

ISABELLE DÉCARIE

LE QUOTIDIEN À TOUT PRIX

ANALYSE DU RETOUR À L'ORDINAIRE DANS *LE DRAP* D'YVES RAVEY ET *UN AN* DE JEAN ECHENOZ

§1

Certaines recherches récentes sur le roman contemporain ont montré que le quotidien constitue une matière narrative de prédilection, à partir de laquelle de nombreux romanciers racontent des histoires sans événements notables. On peut remarquer que d'autres motifs ou encore que d'autres manières d'envisager un aspect du quotidien occupent une place tout aussi importante dans les récits d'aujourd'hui et font partie d'un même paradigme, qu'on pense à l'insignifiant, au dérisoire, au petit ou encore au réel¹. Cette pratique du roman, où tout se joue autour de faits et gestes sans importance, se distingue par son ton singulier et impassible, un ton qui tranche avec les écrits bavards, autofictifs, testimoniaux et autobiographiques auxquels on a été habitué depuis la fin des années soixante-dix. Ce sont là deux manières différentes de faire de la littérature aujourd'hui² qui se distinguent l'une de l'autre par le ton adopté. La voix de ces écrivains qui cherchent à raconter le monde dans lequel ils évoluent est souvent faite de retrait, d'indifférence, d'impassibilité même et l'accent est surtout mis sur la description des choses et des actes de tous les jours. On assiste en même temps, en tant que lecteur, au plaisir évident que les romanciers ont à raconter et à écrire la vie ordinaire. La matière des actions et des objets quotidiens semble en effet se prêter à ces exercices d'écriture qui passent souvent par l'inventaire, la liste, les répétitions, par la déclinaison des différents états d'un lieu banal. Pensons, par exemple, à Georges Perec pour qui le quotidien était un formidable embrayeur d'écriture non-fictive et, parfois même, une béquille pour se sortir de ses pannes d'écriture

romanesque ou ce qu'il a appelé sa « déficience discursive » (Perec, 1985 : 152). D'autres écrivains qui n'ont pas ce « handicap » — et il faudrait écrire longuement sur ce rapport trouble d'attraction/répulsion qu'entretenait Perec avec le narratif — s'appuient sur la même matière que Perec, celle du quotidien et des objets qui les entourent, mais pour mieux s'abandonner à leur goût pour le récit. Marie-Pascale Huglo a remarqué en effet que, dans les récits où très peu de choses arrivent, comme c'est le cas pour les romans de Jean-Philippe Toussaint qu'elle analyse, le véritable événement dont il est question sans qu'on le sache vraiment, c'est l'acte de raconter lui-même³ (Huglo, 2003). Le quotidien, qui est un matériau simple, économique, facile d'accès, devient alors matière à récit ou plus précisément, la matière même du récit. Dominique Viart remarque à cet effet que « Le goût du roman, le plaisir narratif s'imposent à nouveau à des écrivains qui cessent de fragmenter leurs récits ou de les compliquer outrageusement. Et les nouveaux venus ne sont pas en reste, prêts parfois à faire du romanesque avec presque rien, tant leur désir en semble fort » (Viart, 2005 : 6). Ce sont là autant de manières de fabriquer un récit qui mettent au jour, par ailleurs, le désir de faire travailler la mécanique même du roman (puisque ce qui est raconté ne compte pratiquement plus), comme c'est le cas dans les livres de Jean Echenoz. Le quotidien est donc devenu un prétexte pour écrire encore, une contre-voie pour continuer à écrire malgré tout et composer avec « les ruines du romanesque » (Viart, 2002 : 159).

52 Récit sans histoire, narration non-événementielle, scènes de vie : le roman d'aujourd'hui ne prétend donc plus transformer son genre, n'aspire à rien semble-t-il, sinon à simplement s'écrire, en composant avec le grand roman aujourd'hui abandonné, comme une pratique désaffectée. Devant cette simplicité, on peut rester perplexe et pourtant, selon Milan Kundera, c'est justement ce dont le roman français avait besoin. Dans l'avant-propos au recueil de nouvelles de Benoît Duteurtre, Kundera raconte en effet que pour Cioran « [l]e plus grand événement de cette deuxième moitié du siècle, c'est la disparition des trottoirs » ; et Kundera poursuit :

[...] quelle leçon du concret ! Car une kyrielle d'événements dramatiques se déroule sans infléchir si peu que ce soit notre vie, tandis que le remplacement des trottoirs par ces minces passerelles surpeuplées, jetées entre les piquets, les voitures garées, les échafaudages, les poubelles, où il est impossible de flâner, de faire halte, de marcher côte à côte, a transformé la notion même de la ville, du quotidien, des promenades, des rendez-vous, du plaisir de vivre. [...] Je le pense depuis longtemps : rien n'est plus important pour la littérature française d'aujourd'hui que de renouer le contact avec le concret perpétuellement escamoté (Kundera, 1997 : 9-10).

