

## Marc Dugain, ou l'emprise

“Vouloir nous brûle et Pouvoir nous détruit, mais Savoir laisse notre faible organisation dans un perpétuel état de calme.”  
(Balzac, La peau de chagrin)

“Un grand pouvoir implique de grandes responsabilités.”  
(Benjamin Parker, oncle de Peter Parker alias Spiderman)

### Pourquoi Dugain ?

- 1 Prétendre ausculter les liens de la fiction et du pouvoir politique dans la littérature contemporaine d'expression française convoque aussitôt dans l'esprit de l'analyste quelques noms évidents : Olivier Rolin pour son évocation douce-amère des luttes idéologiques d'hier (*Tigre en papier*<sup>1</sup>) ; Antoine Volodine pour l'édification d'un univers dystopique enté sur l'histoire révolutionnaire du XX<sup>e</sup> siècle (le post-exotisme<sup>2</sup>) ; voire Michel Houellebecq pour l'invention d'une politique-fiction spéculant sur l'avènement au pouvoir d'un gouvernement islamiste modéré (*Soumission*<sup>3</sup>). En regard de leurs œuvres, déjà abondamment étudiées par la critique universitaire, celle de Marc Dugain pourrait faire figure d'intruse dans la liste ainsi esquissée. Or c'est précisément l'une des motivations pour lesquelles j'ai retenu cet auteur.
- 2 Dans l'introduction d'un ouvrage<sup>4</sup> naguère à juste titre salué par l'immense majorité des spécialistes de l'extrême contemporain, Dominique Viart et Bruno Vercier proposaient en effet de cadastrer le champ des productions littéraires en y opérant les distinctions suivantes. Tout d'abord une littérature *consentante*, acceptant sans rechigner d'occuper la place que la société lui concède d'ordinaire : celle d'un artisanat d'agrément, fondé sur la reconduction de recettes éprouvées, et par là même dispensateur des gratifications inhérentes à la fiction romanesque la plus traditionnelle. Ensuite une littérature *concertante*, faisant chorus sur les sujets “sensibles” du moment, et occupant dès lors avec tapage le devant de la scène culturelle, dont elle détournerait habilement mais non sans cynisme à son profit la loi du marché qui la sous-tend. Enfin une littérature *déconcertante*, soucieuse non pas de satisfaire les attentes préexistantes du lectorat, mais de les modifier ou de les “déplacer”, dans un geste critique visant à favoriser l'émergence de nouvelles significations, indissociables de l'invention de nouvelles formes. On l'aura compris, seules les œuvres de la troisième et dernière catégorie mériteraient de plein droit de retenir l'attention de la critique universitaire.
- 3 Mon propos n'est pas de contester l'intérêt (notamment pédagogique) des distinctions opérées par Viart et Vercier, simplement de soumettre leur triptyque à l'examen critique. Or on a alors tôt fait de constater que classer telle œuvre dans telle rubrique tient parfois de la gageure : à titre d'exemple, aussi délibérément scandaleuse soit-elle, l'œuvre de Houellebecq, multipliant les phénomènes déceptifs de brouillage ironique et polyphonique, paraît relever à la fois, sans qu'il soit possible de trancher avec assurance, des littératures concertante et déconcertante ; de sorte qu'elle fragilise par sa seule existence la présumée ligne de démarcation entre ces deux catégories. En outre, de façon plus générale, on s'avise aussi que les études universitaires, si elles entérinent un tel partage “trinitaire” pour se concentrer sur la seule littérature novatrice, risquent fort de réfléchir à la fiction littéraire en excluant de leur domaine d'investigation les innombrables œuvres n'introduisant pas avec l'horizon d'attente de leur époque

