

SARAH ROCHEVILLE

LE QUOTIDIEN À L'ÉPREUVE DU VIRTUEL

PROMENADE DE RÉGIS JAUFFRET

*D'où la voix
Qui dit
Vie
D'une autre vie*

Samuel Beckett

§1 Dans son roman de 2001 intitulé *Promenade*¹, Régis Jauffret retrace les errances journalières d'une jeune femme dont l'existence se compose presque exclusivement de fantasmes. *Presque*, puisque c'est dans cette virtualité *pas tout à fait* ou *pas encore* complète, dans l'asymétrie entre un imaginaire dévorant et une réalité lyophilisée que se joue la tension du roman. *Promenade* raconte d'une part la sécheresse des actions sans significations qui ritualisent et réduisent la vie de la jeune femme en venant s'écraser dans les temps passés d'une narration à l'indicatif. D'autre part et d'une manière plus expansive, le roman narre au conditionnel un accès d'événements qui n'adviennent pas, qui ne se produisent que sur un plan strictement imaginaire ou fantasmatique. En structurant son roman selon cette dialectique de l'indicatif et du conditionnel, Régis Jauffret se saisit de notre monde contemporain, prisonnier d'un temps historique auquel auraient abouti les échecs des utopies modernes², « les grands récits connus jusqu'ici — le chrétien, le libéral-progressiste, l'hégélien, le marxiste, le fasciste — [ayant] été démasqués comme des tentatives inadéquates de maîtrise la complexité du monde » (Sloterdijk, 2006 : 13). De même les temps passés de l'indicatif ne suffisent-ils plus à raconter l'entièreté de l'action dans

Promenade, puisque la narration doit avancer, doit s'emparer de quelque chose alors qu'il ne se produit, en réalité, pratiquement rien : une femme sans emploi se voit incapable d'entretenir une relation avec quelqu'un. Elle meurt seule avec « l'impression d'avoir marché longtemps ». En venant au secours du romancier, le conditionnel *prête* à l'action, il lui *fait crédit* d'un temps verbal grâce auquel quelque chose est dit, vécu, *objecté* tout en demeurant dans l'enceinte du présent. *Promenade* montre l'un des puissants mécanismes du temps présent qui agit dans une temporalité virtuelle et conditionnelle, une sorte d'économie du sur-place qui épuise ses ressources narratives à raconter ce qui n'arrive pas et qui pourtant y arrive, sur un plan exclusivement romanesque.

L'ethos virtuel

§2 Si l'on ne doute plus depuis longtemps des capacités du roman à multiplier les niveaux de réalité qui lui seraient consubstantiels, il demeure que *Promenade* réussit à déplacer certaines oppositions qui permettraient jusqu'alors d'en distinguer les strates ou les phases. Au cœur du pacte contracté entre la voix du texte et le lecteur, des lieux de réalité apparaissent, engendrés par le battement dynamique entre virtualité et actualisation. Ainsi les souvenirs de Marcel, entassés virtuellement dans sa mémoire, s'actualisent au contact de la narration qu'il en fait dans *La recherche* ; de même que son récit ne s'éprouve *en réalité* qu'à la lecture. Un même lieu — le récit de l'enfance, par exemple — peut servir à la fois de réservoir virtuellement ouvert *et* d'arrêt des possibilités au fur et à mesure de son énonciation qui agit comme actualisation³. Tirant profit du statut instable et réversible qu'octroie le processus de fiction à la réalité, le récit en arrive à contenir le réel tout autant qu'à le relancer, à le cautionner cependant qu'il le met en procès.

§3 Or, dans *Promenade* de Jauffret, la virtualité ne s'oppose pas exactement à la réalité, elle ne lui sert ni de matrice, ni de contrepoids. Le processus de fiction, qui misait jusqu'alors sur une lutte entre les instances objectives et virtuelles du texte (d'où son « épuisement »), fait place à une configuration différente : au fur et à mesure de l'actualisation du texte, s'intensifie la virtualité de l'événement raconté, jusqu'à ce que cette virtualité devienne la seule réalité possible. À l'opposé des fantasmes d'Emma Bovary qui lui permettent d'éprouver une existence parallèle, ceux de la promeneuse jauffretienne la ramènent au cœur d'une réalité triviale. Loin de repousser les limites du réel en l'élargissant ou en le déréalisant, l'activité fantasmatique retient, concentre et projette en accéléré des éléments du quotidien.