53 Il place ainsi le roman contemporain français dans la lignée des romans descriptifs comme ceux de Tolstoï. Pourtant, si le roman contemporain fait une large place au concret, ce n'est jamais de manière tout à fait naïve ou simplement descriptive. Le récit du quotidien a parfois une fonction narrative singulière dans ces romans sans événement, comme c'est le cas pour *Le drap* d'Yves Ravey et de *Un an* de Jean Echenoz⁴.

Ces deux romans ont en commun un événement fondateur que les personnages vont tenter d'oublier ou de fuir grâce à un retour au non-événement. En effet, dans le cas du *Drap*, un fils raconte la maladie puis la mort de son père, à travers les gestes quotidiens et domestiques de sa famille. Écrit sur un ton monocorde, sans sentimentalité, *Le drap* fait de la routine journalière une échappatoire pour ne pas faire face à la maladie. De la même façon, dans le roman *Un an*, le personnage de Victoire se réveille un matin aux côtés du corps inanimé de son ami Félix, sans se souvenir de quoi que ce soit. Pensant qu'elle pourrait être accusée de son meurtre, elle fuit Paris pour la province où elle va errer pendant un an, à la recherche d'une vie normale afin de passer inaperçue. Dans les deux cas, on assiste donc à un retour du quotidien à tout prix, à un désir d'actes banals où la routine est un artifice, mais aussi un déni, un écran qui sert à cacher une situation plus grave. Mais que signifie dans ce cas la transformation d'un événement en non-événement ? Dans le cas du roman *Un an* et de son personnage principal Victoire, cela revient à aménager le désaffecté, rendre connu l'inconnu, changer l'inhabituel pour le routinier, le neuf pour l'usagé, et dans le cas de la famille Carossa dans le roman *Le drap*, c'est faire semblant que la maladie n'existe pas en s'immergeant dans les activités courantes.

L'ordinaire des jours contre la mort

Écrit à la première personne du singulier, *Le drap* d'Yves Ravey est découpé en chapitres courts. Le roman commence avec l'arrêt maladie du père, Roger Carossa, lequel va rester à la maison pendant deux semaines. Ancien serrurier, Roger Carossa travaille maintenant dans une imprimerie où il a respiré des vapeurs de plomb. Le médecin lui demande de se rendre à l'hôpital pour faire des examens. Son fils, Lindbergh Carossa, raconte d'un ton dépouillé la vie ordinaire de son père qui attend les résultats de ses examens. Roger Carossa se retrouve donc à la maison où le temps est vécu à la fois comme ordinaire et inhabituel puisqu'il est n'est pas routinier pour lui d'être à la maison. Il n'est pas en vacances et ne peut pas travailler, il cherche donc à s'occuper, à occuper le temps de l'attente. Il planifie de repeindre sa barque, il va à la pêche, il garde le chien d'un collègue parti en vacances, il essaie de vendre sa voiture, il observe la vie autour de lui :

Debout devant la fenêtre, il regarde le voisin, qui tourne autour de sa maison avec un fusil, à la recherche de nids d'hirondelles sous son avant-toit. Il dit, le voisin n'a pas le droit de tirer sur les oiseaux. Il a mal. Il dit parfois, c'est insupportable. En fin de journée, j'entends du bruit dans le poêle de ma chambre, je pense à un corps étranger, j'appelle mon père qui sort de la salle de bains. [...] Il dit que c'est bizarre, ce bruit. Enfin, avec une pince à braises, il sort un insecte noir du foyer. Il me le montre de près, il m'apprend que c'est un lucane cerf-volant, il n'a pas fait exprès de venir jusqu'ici, il cherche un endroit chaud (*D* : 10).

