

RENÉ AUDET

## FUIR LE RÉCIT POUR RACONTER LE QUOTIDIEN

MODULATIONS NARRATIVES EN PROSE CONTEMPORAINE

*La vie est courte, mais les journées longues.*

Denis Diderot

51

L'écrivain qui tente aujourd'hui de dépeindre le quotidien se situe dans une position précaire, coincé entre le réel qu'il scrute et l'obligation de distance qu'impose le langage. Frôlant l'imposture, cet observateur s'apparente à un espion, empruntant sa posture — en retrait, lisant la scène qu'il épie, interprétant les faits et gestes de la vie ordinaire comme autant de signes formant la trame d'une histoire non encore racontée. Tel est bien le karma de l'espion, si l'on peut dire : à la frontière de l'univers de son objet de filature, craignant constamment d'y basculer et d'être impliqué dans les événements, il prend note de chacune des inflexions de la vie quotidienne de la personne observée. Reste évidemment à trouver moyen que ces bribes capturées fassent sens collégialement. Réussira-t-il, à partir de renseignements épars, de non-aventures du jour, à dresser un portrait d'ensemble, sorte de tableau impressionniste où la visée obscure du peintre susciterait la perplexité de ses admirateurs ? Plus encore, cet espion parviendra-t-il à mettre en récit la réalité quotidienne qu'il a si précautionneusement observée — au risque de perdre éventuellement ce qui faisait la singularité des événements épiciés, au risque de reléguer les faits au domaine de la fiction ?

C'est cette posture de l'observateur-espion que j'examinerai ici, à travers quelques exemples d'œuvres de la quotidienneté. Je l'aborderai donc dans ses manifestations, dans les traces que cette posture laisse dans les récits du quotidien, dans ces ouvrages proposant une lecture de l'ordinaire plutôt qu'une relation de l'extraordinaire — et ainsi, je me propose de privilégier non pas les représentations de ces vies ordinaires, mais les modalités narratives qui les élaborent autant qu'elles les bousculent. M'appuyant sur quelques textes choisis pour leur affinité avec cette image de l'observateur-espion, une des figures narratoriales que l'on peut rencontrer dans cette pratique, je m'intéresserai au défi que représente cette posture singulière au moment de rendre compte du quotidien — un défi qui engage plus particulièrement notre conception du récit, consensuelle et de là trop peu interrogée, laquelle semble plutôt mal se conjuguer avec l'enchaînement fortuit des événements du quotidien, avec leur caractère répétitif et leur signifiante limitée. C'est cette impossibilité théorique d'une conjugaison du quotidien et du récit que j'interrogerai, replaçant dans son contexte cette idée du récit pour tenter de la saisir dans son rapport ambigu avec la notion voisine de narrativité. Le recours à quelques textes illustrant la dynamique narrative propre aux récits du quotidien alimentera cette réflexion plus fondamentale tout en se prêtant au jeu d'une comparaison de leurs façons de mobiliser la forme du récit. En portant toute mon attention au discours lui-même, je me place d'emblée du côté des œuvres, de leur configuration discursive, et non du côté du rapport que celles-ci entretiennent avec leur référent supposé ; délaissant donc la perspective ethnographique et sociologique, je me concentre ici sur l'écriture, sur les enjeux posés par la représentation d'une quotidienneté. C'est ainsi que je tenterai d'abord de réfléchir à une apparente aporie pragmatique, celle même du *récit du quotidien* (à partir d'une réflexion sur le référent de ce terme commun de « récit »), pour ensuite explorer quelques modalités narratives de fuite du récit dans le geste de la transcription apparente du quotidien. J'en viendrai finalement à voir comment la représentation du quotidien mobilise certains usages du discours narratif qui semblent caractéristiques de la littérature contemporaine.

## Le récit embourbé dans le sablier

L'expression « récit du quotidien », en soi, peut sembler problématique à qui s'intéresse aux enjeux liés spécifiquement à la notion de récit, laquelle paraît bien peu compatible avec l'ordinaire de la quotidienneté. Afin d'envisager comment cette étiquette confronte nos attentes et recouvre des pratiques qui bouleversent celles-ci, j'aborde d'emblée un texte de Philippe Delerm, « Ce soir », tiré de son recueil *Enregistrements pirates* (2003)<sup>1</sup>. On y évoque la période de franche liberté qui pointe au milieu de l'été :

on n'a pas encore la sensation que l'été commence à finir, et pourtant les soirées sont plus courtes. Dans un tout petit village. Neuf heures du soir. Il y a encore des dîneurs, sous un parasol qui ne sert plus à rien — la cour devant

leur maison est déjà dans l'ombre. Ils ont l'air bien, dans un silence paisiblement masticatoire. [...] Dans l'arrondi de leurs gestes, on voit qu'ils ont le sentiment d'avoir fait le bon choix. [...] Blotties contre les marches de l'église, trois collégiennes accroupies bavardent sans interruption ni fou rire, et on ne peut rien deviner de leurs propos, mais la musique des phrases a une sérénité particulière [...] Il y a un groupe de gamins qui ont réenfourché leur bicyclette le repas fini. [...] Un père en bermuda porte sur ses épaules une petite fille toute fraîche d'après douche, dans son pyjama vert pâle. Il se penche, elle effleure de sa main l'eau de la fontaine, réclame des « encore » mais sans insister, puis on va la coucher. (EP : 35-37)