Elle marcherait dans les rues jusqu'au soir, jusqu'au matin puis elle rentrerait se coucher. Elle aurait chaud, elles se rafraîchirait le visage avec des glaçons. Elle prendrait des médicaments contre la migraine, elle pleurerait en cherchant partout des mouchoirs. Puis elle s'endormirait sur le canapé, elle se réveillerait au milieu de l'après-midi. Elle aimerait le soleil sur

le toit d'en face, elle boirait une tasse de café en le regardant. Elle aurait voulu être une femme plus souvent gaie, fréquentant des amies enjouées, des hommes pleins d'esprit [...] Elle se voyait même propriétaire d'un sourire perpétuel qu'elle braquerait jour et nuit sur ses interlocuteurs, ainsi que sur certains individus dans la foule qui s'illumineraient comme des lampions. Le soleil se déplacerait, n'éclairant plus qu'une portion du toit. Elle conviendrait qu'un certain abattement était plus approprié à la structure de sa psychologie, et que la joie la fatiguait. Elle irait se coucher. Elle s'endormirait, la conscience tranquille, comme si elle avait accompli quelque chose au cours de la journée (P : 15-16).

54

Le monde révélé par la promenade n'est pas celui de l'ailleurs, mais celui du *même* rejoué à l'infini sur le mode conditionnel. Ce sont des « rues » assidûment arpentées que le fantasme fait naître, des « médicaments contre la migraine », un « canapé », du « café », des « amis », une « sieste ». Souvent précédés d'articles indéfinis (elle chercherait *des* mouchoirs, elle fréquenterait *des* amies enjouées), ces objets familiers surgissent droit de rubriques de la vie quotidienne auxquelles se raccroche indéfiniment le récit pour se poursuivre. C'est bien là le sens de la « promenade » voisine étymologique de la « pourmenade », qui désigne autant le trajet effectué qu'une métonymie du lieu aménagé pour déambuler. La promenade *aménage* au fur et à mesure le lieu dont elle procède. Le ménage se fait sur le plan domestique autant que sur le plan économique. Il s'agit d'économiser, d'abstraire (aux sens d'abstraction et de soustraction) certains éléments pour en menacer⁴ d'autres, de les évaluer selon des critères de rentabilité ou d'usage. Contrairement à l'odyssée ou au voyage, la promenade évolue dans un espace circonscrit et connu, elle dispose un espace où l'on feint d'aller quelque part. Métaphore du surplace, la promenade accomplit une auto-dévoration du possible, elle accrédite une sorte de vivre sans vécu, elle permet de faire « comme si [on] avait accompli quelque chose au cours de la journée ». De même le roman s'ouvre-t-il avec la visite imaginée de la jeune femme chez un médecin.

Elle aurait pu se présenter chez le premier médecin venu, lui dire je remets ma vie entre vos mains. Elle remarquerait ses grosses lunettes aux reflets gris dans la pénombre du cabinet. Elle se dirait qu'elle n'avait aucune envie de coucher avec lui. Il la regarderait dans les yeux, ses longs doigts croisés sur son bureau. [...]

Je me déshabille ?

Vous avez des insomnies ?

Elle enlèverait ses vêtements.

Vous ne toussiez pas ? Vous n'avez pas de troubles digestifs ? [...]

Elle monterait sur la table de l'examen, elle écarterait les cuisses comme pour accoucher. Il demeurerait immobile, une main sur son stéthoscope et l'autre ballante le long de sa blouse.

Vous ne m'examinez pas ?

Je ne suis pas gynécologue.

Elle irait plutôt voir cet ancien camarade de faculté, elle lui dirait il y a bien deux ans qu'on ne s'est pas vus.

Je préférerais que tu t'en ailles.

Comme tu voudras.

Elle aurait l'impression d'être expulsée de l'appartement par une chasse d'eau.