Ce corps étranger qui vient interrompre le silence du poêle, c'est aussi l'une des rares métaphores qui vient interrompre la linéarité du récit : on pense à

l'intruse qu'est la maladie et qui s'est imposée dans le corps du père. La métaphore joue ici sur plusieurs plans : elle dit sans dire, tout comme les gestes familiers masquent tout en dévoilant ce qui se trame dans la vie du père. Ce dialogue entre le père et le fils témoigne d'une vulnérabilité feutrée, discrète, à l'image de ce qui se passe dans cette famille de classe ouvrière faisant face à la maladie paternelle, mais aussi de ce qui se joue sur le plan du récit de filiation. Dominique Viart a raison de noter qu'il faut parler ici de « "stase" du récit de filiation [...] qui, faute de parvenir à faire le récit d'une vie, se configur[e] en récit de mort, de *la mort* » (Viart, 2005 : 89, l'auteur souligne). Les choses se font et sont racontées de manière timide, secrète presque, comme s'il ne fallait en aucun cas bousculer l'agencement discret des choses, l'ordonnement ordinaire de la vie de famille. C'est pourquoi la mère, dont la maison est le territoire puisqu'elle ne travaille pas à l'extérieur du domicile, alors que son mari s'apprête à rentrer de l'hôpital, se dépêche de faire le ménage :

Dans son agitation, en passant le balai dans la cuisine, son coude cogne une chaise retournée sur une autre posée sur la table, et le pied de cette chaise-là heurte le lustre, une boule translucide, qui éclate. Elle se précipite, recueille les morceaux dans une pelle, dévisse le lustre. Elle dit qu'elle va se hâter d'en trouver un autre à la quincaillerie, exactement le même modèle, précise-t-elle, sinon il va s'en apercevoir. Et elle part en ville. (*D* : 39-40)

57 Bien qu'elle soit celle qui tienne la maison, et de façon élargie celle qui est la gardienne de l'ordre, c'est aussi par elle que survient le désordre et la destruction ; c'est par elle que le refoulé, ce dont on ne peut parler, la mort du père, fait surface. Dans un autre incident ménager, elle fait sauter les plombs et l'électricien lui dit qu'elle aurait pu mettre le feu à la maison : « Ma mère a dit que ça lui est égal. Si elle mettait le feu, au moins, on lui reconstruirait une autre maison. » (*D* : 40). Un peu plus tôt, alors que la famille garde le chien d'un collègue du père parti en vacances, la mère avoue ne plus supporter l'animal « qui hurle à la mort » (*D* : 31), elle veut le tuer, mais son mari lui rétorque qu'il n'y a pas plus gentil. C'est aussi elle qui tue l'anguille pêchée par le père :

Ma mère est dans la buanderie, devant le fourneau où elle pose ses lessiveuses. Elle a ôté la plaque de fonte et les cercles concentriques. Elle a allumé un feu et retiré du panier, enveloppée dans un chiffon, l'anguille pêchée le matin par mon père. Elle assomme l'anguille avec un morceau de bois, elle cogne contre cette masse nerveuse, luisante, qui se tord à ses pieds sur le ciment, elle dit que cette charogne ne veut pas mourir, elle me dit que c'est coriace, je dois apprendre à tuer les anguilles. Le corps du poisson est parcouru de soubresauts, enfin, il ne bouge plus. Ma mère découpe la peau, elle dit que ce n'est pas à elle de le faire, elle dit qu'elle n'est pas venue habiter ici, faire des enfants ici, pour découper une anguille. [...] Mon père dit qu'il ne faut pas des heures pour découper une anguille (*D* : 32-33).

58 Les tensions entre le père et la mère se font donc sentir dans les gestes violents maternels, lesquels ressortent d'autant plus qu'ils sont décrits avec cette écriture blanche qui distingue la parole du jeune narrateur.

59 Une nouvelle routine s'est donc installée chez les Carossa depuis que le père

partage son temps entre la maison et l'hôpital. Trois courts chapitres de quelques lignes chacun racontent ce temps qui passe. Sans pour autant être tue, la maladie est pourtant dissimulée derrière les actes routiniers et sans importance de la famille, des actes qui témoignent mal de la gravité de la situation. Et c'est sans doute là le but du récit du quotidien dans ce roman, c'est-à-dire masquer ce que l'on sait et ce qui va se passer, comme s'il était somme toute inutile, redondant, de raconter ce récit de manière tragique, quand la situation, elle, l'est déjà. Le quotidien, de toute façon, comme le naturel, revient toujours trop vite prendre le dessus dans nos vies, même dans les situations les plus extrêmes. Dans ces trois courts chapitres, le père s'affaire, en effet, à des activités banales : il entasse sous les escaliers des encyclopédies « mises au rebut, offertes par le directeur du personnel » de l'imprimerie (*D* : 51), « il étudie une feuille de paye. Il fait le décompte de son salaire au verso d'une facture vierge, il calcule ligne par ligne » (*D* : 52). Il mange un Paris-Brest, « il dit qu'il aime les gâteaux, il dit qu'à l'hôpital, dans le service Saint-Maurice, il a connu un copain qui est pâtissier, il souhaite le revoir » (*D* : 53). Et puis, le temps du présent s'interrompt au chapitre suivant, là où un premier événement qui sort de l'ordinaire fait irruption dans la trame du récit : « Un jour, mon père ne s'est pas levé » (*D* : 54). Les allers-retours entre la maison et l'hôpital font ainsi place à l'adieu du père puis à la mort :