§4 Ce texte de Delerm, comme fréquemment dans sa prose brève, témoigne d'observations de situations quotidiennes, courantes, qui sont transmises par un narrateur plutôt impersonnel (ce « on » qui lui est fortement caractéristique). Le narrateur espionne son environnement (ces enregistrements sont pirates, faut-il le rappeler, « bribes de phrases happées au passage, [...] scènes filmées à la dérobée » [EP : 4e de couv.]) ; il rapporte ainsi un ensemble de faits et gestes s'inscrivant dans un univers et un lieu spécifiques, en un texte qui s'apparente à un discours de type narratif. Dans ce texte, le lecteur est frappé par la dimension itérative des gestes rapportés — l'incipit prépare en effet le terrain : « Cette liberté-là, à ce point-là, on la sent juste une fois dans l'année. / C'est peut-être vers le 15 août, disons un peu avant » (EP : 35). Malgré le caractère spécifique de la journée décrite (dont témoigne l'adjectif démonstratif du titre), l'approximation de la date renvoie à un temps indéfini — renvoie plus précisément à un temps répétitif, attendu, tant dans son occurrence annuelle (ce qui se passe à chaque année vers le 15 août) que dans sa banalité quotidienne, au cœur des vacances estivales. Dimension itérative manifeste, mais en retour, faible impression d'avoir affaire à un récit fort, qui serait marquant par sa structuration ou sa clôture... Si l'appartenance générique des textes de Delerm est incertaine (des nouvelles ? des récits ? des essais ?...), c'est à l'interférence qu'ils produisent avec le discours narratif que je m'intéresserai plus particulièrement ici.

§5 Représenter le quotidien, c'est se questionner sur les modalités de mise en texte — et de façon commune, de mise en récit — de ce quotidien. Or cet exercice pose quelques difficultés conceptuelles. Comment peut-on raconter l'informe, le temps qui file, le sable qui s'écoule ? La question est dérangement, car elle rapproche des variables qui s'entrechoquent. Le geste de raconter appelle en effet une idée conventionnelle<sup>2</sup>, assez forte, de ce qu'est la notion de récit. Et cette idée semble peu compatible avec la quotidienneté, pour des raisons tant poétiques que pragmatiques. Si l'on considère d'abord que le récit (entendre : un récit réussi) suppose le surgissement d'un élément insolite ou inattendu dans une situation donnée (les structuralistes parlaient d'un état appelé à se transformer), on ne peut que remettre en doute le potentiel transgressif de l'*ordinaire*, dont la continuité, tranquille écoulement dans le sablier, tend à se définir par l'absence de pics, de moments saillants (pour mémoire, les cognitivistes proposent de concevoir le récit comme un discours mobilisant des scripts, des séquences d'événements attendus, séquences culturellement déterminées,

au sein desquelles survient une transgression : il y a matière à récit si, par exemple, se retrouve bouleversée la séquence attendue d'actions vécues par la personne se présentant au restaurant — que ce soit un plateau renversé, un invité inopportun ou la disparition même du restaurant...<sup>3</sup>). Cette attente de l'inattendu dans le récit s'inscrit difficilement dans l'exercice de la peinture de la vie courante, qui se caractérise justement par l'absence de singularités ou de faits marquants. Le texte de Delerm illustre bien cet aplanissement de la séquence d'actions : les dîneurs qui s'attardent, les collégiennes qui bavardent, les enfants à vélo, la fillette qui fait une dernière promenade avant d'aller dormir... il ne s'agit non pas d'un script à proprement parler, mais d'un ensemble de motifs, de figures attendues qui esquissent l'animation d'une place dans un village de campagne, avec pour résultat non pas un fil narratif cohérent, mais la juxtaposition d'instantanés déjà présents dans notre mémoire collective, dans notre encyclopédie (selon la notion d'Eco).

56 Vaine attente de l'inattendu, donc : une aporie pragmatique semble se dessiner. C'est toute la question de la pertinence du discours qui est au cœur de la pratique du récit du quotidien. Pourquoi raconter le quotidien ? Les règles conversationnelles de H. Paul Grice tiennent ici difficilement la route. Grice (1975) postule un principe fondamental de coopération entre les locuteurs ; pour expliquer ce principe, il formule certaines maximes, dont l'une est au fondement de tout échange : *be relevant*. Cet impératif de *parler à propos* s'accorde bien mal avec la pratique du récit du quotidien. Envisagée dans cette perspective, l'absence d'une transgression, d'un événement bouleversant conduit à considérer un tel récit comme déficient. Alors que Michael Sheringham caractérise le quotidien, à la suite de Blanchot<sup>4</sup>, par son *uneventfulness* (2006 : 19), on se demande bien comment combler l'exigence communicationnelle minimale de pertinence à partir d'un substrat *uneventful*... À l'évidence, une telle absence handicape sérieusement la mise en place d'un récit, surtout si on l'envisage comme le résultat d'une configuration, d'une mise en intrigue, pour reprendre la position de Ricœur. La possibilité de réaliser un récit du quotidien, de ce point de vue, demeure bien virtuelle : le défaut d'événements marquants et de leur éventuelle structuration en une trame narrative forte confirme qu'il y a enlisement du récit dans le sablier de l'ordinaire, avec pour résultat un discours dont le statut paraît fort problématique.