(P : 9-10)

- §5 En faisant semblant de se rendre à un endroit précis, la jeune femme catalyse deux niveaux de son parcours. Le premier s'appuie sur le réalisme ou la probabilité du trajet : elle pourrait aisément se retrouver chez le médecin ou encore, comme c'est le cas à maintes reprises dans le roman, se rendre au café et « coucher avec le proprio » le soir même. Le second niveau mobilise la sur-réalité ou la survalorisation de la probabilité du projet : le fait qu'elle *puisse* aller chez le médecin ou au café la dispense en réalité de s'y rendre. Glanés ici et là dans le monde du travail, celui des boulevards ponctués de cabines téléphoniques, des chambres d'hôtels ou de la vie familiale, les objets sont saisis au vol et jetés sur une scène qui en exagère à la fois le caractère saisissable (les objets montrés sont toujours *en usage*, ni désuets ni futuristes) et virtuel (la condition de leur apparition est exacerbée par le mode grammatical). Le retournement que formule le roman de Jauffret est spectaculaire : *puisque l'espace du texte est presque entièrement occupé par le virtuel, cette quantité se transforme en qualité, faisant du conditionnel la qualité nécessaire du vécu.*
- §6 S'esquisse dans ce renversement un *ethos* particulier qu'il reste à comprendre. La valeur concrète du quotidien se mesurant à l'aune de la richesse virtuelle qu'il contient, la virtualité contenue dans le récit devient *plus* réelle, et non pas irréelle. Le constat rejoint les thèses de Gilles Deleuze (1968) qui a montré la nécessité de ne pas opposer le virtuel au réel mais plutôt au possible. Cette opposition pourrait aussi trouver son efficace dans le couple virtualité-actualité. Il demeure que la fracture entre le virtuel et le réel n'est plus imputable à une discordance de nature, mais à une différence de degré ou d'intensité, ou encore, de vitesse. Le virtuel octroie une valeur ajoutée aux objets et assure la circulation (économique, libidinale, existentielle) dans le récit. *Promenade* relance en quelque sorte une théorie de la plus-value : plus le coefficient de virtualité d'un objet est élevé, plus cet objet augmente sa valeur matérielle. Mais à la différence des hypothèses de Marx, la valeur ajoutée ne s'ajuste pas en fonction du travail investi dans l'objet, ni plus qu'elle vise à accroître sa valeur d'échange. La virtualité injectée dans les objets de *Promenade* sert moins à favoriser l'échange (ce qui donnerait lieu à une communauté minimale à laquelle la promeneuse n'a jamais accès) qu'à éprouver de façon paradoxale et passive l'existence réelle de chacun des objets. En s'imaginant faire ce qu'elle ne fait pas, en fantasmant sur ce qu'elle n'est pas et en mettant son existence sur un plan virtuel, la jeune femme acquiert sa substance, elle s'arroge une épaisseur à crédit comme l'on achète avec une carte bancaire la possibilité de posséder. Grâce au subterfuge du conditionnel, au cœur duquel est réitéré le *credo* nécessaire au crédit, le tour de magie — celui qui fait se transformer un *x* immatériel en un *y* matériel, quoique improductif — fonctionne à merveille, à l'instar du récit se déroulant sous les yeux du lecteur.

L'indicatif sous conditions

57

Dans cette économie très contemporaine, qui alloue plus de valeur à l'immatériel qu'au matériel, à la présentation qu'à la présence, le conditionnel de la narration s'oppose en apparence à l'indicatif, mode sur lequel s'effectuerait un « retour au réel ». Le récit s'appuie sur certaines conditions en dehors desquelles *il ne prévoit pas* se dérouler. Pour que s'actionne l'engrenage spéculatif qui lui donne littéralement lieu, le récit n'a d'autre choix que d'exploiter ses propres conditions d'apparition. *Conditionnel* à la virtualité des échanges humains qu'il décrit tout autant que *conditionné*, au sens béhavioriste, par la virtualité même de ces échanges, le roman peine à se contenir lui-même. L'on sait toutefois que pour arriver à faire entendre ses conditions ou pour se donner même une *condition* d'existence, le conditionnel s'appuie sur une réalité préalable, comme le rappelle sa structure grammaticale de base qui le lie naturellement à l'imparfait : « si j'avais ceci, je ferais cela ». C'est là le rôle attendu de l'indicatif face au conditionnel. Quelque chose est raconté avant d'être fantasmé ; une première vie a lieu, puis elle se voit transportée sur un autre plan qui prend en compte le « comme si » dont elle procède. Dans *Promenade*, le problème surgit dans la consistance du « réel » en question, qui n'est pas plus réel que le vécu au conditionnel. Du conditionnel à l'indicatif, un glissement se produit, une chute dans des conditions de vie tout aussi virtuelles. C'est le cas après la visite fantasmée chez le médecin, lorsque la narration revient à ce qui est censé s'être produit « réellement ».