Les premiers signes de la mort sont apparus le matin. J'étais dans la cour, où je repeignais les volets métalliques, que j'installais, une fois démontés, en plein soleil à l'horizontale sur des tréteaux, dans la partie de la maison opposée à celle où donnait sa chambre. C'était l'été. Il lui avait fallu six mois pour mourir. La difficulté était de ne pas laisser couler la peinture entre les fentes des persiennes, et je m'appliquais avec le pinceau enduit de laque glycérophtalique, référence vert sapin, à terminer le troisième volet. Ma mère est venue vers moi et elle m'a prié d'aller chercher le médecin en me disant que c'était fini. [...] Mon père gisait sur le côté, à même le drap, comme un animal écrasé sur la route (*D* : 56).

510 Ce détail de la couleur des volets, « référence vert sapin » semble quelque peu scandaleux face à la mort du père. Pourtant, ce récit est écrit de la sorte : quand l'émotion affleure, la description du quotidien reprend le dessus, les détails se font plus nombreux. Dans cette optique, le récit du réel sert à raconter tout de même, à raconter encore, même quand les mots manquent ou quand il n'y a rien d'équivalent à dire pour parler d'un événement qui change tout. Devant l'ineffable de la mort, le quotidien devient à la fois un ensemble de gestes ridicules par leur portée insignifiante, mais il est aussi créé par les gestes les plus importants car ils sont la preuve que la vie continue. D'ailleurs, après la mort du père, la routine reprend et la mère poursuit ses tâches ménagères autour du corps paternel. Donnant son titre au récit, le drap dans lequel Roger Carossa est mort aurait pu être entouré d'un fétichisme particulier ou encore faire l'objet d'un symbolisme quelconque puisqu'on pense immédiatement au linceul ou même au saint suaire, à toutes ces représentations canoniques de morts enveloppées dans ce type d'étoffe. Mais plutôt, ce drap est renvoyé par la narration à sa plus simple utilité et doit être changé le plus vite possible. En effet, alors que le fils

termine de peindre ses persiennes, la mère lui demande comment faire pour la mise en bière. Il rétorque que les employés des pompes funèbres s'en occuperont quand ils viendront chercher le corps. Elle insiste alors pour qu'il l'aide à déplacer le corps afin de changer le drap du lit : elle ne veut laisser entrer personne dans la chambre mortuaire tant que les draps ne seront pas propres (*D* : 59). Il faut aussi « régler les ardoises » avec les commerçants :

Je lui ai dit qu'elle devait maintenant me donner les factures laissées par mon père, que j'irai les payer le lendemain, je ne laisserai pas mon père disparaître dans son cercueil à l'arrière de la D.S. Citroën noire sans que ses factures soient réglées. Puis elle s'est rendu compte qu'elle l'avait mal rasé et s'est baissée vers son blaireau posé sur le parquet dans son bol de mousse. Sous le lobe des oreilles, m'a-t-elle dit, et sous le nez. (*D* : 72-73)

§11 Le discours rapporté utilisé à maintes reprises dans le récit, le ton enfantin ainsi que le temps du présent participent à rendre la trame événementielle mince et statique. Ici le récit du quotidien sert d'anesthésiant pour parvenir à parler de la mort du père. Écrit sous le signe du roman de Musil, *Un homme sans qualités* comme l'a signalé l'auteur dans une entrevue (Harang, 2003), *Le drap* est aussi un récit sans qualités, sans aspérités, sans caractéristiques importantes, faisant du moment le moins banal de la vie de Roger Carossa un événement sans importance.