d'émergence un manifeste écart esthétique<sup>5</sup> – ce qui reviendrait à la fois à défendre une conception étroitement moderniste de l'histoire littéraire, et à succomber aux mirages du culturalisme. La fiction (littéraire ou non) inclut aussi, qu'on le veuille ou non, les productions "grand public", qui présentent d'ailleurs l'avantage de nous permettre d'en cerner plus aisément la dimension anthropologique. En effet, si la tentation d'exclure des corpus d'étude les œuvres *mainstream*, pour cause de supposée médiocrité esthétique liée à l'absence d'innovation, est sans doute compréhensible, semblable mise à l'écart n'en paraît pas moins problématique. Car à la différence de la critique journalistique, dont il est loisible d'estimer que la mission consiste à signaler au public l'existence des œuvres, et à en conseiller ou déconseiller la fréquentation sur la base d'un jugement de goût, les fonctions de la critique universitaire sont autres, qui implique un travail d'*analyse* et de *réflexion* où l'appréciation esthétique ne saurait jouer un rôle de même ampleur – notamment compte tenu de la fragilité heuristique de toute activité d'*évaluation*<sup>6</sup>. Autrement dit, en vertu de ses objectifs réflexifs, l'approche universitaire n'a aucune raison de se cantonner à l'étude des seuls "chefs d'œuvre", ou même des seules œuvres novatrices, mais a beaucoup à gagner à y adjoindre l'étude d'œuvres moins "chefs", ou originales, dont il est de plus possible que le moindre degré de sophistication facilite la saisie de certains mécanismes essentiels. D'où Dugain...

- 4 Inaugurée en fanfare par la publication en 1998 de *La chambre des officiers*<sup>7</sup>, roman au considérable succès critique<sup>8</sup> et public, son œuvre paraît relever de la littérature consentante, dont l'indéniable efficace narrative expliquerait le large plébiscite. À moins qu'on hésite à la classer plutôt dans les eaux de la littérature concertante, dans la mesure où elle s'empare de problématiques en vogue, en particulier, et de façon récurrente, la défiance du public à l'encontre des abus de pouvoir commis dans les hautes sphères de la politique internationale. Quoi qu'il en soit, et si l'on accepte de laisser pendante la question de sa "valeur", force est de constater que l'œuvre de Dugain est innervée par la question du pouvoir, tant individuel que collectif, dont elle propose autant de représentations fictionnelles, dans un rapport non pas tant trouble que tremblé au référent – la plupart de ses textes se fondant en effet sur des personnes ou événements réels. À titre d'exemple, et aussi atypique puisse-t-il de prime abord paraître, tel est le cas d'*Avenue des géants*<sup>9</sup>, dont le protagoniste Al Kenner, *alter ego* fictionnel de l'authentique tueur en série Ed Kemper, exerce sur celles qui suscitent malencontreusement son intérêt le plus absolu des pouvoirs : celui de leur ôter la vie. On signalera également, hors-fiction, l'essai écrit en collaboration avec Christophe Labbé, *L'homme nu : la dictature invisible du numérique*<sup>10</sup>, dont le sous-titre dit avec une suffisante clarté la hantise, à l'ère d'internet, d'ingérences indues, préjudiciables à la plus élémentaire liberté individuelle : celle du droit à l'intimité. Mais c'est en fait presque toute l'œuvre qui peut être envisagée à travers ce prisme particulier, et de façon plus manifeste encore : *La malédiction d'Edgar*<sup>11</sup>, consacré aux agissements clandestins de John Edgar Hoover à la tête du FBI ; *Une exécution ordinaire*<sup>12</sup>, évoquant l'abandon délibéré de sous-marinières russes à une mort atroce au nom d'une problématique raison d'état ; *Ils vont tuer Robert Kennedy*<sup>13</sup>, explorant les arcanes de l'assassinat du frère cadet de J.-F. K par les services secrets de son propre pays ; enfin la trilogie romanesque de *L'emprise*<sup>14</sup>, spéculant sur la collusion des politiciens, des groupes militaro-industriels et des agences de renseignements dans la France contemporaine. L'œuvre de Dugain recèle donc sans contredit nombre de *fictions du pouvoir*, sous-tendues par une évidente visée critique, puisque la plupart de ces récits, à valeur d'*exemplum*, tendent à stigmatiser l'emprise mortifère de l'exercice du pouvoir sur l'individu, de même que les dérives auxquelles son

usage donne lieu au sommet de l'état – quel qu'il soit. Cet ensemble de fictions peut donc bien paraître symptomatique de la très vive méfiance de l'époque actuelle pour les figures du pouvoir comme pour les modalités de son exercice, y compris en régime démocratique, où l'idée d'une effective représentativité des élus est très loin de faire l'unanimité.