57 Aussi péremptoire puisse être ce rappel théorique, il n'en demeure pas moins que des textes existent, qu'ils mettent en scène des situations du quotidien, qu'ils se présentent sous une dominante narrative incontestable. On ne saurait jouer ici de l'argument théorique pour déconstruire une pratique bien réelle ; c'est plutôt au décalage que je m'intéresse — décalage entre la théorie et les œuvres, décalage entre nos conceptions abstraites et les incarnations des notions qui sont fondamentales en littérature. S'il faut retirer un enseignement de ce détour théorique, il s'agit bien de l'inadéquation, de l'étroitesse de la définition de ce que nous entendons aujourd'hui comme récit et de ce que le quotidien fait de ce récit dans les

œuvres contemporaines. Ce double enseignement nous entraîne sur deux voies : la première envisagera théoriquement l'imbrication imparfaite des notions de narrativité et de récit, alors que la seconde voie me conduira dans un dernier temps à envisager de plus près les usages des types de discours au cœur des textes.

## Le récit qui nous fuit entre les doigts

58 Et pourtant, même si le récit ne tourne pas rond, il se passe quelque chose dans ces textes narrant le quotidien. Comme lecteurs, nous n'avons pas la certitude de traverser un discours impertinent, un exercice sans utilité ou sans portée — qui n'est pas à *propos*. Il reste cependant à tirer au clair ce qui nous gêne dans la dimension narrative des récits du quotidien. Pour nous accompagner dans cet effort, à titre d'exemple, l'entrée en matière d'un des textes que l'on retrouve dans *Palomar* d'Italo Calvino (2003a)<sup>5</sup>, « Le ventre du gecko » :

Comme tous les étés, le gecko est de retour sur la terrasse. Un point d'observation exceptionnel permet à monsieur Palomar de le voir du côté du ventre et non pas de dos, comme nous avons depuis toujours l'habitude de voir les geckos, les salamandres et les lézards. Dans le salon des Palomar, il y a une petite fenêtre qui sert aussi de vitrine et qui ouvre sur la terrasse ; une collection de vases « art nouveau » est alignée sur les rayons de cette vitrine ; le soir, une ampoule de 75 watts éclaire les objets ; un plumbago laisse pendre ses branches bleues le long du mur de la terrasse sur le vitrage extérieur ; tous les soirs, dès qu'on allume la lumière, le gecko qui habite ce mur, sous le feuillage, se déplace le long du verre, jusqu'à l'endroit où brille l'ampoule, et il reste là, immobile, comme un lézard au soleil. Les moucherons volent, attirés eux aussi par la lumière ; le reptile, lorsqu'un moucheron arrive à sa portée, l'engloutit.

Tous les soirs, monsieur et madame Palomar finissent par détourner leurs fauteuils de la télévision pour les installer près de la vitrine ; de l'intérieur de la pièce, ils contemplent la silhouette blanchâtre du reptile sur le fond sombre. Le choix entre la télévision et le gecko ne va pas toujours sans incertitude ; chacun des deux spectacles a des informations à donner, que l'autre ne donne pas : la télévision se déplace à travers les continents en y recueillant des impulsions lumineuses qui restituent la face visible des choses ; le gecko représente au contraire la concentration immobile et l'aspect caché des choses, l'envers de ce qui se montre à la vue. (*P* : 75-76)

59 Palomar espionnant le gecko en décrira les particularités physiques (des pattes à ventouses, une queue annelée, une gueule avec un sac et des yeux sans paupière), tout en relatant les épisodes acrobatiques et alimentaires de l'animal (sa langue foudroyant moucherons et papillons aussitôt gobés). C'est d'ailleurs sur ce geste encore répété que se clôt le texte : « La langue du gecko s'élanche. » (*P* : 79). Que se passe-t-il dans ce texte ? La réponse la plus intuitive saisit au vol cette prégnance de l'image du gecko : un animal est au cœur du texte, dans ses manœuvres pour attraper son repas. Toutefois, une traversée plus attentive des quelques pages du texte révèle la place centrale de Palomar, observateur chevronné de son univers. Qu'arrive-t-il alors à Palomar, protagoniste de ce récit étrange ? Peu de choses en fait. C'est

comme si le discours restait toujours en deçà du récit, ne se présentant jamais comme une véritable trame narrative *dûment* constituée<sup>6</sup>. Le récit nous échappe, mais jamais en totalité, jamais sous toutes ses facettes.