L'artifice du quotidien vagabond

§12 Alors que *Le drap* se termine avec la mort du père, le roman *Un an* de Jean Echenoz commence avec la découverte d'un corps. Victoire, en se réveillant un matin de février, trouve Félix inanimé dans leur lit. Elle décide alors de fuir, pensant qu'elle pourrait être tenue responsable de cette mort. Après un an de vagabondage, qui commence avec la location d'un pavillon mais se termine à la belle étoile, Victoire reprend sa vie d'avant. Dans son livre consacré aux « récits indécidables », Bruno Blanckeman souligne avec justesse que Jean Echenoz conduit ses récits « vers un état intermédiaire, entre réactivation romanesque et liquidation parodique, créant un récit à triple détente : référence initiale, dérision simultanée, sens et portée de l'une en l'autre » (Blanckeman, 2000 : 27). L'écrivain raconte ici le quotidien difficile de la mendicité, de la prostitution et du vagabondage avec ironie, parodiant et trafiquant les récits qui décrivent le réel. Echenoz détourne et allège le genre en y injectant une dose de surréel : il ajoute un élément singulier dans la trame du récit, à savoir l'apparition systématique (et le plus souvent injustifiée) d'un ami de Victoire, Louis-Philippe, dans les lieux les plus inattendus et ce, pendant toute l'année que dure son errance. De retour à Paris, Victoire rencontre son ami Félix dans un bar — première surprise : il n'est pas mort — qui lui annonce à son tour — seconde surprise —, la mort de Louis-Philippe, quand elle lui demande s'il l'a vu récemment. Dans ce roman, le quotidien est cet état routinier, sans relief et sans histoires qui est recherché par Victoire ; c'est un ensemble de gestes qu'elle doit mettre en

œuvre afin de passer inaperçue. Quoi de plus anodin en effet qu'une routine journalière, même artificielle ? Mais c'est justement cet artifice qu'Echenoz étudie dans ce roman en mettant au jour, même de manière parodique, un quotidien codifié qui nous renseigne sur ce qui organise une vie ordinaire, qu'elle soit faite en société ou dans sa marge. Et c'est pourquoi on peut parler d'un retour inéluctable, incessant, presque pulsionnel au quotidien, pour continuer à vivre malgré tout.

§13 Victoire va donc modeler sa vie de tous les jours à l'endroit où elle se trouve, à commencer par le train qu'elle prend pour se rendre à Bordeaux, une ville choisie au hasard des départs à la gare Montparnasse. Ou plutôt, c'est la description du voyage en train — après tout, si c'est bien l'écriture qui est l'événement ici, c'est donc par elle qui faut commencer — qui semble anticiper ce qu'elle devra faire, c'est-à-dire se fondre dans le paysage, et si possible, dans un paysage des plus plats. Car le quotidien c'est aussi cela, le cours ordinaire et indifférencié du temps :

Les événements lui reviendraient tôt ou tard en mémoire, sans doute, autant ne pas insister, autant considérer par la fenêtre une zone rurale vaguement industrielle et peu différenciée, sans le moindre hameçon pour accrocher le regard quand elle n'était pas masquée par le remblai. [...] Rien en somme sur quoi se pencher longuement sans lassitude, mais l'intérieur du train, à moitié vide en cette saison, n'apportait guère plus de spectacle (A : 10-11).

§14 Et à la page suivante :

Là, par les baies vitrées, seule avec son quart Vittel, elle regardait ce panorama sans domicile fixe qui ne déclinait rien de plus que son identité, pas plus un paysage qu'un passeport n'est quelqu'un, signe particulier néant. L'environnement semblait disposé là faute de mieux, histoire de combler le vide en attendant une meilleure idée. (A : 12)

§15 Le vide du décor, l'anonymat du relief géographique, ce « panorama sans domicile fixe » disent déjà la platitude que devra être la vie pour Victoire afin qu'elle ne se fasse pas repérer. À Bordeaux, elle saute dans un autre train pour Saint-Jean-de-Luz et de là décide de louer un pavillon afin de mettre en place sa nouvelle routine. Intuitivement, en effet, la maison est bien le lieu de la routine la plus basique, là où les gestes les plus ordinaires sont posés. Ce n'est d'ailleurs sans doute pas un hasard si de nombreux romans contemporains, qui ont pour matière narrative le quotidien, se déroulent entre les quatre murs d'un appartement ou d'une maison. Pour la location de son pavillon, Victoire ne veut pas passer par une agence, ce qui laisserait trop de traces, elle choisit donc de faire affaire directement avec un propriétaire. Une fois la transaction effectuée, Victoire inspecte la maison déjà meublée :

Composé d'un salon résigné, d'une cuisine réticente et de deux chambres à l'étage séparée par une étroite salle de bains, le pavillon paraissait à l'abandon [...]. C'était brusquement, semblait-il, dans un mouvement précipité que la vie avait quitté les lieux, abandonnant les choses d'une seconde à l'autre pour les laisser s'empoussiérer, se figer à jamais derrière des volets vite refermés (A : 16).

§16 Et plus loin :

Plus tard elle venait d'inspecter le pavillon en détail, d'ouvrir les penderies vides où s'entrechoquaient des cintres et les tiroirs pleins d'objets incomplets : albums photographiques désaffectés, clefs sans étiquette, cadenas sans clefs, manches d'accessoires et poignées de portes, tronçons, fragments de montants de lit, montre privée de sa grande aiguille. [...] Au mur elle redressa un portrait (A : 20-21).