Elle ne consulterait aucun médecin. Il était cinq heures de l'après-midi, il ne s'était rien passé de décisif depuis le matin. Elle avait vu le début d'un film, et elle *était sortie de la salle de crainte d'y perdre quatre-vingt-dix minutes* qu'elle ne retrouverait jamais plus (*P* : 18, je souligne).

58

La vie à l'indicatif de l'héroïne de *Promenade* consiste en un temps perdu qu'elle cherche en vain à regagner. Revenir au réel, c'est pour elle accéder à quelque chose de moins réel encore que sa vie vécue au conditionnel. Un coefficient de virtualité affecte ainsi la présentation de la fiction : le réel de *Promenade* est-il conditionnel ou indicatif ? La question rejoue les conditions de possibilités de la fiction, puisque cette dernière n'est possible que si elle s'enlève sur le fond d'une stabilité réelle, qui fait pratiquement défaut au récit *Promenade*. Il ne se passe en effet rien d'autre dans la vie réelle de l'héroïne que dans sa vie fantasmée. Même lorsque la narration passe à l'indicatif, les événements perdent consistance et leur valeur fictionnelle est exacerbée.

Souvent elle restait chez elle couchée, volets fermés, dans le clair-obscur des jours soudés l'un à l'autre comme des rails. Certaines nuits, elle imaginait une vie tranquille, avec un homme ordinaire, dans un appartement clair. Elle se voyait assise auprès de lui chaque soir sur le même canapé [...]. Mais parfois elle voyait une existence affreuse, une solitude effrayante, colmatée comme un sous-marin. Elle éclairait la lampe, elle faisait quelques pas dans la pièce pour se changer les idées [...]. Elle téléphonait à quelqu'un, elle demandait qu'on vienne la chercher, qu'on l'emmène au théâtre, au restaurant, ou promener en voiture le long du fleuve. On lui répondait

d'arrêter d'appeler en pleine nuit (*P* : 18-19).

§9 L'indifférence entre jour et nuit mime l'indifférence du récit au conditionnel et à l'indicatif : les événements réels sont tout aussi virtuels que ceux qui sont vécus au conditionnel. Recluse dans une chambre aux « volets fermés », l'héroïne ne vit que de ne pas vivre, de ne jamais actualiser ce qu'elle appréhende. Cette manière réversible de vivre prépare jusqu'à la relation qu'elle essaie d'éprouver avec un fils dont elle ne s'occupe guère.

Un jour il l'a blessée au coin de la lèvre, et comme pour se faire pardonner il l'a gratifiée d'un rapport sexuel. Elle a eu honte de l'avoir fait, elle a regretté d'être retournée le chercher à la maternité. Par la suite il lui est arrivé souvent de profiter de son sommeil pour remplir une petite valise en skaï, et s'en aller sur la pointe des pieds. Une fois dehors elle marchait dans les rues, comme du temps de sa jeunesse elle regardait les façades des immeubles et se demandait pourquoi elle ne faisait pas partie d'un de ces cerveaux endormis de l'autre côté des volets clos (*P* : 308).