- 5 Pour autant, à l'exception déjà évoquée de *L'homme nu*, les textes de Dugain ne sont pas des essais ni des traités de sociologie ou de politologie, mais bel et bien des fictions littéraires. Aussi évidente qu'y soit la volonté dénonciatrice, elle ne nous est donc accessible qu'à travers l'attention portée aux particularités d'une *écriture* : la capacité de dévoilement dont l'auteur crédite la littérature se révèle indissociable du travail de "remodelage" du réel auquel il s'adonne ainsi. Il s'ensuit qu'analyser ces *fictions du pouvoir* ne saurait se faire sans examiner en leur sein les manifestations des *pouvoirs de la fiction*, c'est-à-dire aussi leur force d'emprise sur les lecteurs.

### **Fictions du pouvoir et pouvoirs de la fiction : l'emprise dans *L'emprise***

- 6 *L'emprise* constitue ici une entrée en matière idéale, en raison de son titre bien sûr, mais aussi, et de façon plus décisive, de sa facture. Certes, l'intrigue du premier volume de la trilogie<sup>15</sup> paraît assez largement inspirée par l'affaire Karachi, mais il ne s'agit pas d'un roman à clefs ; et contrairement à ce qui advient dans nombre d'autres textes de l'auteur, les personnages y sont tous fictionnels, ce qui institue un pacte de lecture somme toute classiquement romanesque. En outre, et c'est ce qui importe, les deux acceptions, respectivement générique et thématique, de l'adjectif, sont en l'occurrence au même degré valides. Acception générique : *L'emprise* est un roman, au même titre que les deux volumes qui le suivent et complètent la trilogie ; acception thématique : le romanesque y est omniprésent.
- 7 Or c'est sur ce second point qu'il convient d'insister, tant la force d'emprise de la fiction découle de cet aspect du texte. À l'examen, en effet, *L'emprise* concentre à peu près tous les traits que Jean-Marie Schaeffer<sup>16</sup> présente comme définitoires de la tradition romanesque, telle qu'on peut la repérer de l'Antiquité à nos jours. À commencer par "l'importance accordée, dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, des passions et des sentiments". En témoigne aussi bien la passion obsessionnelle de Lubiak, aspirant candidat à l'élection présidentielle, pour le pouvoir politique et ses multiples avantages collatéraux, que l'amour sacrificiel de Lorraine, agent des services secrets, pour son fils autiste, etc. Il en va de même de "la représentation des typologies actantielles, physiques et morales par leurs extrêmes, du côté du pôle positif comme du côté du pôle négatif". Pour varier les exemples, on peut ainsi diamétralement opposer Volone, directeur d'un consortium industriel totalement dénué de scrupules moraux, et Lars Sternfall, syndicaliste intègre dès lors voué au statut de victime – dans la mesure où le texte reconduit les canons du romanesque noir. *Idem* de "la saturation événementielle de la diégèse et [de] son extensibilité infinie". À l'échelle du seul premier volume abondent déjà péripéties et coups de théâtre : morts violentes (le fils et la femme de Sternfall ; Deloire, l'adjoint de Volone), disparitions (Sternfall lui-même), etc. En outre, les principaux personnages demeurent disponibles pour de nouveaux rebondissements, qu'actualiseront les deux autres volets de la trilogie. Enfin, *L'emprise* manifeste également "ce qu'on pourrait appeler la particularité mimétique du romanesque, à savoir le fait qu'il se présente en général comme un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur". Cet aspect demanderait à être quelque peu nuancé, mais par rapport au nôtre,

le monde diégétique de la trilogie peut tout de même être considéré comme un univers contrefactuel, généré par remodelage fictionnel, c'est-à-dire par condensation, déplacement, intensification – bref, les opérations usuelles de l'activité de *mimèsis* littéraire. Certes, l'ancrage très contemporain de l'intrigue de *L'emprise*, ainsi que l'esthétique psycho-réaliste du texte, peuvent introduire quelques écarts avec le romanesque archétypal. Par exemple, le personnage de Launay, candidat à l'élection présidentielle, peut paraître axiologiquement ambigu, donc difficile à "situer"; et le personnel du roman dans son ensemble n'est pas caricatural au point que "Bons" et "Méchants" présentent nécessairement le physique de l'emploi. Il n'en demeure pas moins que les traits les plus saillants du romanesque au sens thématique du terme demeurent ici aisément repérables; d'autant plus que l'intrigue qui les intègre relève de l'archétype de l'Histoire secrète, puisque *L'emprise* entend exposer sur le mode fictionnel le dessous des cartes de la vie politique contemporaine.