§17 En l'absence de vie et de quotidien, le pavillon s'est détérioré. Victoire, en un seul geste, celui de redresser le portrait au mur, signale qu'elle prend le dessus sur les choses, qu'elle aménage déjà son territoire et que la vie de tous les jours va reprendre son cours normal. Remarquons ici le détour par la liste pour rendre compte avec un plaisir évident des objets qui n'ont plus d'utilité, faute d'être intégrés à la routine humaine. D'ailleurs, Echenoz s'intéresse souvent au désaffecté, au détruit, à l'abandonné, à ces choses et à ces lieux laissés à eux-mêmes, menacés par l'oubli⁵ — bref, à l'envers même du quotidien. Mais le romancier se plaît aussi à montrer comment ses personnages dominent ces univers qu'on croyait au départ inhabitables, comment ils les transforment également pour les faire à leur main.

§18 Une nuit, alors qu'elle ne parvient pas à dormir, Victoria décide de faire « l'inventaire systématique de la maison » (A : 41) :

Cette fois elle s'éveillerait au milieu de la nuit, tenterait de lire dans le noir l'heure sur sa montre avant d'allumer sa lampe, trois heures vingt-cinq. Elle éteignit la lumière pour aussitôt la rallumer, sachant qu'elle ne se rendormirait pas ni ne recourrait au livre, au walkman, à rien. Debout, mobile, Victoire parcourrait toutes les pièces du pavillon, ce qui prendrait peu de temps, les parcourrait deux fois, poussant deux chaises à leur place en pliant un vêtement abandonné, sur un dossier, repoussant un pot de fleurs, trois assiettes dans l'évier. (A : 40)

§19 Notons ici l'emploi du conditionnel pour raconter une nuit plus solitaire que les autres qui se terminera en grand ménage. Ce passage rappelle de manière gentiment ironique le récit *Un homme qui dort* de Georges Perec dont le sujet est proche de ces préoccupations sur le quotidien, un récit dans lequel un homme vit ses journées ordinaires jusqu'à la nausée (Perec, 1967). Au lieu d'un homme qui dort, nous avons ici une femme qui ne dort pas et qui se met à faire le ménage de manière hystérique : « [...] lorsque Victoire s'y mit la vaisselle produisit une symphonie, l'aspirateur un opéra puis, objet par objet, Victoire très énervée se mit à nettoyer toute chose sous toutes ses faces : ménage à fond » (A : 40). Ce faisant, elle va s'apercevoir que la plupart de ses économies ont disparu du tiroir de la commode, sans doute volées par son jeune amant rencontré dans un bar. Du pavillon, elle passe donc à l'hôtel bas de gamme et après le train comme moyen de transport, elle choisit le vélo. À chaque étape de l'errance de Victoire, Echenoz raconte les détails, dresse la liste de tous les efforts qu'elle déploie pour que sa vie redevienne « normale », selon les nouvelles circonstances. Par exemple, il explique comment elle s'entraîne à vélo et ensuite comment elle en vient à maîtriser son engin, les virages sur gravillons et les déraillements (A : 51),

comment elle parvient aussi à passer inaperçue dans les villages qu'elle traverse, comment finalement elle réussit à maîtriser chaque étape de son errance. Le terme-clé ici est sans doute « maîtriser » : une fois encore, pour qu'une situation devienne quotidienne et ordinaire, il faut s'y entraîner, la répéter, la contrôler. Après les hôtels bas de gamme et comme son vélo lui a été volé, la jeune femme dort dans des endroits désaffectés, en ruine et se déplace en auto-stop. Elle se met alors à observer la personnalité des conducteurs et des passagers, mais aussi l'aménagement de l'intérieur des voitures. Chaque fois, on assiste ici aussi à un inventaire des habitacles mobiles, nous montrant plusieurs versions d'un même intérieur. Une des stratégies du récit sur le quotidien semble être en effet cette façon de raconter les variations d'un objet ou d'un lieu, en en dressant toutes les facettes. Après cet épisode d'auto-stop, Victoire fait la connaissance d'une bande de clochards avec qui elle va commencer à perpétrer quelques larcins. Là encore, quoique différent, le quotidien reprend le dessus : errance vers les agglomérations pour passer inaperçus et vols à l'étalage toujours effectués de la même façon. Puis, une fois, le vol se passe mal et elle est poursuivie par les amis d'un épicier. Dans sa fuite, elle tombe, se blesse à la tête et se réveille dans un abri singulier. Quand elle ouvre ses yeux, elle voit ce qui suit :