§10 Jeté dans le récit sur le mode indicatif, le lien entre la mère et le fils n'est pas pour autant dispensé d'une virtualité dont la mère n'arrive plus à se débarrasser. Le rapport incestueux, qui offrait pourtant l'occasion d'une relation singulièrement « corporéisée » avec son fils, déborde simultanément son ancrage matériel pour se ficher à la suite des projections à l'aide desquelles le réel est compris. À l'instar de toutes les expériences vécues, celle-ci accorde une irrépensible place aux retours en arrière et à la démultiplication des suites possibles. En « regrettant d'être retournée le chercher à la maternité », la promeneuse injecte à l'expérience incestueuse une réalité aussi négative et fantasmée qu'on le voudra, mais qui demeure inscrite au cœur de l'expérience vécue. La vie à l'indicatif se consumant de façon aussi virtuelle que la vie au conditionnel, la seule actualité ne demeure, dans *Promenade*, que le fil de la narration au style indirect libre, une promenade purement narrative en quelque sorte, qui laisse défiler les possibles devant soi dans une chambre « aux volets clos », comme en un dispositif cinématographique minimal. L'actuel se mire ainsi dans le virtuel et ces deux statuts de la narration échangent leurs rôles respectifs grâce à l'oblicité du style indirect. Ce processus permet d'égaliser sur le plan ontologique les événements : le pire et le banal se côtoient indifféremment, ce qui a pour effet de souligner l'aspect fictif de l'existence.

En rentrant elle avait la tête qui tournait, elle était obligée de s'asseoir. Elle se sentait nostalgique de l'époque où elle aimait tant le suicide qu'il pouvait lui servir de refuge à tout instant. Aujourd'hui elle redoutait même la mort naturelle. Alors elle était prisonnière de la réalité, elle était obligée de se débattre dans son vase clos. [...] Elle se levait. Elle buvait des bols de café attablée dans sa cuisine minuscule. Elle entrouvrait les volets. Elle comprenait de moins en moins pourquoi elle se trouvait ici, plutôt qu'en bas, en face, ou dans l'avion qu'elle supposait de l'autre côté des nuages. Elle imaginait qu'elle aurait pu exister à la place de son fils, jouant les deux rôles (*P* : 308).

§11 Si une fois âgée, la promeneuse est nostalgique du temps où elle pouvait se servir du suicide comme d'un refuge, elle ne semble pas se douter qu'elle opère toujours à chaque instant le même type de déterritorialisation pour

continuer à vivre. « Redouta[nt] la mort naturelle » et se sentant désormais « prisonnière de la réalité », « obligée de se débattre dans un vase clos », elle ne retire pas pour autant l'actif de virtualité qui accrédite ses gestes les plus quotidiens. C'est bien une « existence à la place de son fils » qui investit toujours l'espace de « sa cuisine minuscule », comme c'est la possibilité « d'être en bas, en face, ou dans l'avion » qui la maintient droite à sa fenêtre. Loin de se déployer en dehors de son quotidien, la virtualité donne leur substance aux mouvements de l'héroïne jauffretienne. Les projections mentales, dont on a cru longtemps qu'elles servaient à affranchir la pensée du corps, recouvre plutôt la promeneuse d'une poix qui a le mérite de lui donner une figure perceptible, c'est-à-dire *objective*. Véritables preuves immatérielles, les fantasmes lui permettent paradoxalement (ainsi qu'au lecteur) de s'emparer des objets d'un monde dont il reste toujours à mesurer les contours. Vecteurs de réalité, les fantasmes force le récit à s'objectiver tout autant que l'héroïne à (s')*ob-jecter*. Car « objecter », rappelle Pascal Quignard, « c'est "jeter devant" la nourriture aux fauves. C'est la lancer sous les yeux des rapaces » (2005 : 21). C'est là le but de la promenade jauffretienne : opposer quelque chose à la dévastation, rapporter dans sa gueule un jouet, une scène, un fait divers meurtrier, raconter dans le détail ce qui aurait vécu si la vie avait été saisissable, et non pas fixée dans une parole dont les mouvements n'arrivent pas eux-mêmes à se fixer. Les objets vus au cours de la promenade surgissent, disparaissent, et ressurgissent de façon mécanique, comme pour rappeler le peu de cas qu'il faut faire de ces simples ombres agitées à la surface de la parole que l'on appelle le vécu.