§10

Du point de vue de l'action, si « Ce soir » de Delerm granulait la transformation d'état en une kyrielle de micro-événements, « Le ventre du gecko » tend plutôt à phagocyter ceux-ci pour les réduire à leur plus simple expression, à savoir l'observation de l'animal par Palomar. Il y aurait donc retournement du récit vers le discours intérieur de l'observateur, sorte de récit mental de ses interrogations à propos du gecko. De là, ce qui frappe le plus le lecteur, c'est l'étouffement de toute forme de téléologie événementielle, autant chez Delerm que chez Calvino : la vectorialisation du texte vers son dénouement y est à peu près nulle, sinon que par souhait du lecteur que cette pseudo-narration prenne fin. Des actions figurent, mais elles ne trouvent pas à s'imbriquer, à se tisser en une intrigue, laquelle donnerait lieu à se manifester un quelconque sens de la causalité. Les faits sont au contraire de simples témoignages de ce qui est observé, juxtaposés sans trace d'une volonté de les mettre en relation. Le principe qui semble plutôt être en œuvre dans ces textes s'apparente à celui du sablier : une tranquille continuité. Cette manifestation de la temporalité étonne également : lorsque l'itérativité des actions n'est pas seule présente (comme dans le texte de Delerm), celle-ci sert d'amorce, comme chez Calvino (« comme tous les étés », « tous les soirs »), et conduit à la mise en place d'une écoute du temps qui passe. Une telle interprétation de la temporalité narrative bouleverse la perspective ricœurienne : la configuration temporelle qu'il place au centre de sa conception du récit est ici détrônée en faveur d'un retour au régime de l'avant/après, sorte de récupération du sophisme *post hoc ergo propter hoc* (à la suite de cela, donc à cause de cela). La temporalité ne joue donc pas tant un rôle structurant que productif (Audet, 2006 : 20-21), libérant les actions de leur schème configurationnel au profit d'une causalité minimale ou d'un éclatement de leur représentation, où l'interprétation jouera un rôle nécessairement plus actif<sup>7</sup>.

§11

À cet investissement des dimensions de l'action, de la téléologie et de la temporalité du récit s'ajoute également une modulation des usages de la voix et du sujet impliqué par le récit. Porté par un narrateur, le discours narratif révèle (en creux ou de façon explicite) qui raconte les événements — donc autant l'instance qui perçoit que celle qui rapporte, les deux instances se recoupant ou non. Ce qui étonne dans ces deux exemples (ainsi que dans le troisième, qui suivra sous peu), c'est la triple concordance entre le focalisateur, le narrateur et le sujet impliqué. On aurait pu s'attendre, dans la représentation de la vie ordinaire, à une mise à distance plus grande : focalisation déléguée à un tiers, ou même plutôt à plusieurs êtres anonymes ; assignation de toute forme d'action à des sujets distincts du narrateur. Pourtant, nous avons ici affaire à des sujets observateurs et narrateurs, des espions témoignant de leur vie quotidienne, des espions qui nous transmettent leur perception de l'ordinaire. Il se cache certes chez Delerm, derrière un obscur « on » qui tente de transférer la prise en charge du

discours sur tout un chacun ; il n'en demeure pas moins présent et unifié, à la fois œil, plume et protagoniste. Le témoignage de l'espion est autrement plus explicite chez Palomar, observateur et observatoire, où la dissociation apparente du narrateur et du personnage<sup>8</sup> n'empêche nullement l'adhésion du lecteur au parcours intérieur de Palomar.

§12 La modulation des cinq paramètres du récit, dans cette littérature du quotidien, confirme l'incertitude discursive et générique des lecteurs devant ces ouvrages. En peignant la vie ordinaire, en signalant leur caractère répétitif, ils échappent à notre conception du récit. Épisodiques ou plats, ces textes renverraient en quelque sorte à l'idée qu'il existe, propose Ricœur avec précaution, des « histoires non encore racontées » (2001 : 141-144). Mais cette proposition me paraît trop fortement contrainte par la seule idée du récit comme configuration. J'aimerais plutôt aller ici du côté de la narrativité, terme qui reste encore à saisir, malgré une série de définitions proposées, de A. J. Greimas à Gerald Prince. Je propose d'envisager ce terme non comme un équivalent du terme « récit », mais comme une approche de l'événementialité qui puisse, sous certaines conditions, se réaliser sous la forme d'un récit. Détachée de la nomenclature des épisodes vécus par le protagoniste — donc du récit comme manifestation concrète —, la narrativité renverrait davantage au principe fondateur du narratif défini ici à partir des réflexions du philosophe Claude Romano sur la notion d'événement (1999). Partant de ses observations sur l'étymologie du mot (autant « arriver », « se produire » qu'« échoir »), je retiens principalement le caractère fulgurant de l'événement, son surgissement. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas tant la conception actantielle du terme (le bouleversement d'un état initial) que le principe global qu'il y a événement (où l'événement n'est pas dénombrable, mais témoigne plutôt d'une attitude d'ouverture à ce qui peut advenir). Cette conception philosophique de la narrativité est donc à saisir corollairement avec l'idée d'une potentialité narrative, plus phénoménologique que structuraliste<sup>9</sup>. Conformément au sentiment partagé à la lecture, il y a donc clairement narrativité dans ce qu'on désigne comme « récits du quotidien », tant par le surgissement de l'énoncé chez Delerm, qui constitue en soi l'événement du texte, que par l'étirement de l'événement, pour reprendre la belle formule d'Anne Cousseau (2001 : 309), phénomène qui ouvre une porte à d'autres types de discours dans la narration des textes de *Palomar*. Cette manifestation de l'événement, sa mise en évidence, sa *montrance*, selon le terme de Romano, sied bien à des œuvres qui ont comme perspective obsessionnelle celle de l'observation, de l'espionnage.