Elle reposait sur un matelas jeté à même un sol de terre battue, dans une petite pièce au plafond bas, genre de cabane aux murs faits de plaques assemblées d'Everite, de Placoplâtre et de fibrociment. Des images pieuses et des photos profanes extraites de magazines géographiques, pornographiques et sportifs ornaient leur surface en compagnie d'échantillons de papier peint. Le mobilier consistait en caisses de formats divers, avec un autre matelas plus grand poussé contre le mur d'en face, mais aussi quelques fauteuils et tablettes endommagées et raccommodées. Par terre traînaient autant d'ustensiles de cuisine que d'outils, des étoffes hésitant entre habit et chiffon, des sacs publicitaires sur des souliers, un réveil mécanique arrêté à onze heures, une radio surmontée d'une fourchette fixée dans le tronçon d'antenne par une de ses dents. (A : 85-86)

520 Victoire a été recueillie par deux SDF qui ont investi, consolidé et aménagé une ruine. Ils vivent à l'écart de la société depuis qu'ils sont au chômage. Même sans domicile fixe, les deux hommes ont tout fait pour retrouver un semblant de normalité en se construisant un intérieur de fortune. Victoire s'adapte vite à leur routine : le jour, on braconne, et le soir, on joue aux cartes en écoutant la radio. Et puis, après avoir été repérée par des chasseurs mécontents, elle se remet en marche vers Paris, ayant su au même moment par son ami Louis-Philippe revu par hasard qu'elle n'avait jamais été soupçonnée du meurtre de Félix. Le retour à la vie ordinaire d'avant l'errance s'effectue ainsi au bout d'un an. Echenoz termine *Un an* sur une boucle comme pour mieux déjouer les règles du roman réaliste : la fin du récit semble peu probable et relève plus de la fantaisie que d'un roman sur le réel. Mais c'est justement pour cette raison que ce récit est intéressant : il met en scène une double attraction à la vie sans événements, l'une marginale et l'autre mondaine, une attraction fictive et artificielle qui donne à voir ses propres ficelles. Il existe, dans les deux romans analysés, une obligation commune, pourrait-on dire, à revenir à la platitude des jours sans

événements après un événement grave, comme si le quotidien avait pour fonction de maintenir l'ordre social, d'aplanir les pertes et les émois, de ravalier le tragique qui pourrait, à la longue, anéantir l'équilibre déjà précaire du monde. Pourrait-on vivre sous le joug constant de l'extraordinaire très longtemps ?

§21 Ce sont donc à la fois le désir, la pulsion ou encore l'obligation sociale d'un retour à l'ordinaire qui façonnent ainsi, dans les deux cas qui nous occupent, le récit du quotidien. Les romanciers montrent comment les personnages transforment une situation peu banale en un événement familier, en dressant la liste des gestes quotidiens, en faisant l'inventaire des lieux occupés, en décrivant les aménagements physiques et émotifs nécessaires. Dans *Le drap* d'Yves Ravey, l'écriture blanche du récit donne le ton au réel familier, un réel créé par les occupations domestiques de la famille Carossa. D'un point de vue narratif, le quotidien est raconté grâce aux dialogues coutumiers, au discours rapporté, aux descriptions économiques d'actions usuelles. Dans ce roman, le récit du temps ordinaire devient ce à quoi l'on se rattache pour ne pas penser à la mort. Mais de la même façon, c'est bien dans les gestes les plus insignifiants que la mort s'appréhende de près. Dans le roman d'Echenoz, le quotidien sert d'abri à Victoire et, en ce sens, il est raconté à travers la description des lieux que le personnage va investir : les trains, le pavillon, les hôtels, les voitures, les planques désaffectées. En mettant l'accent sur les lieux abandonnés par la vie routinière ou habités de manière transitoire comme les hôtels, Echenoz nous montre l'envers du quotidien. Ce faisant, il nous raconte de la même façon ce qu'est le quotidien, c'est-à-dire quels sont les gestes qui transforment une ruine en foyer, et de manière plus psychologique, une fuite ou une errance en une vie de tous les jours.

NOTES

1. Voir à ce sujet l'ouvrage collectif *Accessoires. La littérature à l'épreuve du dérisoire* (Décarie, Faivre-Duboz et Trudel [dir.], 2003).
2. Dominique Viart et Bruno Vercier classent les écrivains en trois catégories, ceux qui se racontent, ceux qui écrivent l'histoire et ceux qui écrivent le monde (Viart et Vercier, 2005 : 3).
3. Fieke Schoots notait déjà à propos des livres écrits par les « jeunes auteurs de Minuit » : « L'écriture est à la fois matière et sujet dans ces romans : elle est l'événement le plus important » (Schoots, 1994 : 137).
4. Ravey, 2002 (le sigle *D* entre parenthèses, suivi du numéro de la page, renverra désormais à cette édition) ; Echenoz, 1997 (le sigle *A* entre parenthèses, suivi du numéro de la page, renverra désormais à cette édition).