Communauté du quotidien

§12

Promenade raconte la mise à l'épreuve du quotidien et de sa répétition, puisque ce qui se répète dans ce récit, ce à quoi la narration revient ou fait retour, n'est constitué que d'une mince couche de quotidienneté. Le quotidien minimal mais tenace de *Promenade* laisse défilier le temps et les heures sans autre balise que celles des récits au conditionnel qui se suivent comme autant de figures démultipliées du même. Or, théoriquement, le quotidien se saisit à heure fixe. Son rôle est d'épaissir certaines heures, de figer les partages temporels et les retours qu'elles supposent. C'est là le visage *quantitatif* du quotidien, se composant et se recomposant à l'aide d'*Hôra* qui désigne le temps divisé. La matière classique du quotidien puiserait donc à même la division du temps qui revient non pas de manière chronologique mais plutôt de manière cyclique. Cette matière ritualisée compose le quotidien, comme l'a montré Michel de Certeau en s'intéressant à la domestication du travail dans les arts de faire et en remettant au jour une histoire moderne du quotidien qui découle de l'opposition entre le temps profane et le temps sacré, le temps profane servant de matrice au quotidien tel que nous l'entendons aujourd'hui. C'est dans ce déplacement de l'opposition entre sacré et profane qui caractérise notre modernité avancée qu'apparaît une nouvelle intensité du quotidien dont témoigne *Promenade*.

Cette intensité donne aussi une nouvelle *qualité*, cette fois ni sacrée ni profane. Le quotidien, dans *Promenade*, s'appréhende autrement. Désormais insaisissable quantitativement, il apparaît plutôt d'une manière qualitative, se concevant plutôt comme une catégorie, une idée, une utopie qui ne peut se développer que sur le mode de la virtualité.

§13 Ce quotidien vécu sur le mode de la virtualité confine au solipsisme, puisque c'est dans l'actualité quotidienne, dans la vitesse répétée des temporalités sociales, que se rencontrent les individus. D'une actualité défaillante, la vie de l'héroïne de *Promenade* ne débouche sur aucune communauté. Sa vie virtuelle ne rencontre que des fantômes humains et cette communauté d'êtres livides (qui réunit aussi le lecteur et l'auteur à travers le manque de matière du livre se rabat sur une existence commune, c'est-à-dire *comme une*, une et unie avec elle seule, comme si elle était véritablement seule.

Elle sortait [...] s'accoudant au comptoir d'un café dans l'espoir d'établir un dialogue avec n'importe qui. Elle regardait les clients, ils ne ressemblaient pas à un modèle, on voyait qu'on les avait fabriqués séparément et qu'en ce moment aucun ne percevait la même chose. Ils faisaient des rêves dissemblables, leurs consciences étaient closes, scellées, et le mince filet de paroles qui s'en échappait n'était qu'un nuage d'encre crachotée qui les dissimulait tout à fait. [...] Leurs solitudes étaient innombrables, réelles mais si rapprochées l'une de l'autre qu'on avait l'impression qu'ils ne formaient qu'une dense plaque humaine, vibrante, comme un bouillon de culture sous un microscope. Ils étaient incapables de communiquer, ils avaient beau produire des mots, d'envoyer des signaux, ils ne comprenaient que les émanations de leur propre cerveau. Durant toute leur existence, ils cherchaient en vain un contact tangible, hors de l'imaginaire du quotidien (*P* : 311).

§14 La comédie de la solitude que raconte *Promenade* met de cette manière en question la réalité des rapports humains et leur représentation littéraire. Quelle différence après tout pour le lecteur que l'héroïne se rende dans tel café, qu'elle couche ou non avec le médecin ? Que cet événement ou ce non-événement ait été raconté en fait déjà un événement *au moins* narratif, et le médecin en question, dont on devine que « le mince filet de paroles [n'ait été] qu'un nuage d'encre crachotée qui le dissimulait tout à fait », existe bel et bien à titre de personnage littéraire. Cette communauté d'êtres possibles et leurs histoires impossibles donnent à lire la signification fondamentale de *Promenade* que le lecteur découvre à force de lire ce qui n'arrive pas : le récit de Jauffret montre en effet que les mondes fictionnels sont *indifférents* au mode conditionnel. L'existence fictive existe par-delà toutes les modalités de non-existence que le romancier pourrait imposer à son récit. Être raconté, c'est être condamné à exister malgré toutes les morts infligées ou tous les suicides perpétrés. L'existence narrative survole ainsi, comme l'œil d'une caméra, une vie quotidienne imaginée (bien que vécue au moins sur ce mode) et redonne une temporalité autre à des gestes sans signification, à des paroles que personne n'entend, à la virtualité de l'écrit lui-même et à la communauté fragile qui se forme ainsi avec cet être improbable qu'est le lecteur.

