travaille également à la question de la porosité des pratiques narratives actuelles au Québec.

POUR CITER CET ARTICLE :

Frances Fortier et Andrée Mercier (2014), « La *captatio illusionis* du roman contemporain. Volodine, Echenoz, Makine et Dickner », dans *temps zéro*, n° 8 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1170> [Site consulté le 8 septembre 2014].

RÉSUMÉ

Cet article propose un examen des stratégies d'instauration et de contestation de l'autorité narrative dans quatre romans contemporains. L'hypothèse avancée est que les modes d'adhésion au romanesque sont tributaires des entorses, plus ou moins explicites, aux codes de vraisemblance (générique, pragmatique, empirique et diégétique) qui sous-tendent tout récit. Dans les romans étudiés, le romanesque, en effet, apparaît moins comme une adhésion naïve aux rebondissements de la péripétie ou aux passions des personnages que comme une exploration consciente des conventions, génériques ou autres, qui déterminent cette adhésion. L'analyse des modalités de l'autorité narrative conduit à distinguer quatre configurations spécifiques parmi les possibles du pacte romanesque, selon que l'autorité se voit dissoute chez Volodine, renforcée chez Echenoz, problématisée chez Makine et déléguée chez Dickner. Saisir ainsi les enjeux de crédibilité dans ces fictions invite à poursuivre l'histoire de la vraisemblance à la lumière de ses avatars contemporains.

This article analyzes the strategies involved in establishing and contesting narrative authority in four contemporary novels. It proposes the hypothesis that modes of compliance with the novelistic are dependent upon the more or less explicit alteration of the codes of verisimilitude (generic, pragmatic, empirical and diegetic) underpinning every story. In the novels studied, the novelistic aspect appears less as the result of a naïve obedience to plot twists or to the impetus of the characters than as a conscious exploration of the conventions, generic or otherwise, that shape this obedience. This analysis of forms of narrative authority leads to the distinction of four specific configurations among the possibilities of the novelistic pact, depending on whether this authority finds itself dissolved (in Volodine's work), reinforced (in Echenoz's work), problematized (in

Makine's work), or dictated (in Dickner's work). Grasping the issues of credibility in these works of fiction invites us then to continue upon the path of verisimilitude in light of its contemporary avatars.