5. Voir à ce sujet son très beau récit publié en 1988, *L'occupation des sols*, Paris, Minuit.

BIBLIOGRAPHIE

BLANCKEMAN, Bruno (2000), *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Lille, Presses universitaires du Septentrion (Perspectives).

DÉCARIE, Isabelle, Brigitte FAIVRE-DUBOZ et Éric TRUDEL [dir.] (2003), *Accessoires. La littérature à l'épreuve du dérisoire*, Québec, Éditions Nota bene (Essais critiques).

ECHENOZ, Jean (1988), *L'occupation des sols*, Paris, Éditions de Minuit.

SCHOOTS, Fieke (1994), « L'écriture "minimaliste" », dans Michèle AMMOUCHE-KREMERS et Henk HILLENAAR [dir.], *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi (CRIN, n° 27), p. 127-143.

HARANG, Jean-Baptiste (2003), « Linceul au monde », *Libération*, 13 mars [en ligne]. URL : http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=liv&livre_id=1785 [Site consulté le 26 mai 2007].

HUGLO, Marie-Pascale (2003), « Le secret du raconteur », *Intermédialités*, n° 2 (automne), p. 45-62.

KUNDERA, Milan (1997), « La nudité comique des choses », avant-propos à Benoît DUTEURTRE (1997), *Drôle de temps*, Paris, Gallimard, p. 9-11.

PEREC, Georges (1967), *Un homme qui dort*, Paris, Denoël.

RAVEY, Yves (2002), *Le drap*, Paris, Éditions de Minuit.

VIART, Dominique (2002), *Le roman contemporain français*, Paris, Ministère des Affaires étrangères.

VIART, Dominique, et Bruno VERCIER (2005), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas.

NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

Isabelle Décarie vit à São Paulo au Brésil où elle est chercheuse indépendante. Après avoir obtenu un doctorat à l'Université de Montréal, elle a poursuivi ses recherches sur la littérature contemporaine à l'Université Harvard, ainsi qu'au CÉLAT à l'UQAM grâce à des bourses postdoctorales. Elle a codirigé un ouvrage avec Brigitte Faivre-Duboz et Éric Trudel sur l'insignifiant (*Accessoires. La littérature à l'épreuve du dérisoire*, 2003), ainsi qu'un dossier de la revue *Études*

françaises (avec Éric Trudel) sur les rapports entre littérature et arts. Elle est l'auteur d'un essai sur le quotidien (*Fictions domestiques. La maison dans tous ses états*, 2004) et collabore régulièrement au magazine culturel *Spirale*.

POUR CITER CET ARTICLE :

Isabelle Décarie (2007), « Le quotidien à tout prix. Analyse du retour à l'ordinaire dans *Le drap* d'Yves Ravey et *Un an* de Jean Echenoz », dans *temps zéro*, n° 1 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document69> [Site consulté le 5 avril 2013].

RÉSUMÉ

Pourquoi le quotidien reprend-il le dessus avec force dans les occasions les moins courantes, comme celle d'une maladie mortelle ou d'une fugue à la suite d'un crime ? Comment le quotidien est-il raconté dans de telles circonstances ? Ces questions préliminaires guident ici l'analyse de deux romans, *Le drap* d'Yves Ravey (2002) et *Un an* de Jean Echenoz (1997), dans lesquels des événements, qui rompent pourtant avec le quotidien des personnages, sont chaque fois dépassés pour faire place au retour du temps ordinaire. Il s'agit ici de voir comment les romanciers parviennent à maintenir un récit de tous les jours tout en racontant une situation peu banale, puis de tenter de répondre à cette autre interrogation : quelle force nous pousse à vouloir à tout prix raconter le quotidien malgré des circonstances dramatiques ?

*Why does everyday life take over even in the least mundane of occasions, as is the case with a terminal illness or a disappearance after a crime ? How is everyday life narrated in such circumstances ? These preliminary questions guide the analysis of two novels, *Le drap* by Yves Ravey (2002) and *Un an* by Jean Echenoz (1997), two books in which events, although far from ordinary, are each time transcended to herald the return of everyday life. This article explores the ways in which Echenoz and Ravey manage to tell an extraordinary story while narrating ordinary events and tries to answer the question : what force compels us to tell the story of the ordinary at any price, even when confronted with dramatic circumstances ?*