NOTES

1. Jauffret ([2001] 2003). Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *P*, suivie du numéro de la page.
2. Voir François Hartog (2003) qui suit cette grammaire des temps historiques jusqu'à ce qu'il appelle le présentisme ou encore Zaki Laïdi (2000) traçant un parcours des expériences temporelles jusqu'à l'admission d'un homme-présent qui ne vit désormais que sur le mode de l'urgence.
3. Comme c'est le cas, par exemple, avec *Enfance* de Nathalie Sarraute ou *La honte* d'Annie Ernaux : ces récits exploitent le mouvement paradoxal de l'écriture (ou de la confession) qui libère une parole en même temps qu'il la fixe.
4. Je renvoie à l'étymologie de « promener » dérivant de « mener », issu de « *minari* » (menacer) : à l'origine, on menaçait les bêtes pour qu'elles avancent (*Dictionnaire historique et étymologique de la langue française*, Le Robert).

BIBLIOGRAPHIE

DELEUZE, Gilles (1968), *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France.

HARTOG, François (2003), *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil (La librairie du XXI^e siècle).

JAUFFRET, Régis ([2001] 2003), *Promenade*, Paris, Gallimard (Folio)

LAÏDI, Zaki (2000), *Le sacre du présent*, Paris, Champ Vallon/Flammarion.

QUIGNARD, Pascal (2005), *Sordidissimes, Dernier royaume V*, Paris, Grasset.

SLOTERDIJK, Peter (2006), *Le palais de cristal. À l'intérieur du capitalisme planétaire*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, France, Maren Sell Éditeurs.

NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

[Sarah Rocheville](#) est professeure adjointe de littérature française contemporaine à l'Université du Manitoba. Elle a publié des nouvelles dans les cahiers littéraires *Contre-jour* dont elle est cofondatrice et des articles dans les revues *SubStance* et

Intermédialités. Elle a fait paraître avec Marie-Pascale Huglo le collectif *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain* (2004). Elle a aussi codirigé, avec Serge Cardinal et Marie-Pascale Huglo, un numéro de la *Revue des sciences humaines* consacré aux « Espaces de la voix » (2007).

POUR CITER CET ARTICLE :

Sarah Rocheville (2007), « Le quotidien à l'épreuve du virtuel. *Promenade* de Régis Jauffret », dans *temps zéro*, n° 1 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document74> [Site consulté le 5 avril 2013].

RÉSUMÉ

Promenade (2001) de Régis Jauffret retrace les errances journalières d'une femme dont l'existence se compose presque entièrement de fantasmes. En structurant son roman selon une dialectique de l'indicatif et du conditionnel, Jauffret se saisit de notre monde contemporain, prisonnier d'un temps historique auquel auraient abouti les échecs des utopies modernes. Venant au secours du romancier, le conditionnel prête à l'action, il lui fait crédit d'un temps verbal grâce auquel quelque chose est vécu et objecté, tout en demeurant dans l'enceinte du présent. *Promenade* montre l'un des puissants mécanismes du temps présent inscrit dans une économie du sur-place qui épuise ses ressources narratives à raconter ce qui n'arrive pas et qui pourtant y arrive, sur un plan exclusivement romanesque.

Regis Jauffret's Promenade (2001) retraces the daily wanderings of a young woman who lives in a world made up almost entirely of fantasy. By structuring his novel around the dialectical relationship between the conditional and indicative moods of the verb, Jauffret captures the spirit of our contemporary world, a world born of the failures of modern utopias. The conditional mood comes to the novelist's aid : it gives voice to action. Thanks to it, events can be lived and objectified, even if the present moment is never abandoned. Promenade demonstrates how the present time belongs to a "static economy" that uses its resources to successfully describe what does not occur, and yet also what does happen, at least on the purely novelistic level.