## Laisser son empreinte dans le sable

§13 Ouvrir une porte : voilà bien ce que permet la narrativité, dans sa faible contrainte de la forme sous laquelle elle peut être exprimée. Le récit en constitue certainement le mode d'incarnation le plus courant et le plus saillant, mais il ne caractérise en revanche qu'une part de la production

littéraire narrative (qui peut sinon se trouver à s'incarner dans la poésie ou dans l'essai, par exemple). Dans le dernier temps de ce survol des enjeux narratifs d'une littérature de la quotidienneté, je m'intéresserai aux modalités de fuite du récit dans la transcription de la vie ordinaire, et à ce que ces évasions nous apprennent des usages actuels du discours narratif.

§14

Le déplacement du rôle du récit ou même l'éviction de cette forme dans la littérature du quotidien conduisent au surgissement d'un type discursif habituellement relégué à un second plan dans la prose narrative. Le cas le plus flagrant, surtout dans ce contexte de l'observation socio-ethnologique, est celui de la description. Voie la plus commune, elle permet littéralement de peindre le quotidien, de donner à voir ses figures obsessionnelles (la ville, les pièces d'une maison) et les gestes répétés de la vie courante. Le récit du quotidien, par déplacement des dominantes, devient un tableau du quotidien, la part actantielle du discours étant réduite et soumise à l'impératif descriptif. Delerm recourt constamment à ce type discursif par la mise en place visuelle des événements (la place du village dans « Ce soir », le wagon de métro dans « Emportée par la foule », la salle de spectacle dans « On n'est pas couchées ! »...). Calvino en fait même un principe directeur, Palomar « appréhend[ant] du regard le monde qui l'entoure » (4e de couv.). De la façon d'envisager un sein nu sur la plage au musée des fromages, de la perspective des toits d'une ville au portrait du gorille albinos, son personnage traque les situations les plus diverses de son monde. Les techniques descriptives employées sont multiples : ne citons que le portrait par *impersonnalisation narrative* chez Delerm et l'accumulation d'énoncés entrecoupés de points-virgules chez Calvino (notamment dans « Le ventre du gecko »).

§15

Toutefois, on constate bien rapidement que cet usage du tableau ne vient pas seul — ou, pour le dire autrement, il n'a pas une visée simplement descriptive, pas plus que narrative. La mise en scène du quotidien fait en effet dériver le récit, aussi déficient soit-il. Chez Delerm (et c'est probablement ce qui lui est le plus fréquemment reproché), le descriptif ouvre à une saisie lyrique des moments évoqués, la quotidienneté étant ainsi enfermée dans une lecture imposée. Le texte « Ce soir » se clôt sur un constat : « Il n'y a pas du tout de vent. Cette liberté-là, presque palpable dans l'air doux on la sent bien, ce soir : tout le monde a choisi. Vraiment. » (EP : 37) Conclusion de l'ordre du commentaire libre, vaguement lyrique : les textes de Delerm récupèrent le quotidien pour lui assigner un sens, une portée explicite, à savoir l'interprétation de cette vignette champêtre comme icône de la liberté — d'où leur relative fermeture, leur détournement final (de la vignette méditative à la vignette à thèse). La dynamique est similaire dans *Palomar*, mais menée autrement. Plus l'ouvrage avance, plus une part essayistique se fait sentir<sup>10</sup>. Les métaphores sont fréquentes, les parallèles permettent d'ajouter une strate de sens, l'anodin ouvre à une réflexion fondamentale. Ici le papillon gobé tout entier par le gecko évoque les massacres que donnerait à voir la télévision si on l'ouvrait de nouveau ; là, dans le « musée de fromages », le foisonnement culturel sans borne qui est à

notre portée rencontre les « automatismes de la civilisation de masse » (*P* : 97), qui nous tiennent à distance d'une réelle ouverture au monde. La recherche d'une emprise sur le sens de l'univers oriente les démarches de monsieur Palomar, investigation qui transite néanmoins par les plus petites choses du monde, de la lecture d'une vague au dialogue à instaurer avec les jeunes, de la composition d'un pré aux jardins zen japonais<sup>11</sup>. Il y a, par la mobilisation de l'essai dans *Palomar*, un travail de mise à distance de l'anecdote, de l'ordinaire. On n'y raconte plus pour simplement faire étalage de faits divers ; on espionne le réel pour que le texte ait « quelque chose à dire du monde où nous vivons » (Cousseau, 2001 : 312). La contamination générique entre récit et essai décentre l'œuvre de la simple fiction, permettant de « restituer une certaine transitivity du message littéraire » (312).

§16 Outre la description et l'intrusion de l'essai, j'aborderai ici, en toute fin de parcours, une troisième modalité de fuite du récit dans la littérature du quotidien. Investissant cette fois une dimension plus structurale du texte, elle travaille le récit de l'intérieur. On pourrait l'apparenter à la stratégie de la fragmentation textuelle (ou, présentée autrement, à celle de la mise en recueil), stratégie qui a pour effet d'empêcher le récit de se mettre en place, l'obligeant à retourner constamment à la mise en situation de l'univers. Cette dernière stratégie est celle de la digression, procédé que le roman *Étrange façon de vivre* d'Enrique Vila-Matas (2003)<sup>12</sup> élève au rang des beaux-arts. Il serait néanmoins réducteur (et triste) de prétendre saisir ce roman foisonnant par l'énoncé de cette simple stratégie. La trame du roman de Vila-Matas se déroule en une seule journée, ordinaire dans la plupart des activités qui s'y déroulent, mais décisive par certains événements qui surviendront, par certaines décisions qui seront prises. La narration est assumée par le protagoniste, un écrivain à succès âgé dans la quarantaine (un alter ego courant chez Vila-Matas). Après le départ au travail de sa femme et de son fils pour l'école, l'écrivain commence sa journée : rédaction d'un article de presse (où tout est inventé), puis attaque du vrai travail d'écriture, qui est à ce moment le chantier d'une trilogie romanesque. Le soir même, il donnera une conférence, qui doit avoir pour thème, comme pour toutes ses conférences, la question de la « structure mythique du héros ». Sa journée est ponctuée d'habitudes bien établies : des tics personnels (griller une cigarette), des activités ordinaires (cueillette du courrier, achat des journaux au kiosque du quartier).

§17 Cette journée en particulier est néanmoins profondément bouleversée dans son déroulement tranquille. En milieu de matinée, l'écrivain constate la présence d'une enveloppe qui a été glissée sous sa porte : c'est un mot de sa maîtresse, qui lui annonce qu'elle le largue parce qu'il n'a pas laissé sa femme pour partir avec elle. Elle sera d'ailleurs à la conférence du soir, sorte d'adieu avant de disparaître. Abandonnant l'écriture de sa trilogie (qui lui pèse de plus en plus), notre écrivain décide de changer le sujet de sa conférence pour tenter de séduire son amante et ainsi la convaincre de rester dans sa vie. S'ensuit une frénétique recherche d'idées pour reconstruire son

exposé, qui portera sur les « liens endogamiques entre la littérature et l'espionnage » (*ÉFV* : 18). Cette frénésie le conduit à évoquer souvenir après souvenir, tentant d'évaluer si leur intégration à sa conférence pourra avoir l'impact souhaité auprès de la maîtresse sur le point de le quitter. Les échos à son passé permettent de faire le récit du coup de sonnette fait chez Graham Greene (grand écrivain de romans d'espionnage), où il s'est fait balancer par la tête un encrier ; de décrire les circonstances qui ont incité Dalí à lui offrir un presse-papiers en forme de rhinocéros ; de raconter la rencontre d'un espion déchu des services secrets français ; d'avouer son espionnage de l'eucharistie alors qu'il était enfant... Le lecteur se rend rapidement compte que l'espionnage est au cœur de la personnalité du personnage-écrivain. Son principal chantier d'écriture est en fait une trilogie romanesque dite « réaliste », qui est entièrement fondée sur l'observation des pauvres gens de la rue Durban où habite l'écrivain, gens qu'il se plaît à espionner littéralement (dans la rue ou par lunette d'approche) pour obtenir des détails à inclure dans ses romans. Ses réflexions du jour, le retour sur son passé, sur son enfance remettent néanmoins en doute cette habitude :

Et je me suis alors soudain senti un vrai malheureux, un lâche, un moderne, un homme sans parapluie [il vient de se faire prendre par la pluie en pleine rue], le triste héros de notre temps, un pauvre *voyeur* qui venait de se transformer en statue en pleine rue Durban, dans cette rue où habitaient, aussi désolés que lui, les déshérités de la vie, les gens aux profils malheureux [*Profils malheureux* est le nom de sa trilogie] du quartier de Grácia, les personnages de ma trilogie. Et je me suis senti un passant de plus qui serait, un jour, un passant de moins, un citoyen — à cause de mon nez, typique lui aussi d'un incontestable profil malheureux — parmi tous ceux qui, s'espionnant eux-mêmes, se perdent tous les jours dans la quotidienneté d'une rue sombre d'une banale ville pluvieuse. (*ÉFV* : 100)

§18 Une altercation violente avec le barbier qu'il espionnait intensément sans parvenir à percer son mystère parachève son changement de cap :

J'ai compris tout à coup et de façon définitive que les personnages qui m'intéressaient vraiment ne pouvaient venir que de l'imagination. Les autres, les personnages réels, mineurs comme ils l'étaient, je ne pouvais, tout au plus, que les prendre, un jour, en photo.

Tout en finissant de panser mes blessures, j'ai noté dans mon esprit les premières lignes d'un roman dans lequel tout serait inventé. Aussi simple qu'un bonjour, j'ai changé, ce jour-là, de style littéraire. (*ÉFV* : 121)

§19 Si le roman persiste à nous conduire vers la fin (la tenue de la conférence, qui sera un désastre), le fil narratif poursuit son entortillement, souvenirs personnels et anecdotes farfelues s'entrecroisant, multipliant les mises en abyme et les échos d'un niveau à un autre ; l'écrivain se révèle être une sorte de Shéhérazade (*ÉFV* : 152) qui digresse encore et encore pour repousser l'échéance ultime, la clôture narrative du roman.

§20 *Étrange façon de vivre* repose entièrement sur ce jeu savant d'alternance, voire de tension, entre le répétitif et l'inattendu, entre le quotidien et le « mémorable » (*ÉFV* : 9). Calqué de façon maniaque sur le modèle de l'espion, il met en scène le geste de l'observation, de la saisie du quotidien,

geste qui se révèle à terme dans toute son incohérence et son inanité. Les deux dernières pages du roman mettent les événements à distance, pour tenter de conclure : « Étrange façon de vivre que celle de celui qui écrit, de manière obsessionnelle, sur un jour où il a prononcé une conférence et où, alors qu'il pensait ou rêvait que tout, dans sa vie, allait changer, rien n'a changé. » (*ÉFV* : 157) La fuite du quotidien qu'expérimente l'écrivain, opérée par des digressions devant le projeter littéralement dans un récit, échoue ici lamentablement : « rien n'a changé ». Retour à la vie ordinaire.

~ ∞ ~

§21 Si l'expression « récit du quotidien » remet en cause les conceptions courantes du récit, c'est bien par les déplacements que cette pratique impose au discours narratif et à ses usages. Construit à partir d'une matière *uneventful*, le récit du quotidien se désagrège comme récit — au sens d'un texte téléologiquement défini, centré sur une intrigue et des actions bouleversant un univers. Manifestation d'une narrativité débridée, il mobilise des types discursifs comme la description, le lyrisme, l'essai et la digression, qui ont pour conséquence sinon de maintenir le discours en deçà du récit, à tout le moins de déclasser la visée du discours narratif, qui est généralement de témoigner d'une expérience tout en supportant la mise en place d'une fiction. Reléguée à un second rôle, la narrativité persiste dans la monstration de l'événementialité qui la définit (de façon plus phénoménologique), mais n'est alors pas le paramètre d'évaluation de la pertinence d'un texte — le quotidien exposé ayant valeur de catalyseur d'une pensée du monde représenté. Rejetant la téléologie, rejetant une lecture construite et aboutie du monde, le quotidien constitue, au-delà des contingences du récit, une des matrices du discours littéraire actuel.

---

## NOTES

1. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *EP*, suivie du numéro de la page.
2. Cette convention renvoie à une conception vingtiémiste de la notion, forgée par les traditions formaliste et structuraliste, qui n'est pourtant pas sans renvoyer aux principes énoncés par Aristote dans sa *Poétique* (pensons au principe de l'unité et aux notions de début, de milieu et de fin).
3. Sur la notion de script, voir Schank et Abelson (1977). Raphaël Baroni (2002) a poursuivi la réflexion sur le rôle des scripts dans la progression du récit, montrant que la tension narrative survient à la suite de la transgression des scripts.
4. « Rien ne se passe, voilà le quotidien » (cité par Sheringham, 2006 : 19).

5. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *P*, suivie du numéro de la page.
6. De fait, *Palomar* rassemble des textes explicitement constitués d'un dosage variable de narrativité. Une explication précède la table des matières, à la fin de l'ouvrage, et signale que les textes sont plus ou moins empreints d'une expérience visuelle (le texte s'apparentant à la description), d'une expérience anthropologique et culturelle (donnant au texte la forme d'un récit) et d'une expérience plus spéculative (appelant un texte méditatif). Une structuration oulipienne attribue à chacun des vingt-sept textes un dosage variable de ces trois paramètres. C'est dire à quel point le récit joue un rôle parfois bien secondaire — si l'on prête quelque attention à cette proposition.
7. On pourra faire allusion ici à la pratique même de Calvino qui se prêtait à tel jeu d'interprétation, reconstruisant par exemple une histoire à la lecture de la colonne Trajane (voir l'analyse qu'en propose Langlet [2002]).
8. La dissociation est apparente dans la mesure où l'on considère la dimension fortement essayistique, voire autobiographique des textes rassemblés dans *Palomar*, textes ayant pour plusieurs été prépubliés comme des essais dans des journaux. À ce sujet, voir Audet, 2003 : 217-220.
9. On trouvera dans Audet (2006) un développement plus étoffé de cette réflexion sur « récit », « narrativité » et « événement ».
10. L'explication évoquée en note 6 justifie cette impression, les textes à dominante méditative étant regroupés à la fin de l'ouvrage.
11. C'est d'ailleurs l'objet de la démarche de tous les textes, qui ont pour objet le *monde non écrit* (par opposition aux textes rassemblés dans *Collection de sable*, ensemble qui se présente comme un recueil d'essais, dont l'objet central est le *monde écrit*). (Sur cette distinction, voir Calvino, 2003b.)
12. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *ÉFV*, suivie du numéro de la page.

## BIBLIOGRAPHIE

AUDET, René (2003), « Logiques du tout et du disparate. Le recueil de nouvelles, le roman et leurs tensions génériques », dans Irène LANGLET [dir.], *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), p. 213-222.

AUDET, René (2006), « La narrativité est affaire d'événement », dans René AUDET, Claude ROMANO, Laurence DREYFUS *et al.*, *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines*, Paris, Éditions Dis voir (Arts visuels — essais), p. 7-35.

BARONI, Raphaël (2002), « Le rôle des scripts dans le récit », *Poétique*,

n° 129 (février), p. 105-126.

CALVINO, Italo ([1985] 2003a), *Palomar*, traduction de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Éditions du Seuil (Points).

CALVINO, Italo ([1985] 2003b), « Monde écrit et monde non écrit », dans *Défis aux labyrinthes. Textes et lectures critiques*, tome II, Paris, Seuil (Bibliothèque Calvino), p. 591-599.

COUSSEAU, Anne (2001), « La littérature des petits bonheurs et des plaisirs minuscules, une nouvelle prose du monde ? » dans Michèle TOURET et Francine DUGAST-PORTES [dir.], *Le temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20<sup>e</sup> siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 305-316.

DELERM, Philippe (2003), *Enregistrements pirates*, Monaco, Éditions du Rocher.

GRICE, H. Paul (1975), « Logic and Conversation », dans D. DAVIDSON et G. HARMAN [dir.], *The Logic of Grammar*, Encino, Dickenson, p. 64-75.

LANGLET, Irène (2002), « Cherchez l'histoire : la narrativité de l'objet dans les essais d'Italo Calvino », dans Alexandre GEFEN et René AUDET [dir.], *Frontières de la fiction*, Québec/Bordeaux, Éditions Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux, p. 357-373.

RICŒUR, Paul ([1983] 2001), *Temps et récit*, tome 1, Paris, Éditions du Seuil (Points).

ROMANO, Claude (1999), *L'événement et le monde*, Paris, Presses universitaires de France (Épiméthée).

SCHANK, Roger C., et Robert P. ABELSON (1977), *Scripts, Plans, Goals, and Understanding : An Inquiry into Human Knowledge Structures*, Hillsdale, L. Erlbaum Associates (Artificial Intelligence Series).

SHERINGHAM, Michael (2006), *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford, Oxford University Press.

VILA-MATAS, Enrique ([2000] 2003), *Étrange façon de vivre*, traduction de l'espagnol par André Gabastou, Paris, Christian Bourgois (10/18).

## NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

[René Audet](#) est professeur au Département des littératures de l'Université Laval et titulaire de la Chaire de recherche du Canada en littérature contemporaine. Chercheur au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) et membre du Groupe de recherche Fabula, il travaille sur la poétique du recueil (*Des textes à l'œuvre*, 2000), sur la nouvelle et l'essai, et s'intéresse plus particulièrement à la dialectique entre narrativité et fictionnalité

en littérature contemporaine. Il a publié en codirection *Frontières de la fiction* (2002) et le volet littéraire du diptyque *La narrativité contemporaine au Québec* (2004), ainsi que le dossier « Actualités du récit » (*Protée*, 2006).

---

#### POUR CITER CET ARTICLE :

René Audet (2007), « Fuir le récit pour raconter le quotidien. Modulations narratives en prose contemporaine », dans *temps zéro*, n° 1 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document84> [Site consulté le 2 avril 2013].

## RÉSUMÉ

Si l'on désigne communément la pratique des récits du quotidien, cette étiquette recèle néanmoins quelque problème conceptuel, par la cohabitation d'une forme (le récit) qui appelle la transgression de l'ordinaire à travers une temporalité et un objet (le quotidien) qui se définit par ce caractère ordinaire. L'examen de trois cas, *Enregistrements pirates* de Ph. Delerm, *Palomar* d'I. Calvino et *Étrange façon de vivre* d'E. Vila-Matas, permettra de questionner la confusion habituelle entre récit et narrativité, d'établir comment l'arrimage est possible entre quotidien et narrativité, pour en venir à une réflexion sur les usages du narratif en littérature contemporaine.

*The expression "les récits du quotidien" (narratives of everyday life), although used quite frequently, actually conceals a theoretical problem concerning the cohabitation of a form (narrative) based on the transgression of the ordinary through temporality and an object (everyday life) which is itself defined by this ordinary quality. This study of three different works, Ph. Delerm's Enregistrements pirates, I. Calvino's Palomar, and E. Vila-Matas' Étrange façon de vivre, will try to shed some light on the confusion between "récit" and "narrativité" (narrative and narrativity), to better explain how narratives of everyday life do demonstrate narrativity, as well as how contemporary literature changes the uses of narrative.*