- 8 Reste qu'un texte littéraire ne saurait être artificiellement réduit à un réservoir de thèmes, dont l'existence même est tributaire de la forme qui les façonne. Or le moins qu'on puisse dire est que, sur ce plan, *L'emprise* correspond aux canons de la narration romanesque, au sens générique cette fois. En effet, les événements y sont médiatisés par une narration ultérieure de type extra-hétérodiégétique<sup>17</sup>, polyfocalisée de surcroît. En d'autres termes, une instance narrative anonyme rapporte rétrospectivement à la troisième personne les agissements des divers personnages, dont elle explore en outre, chapitre après chapitre, la psyché. On aura reconnu là les procédés emblématiques du récit réaliste, pourvus de leurs habituelles implications vraisemblabilisantes; encore renforcées en l'occurrence par l'édification d'un chronotope authentifiant. De plus, chez Dugain, la dimension notoirement transitive de tels choix narratifs est accrue, à l'échelle de la phrase, par une extrême simplicité stylistique, où nul obstacle lexical ou syntaxique ne vient freiner la progression du lecteur au fil du récit, ni contrarier son immersion fictionnelle. Ce "degré zéro" du style contribue donc de façon notable à faire du texte ce que les anglo-saxons nomment un *pageturner*. Quant à l'architecture du roman par alternance de brefs chapitres successivement focalisés sur des personnages distincts, elle ne vise nullement à dénuder le médium, mais relève de l'adoption d'une technique éprouvée (jadis en vogue chez les feuilletonistes), où l'interruption réciproque des lignes d'histoire contribue à relancer sans cesse la curiosité du lecteur, jusqu'au dénouement. De fait, contrairement à ce qui a cours dans nombre d'œuvres de l'extrême contemporain, on chercherait en vain chez Dugain les manifestations d'un "romanesque de seconde main"<sup>18</sup>, accompagné de son cortège de clins d'œil ironiques à un lectorat averti. C'est, on l'aura compris, que la visée dénonciatrice présidant à l'écriture de la trilogie ne se prêterait guère à une telle pratique du recyclage ludique, sur fond de recherche de connivence.
- 9 Dès lors, face au choix d'une forme aussi plate voire usée, au service qui plus est d'un "message" guère encombré de nuances ("Tous pourris"), peut de nouveau se poser la question de l'intérêt qu'il y aurait, pour la critique universitaire, à se pencher sur un tel texte – qui en tout état de cause n'a aucun besoin de l'université pour trouver son public. Or il est indéniable que diverses études universitaires récentes manifestent un net regain d'intérêt pour les *recits mimétiques*, dont les textes de Dugain constituent autant d'échantillons particulièrement probants. On peut estimer que l'un des plus avisés initiateurs de cette réhabilitation est Jean-Marie Schaeffer, qui non seulement affirme que "le romanesque constitue sans conteste un des objets majeurs de la fiction"<sup>19</sup>, mais souligne en outre qu'il joue un "rôle important dans notre économie mentale"<sup>20</sup>, en vertu de ses capacités de modélisation à la fois pulsionnelle et axiologique. Plus généralement,

par-delà le cas du romanesque, que ce soit dans *Pourquoi la fiction ?*<sup>21</sup>, ou dans son avant-propos à *La tension narrative*<sup>22</sup> de Raphaël Baroni, Schaeffer insiste sur l'intérêt potentiel d'une étude des modes de fonctionnement canoniques du récit, qu'il situe "au cœur de son importance anthropologique"<sup>23</sup>. Si, sous l'influence des pétitions de principe modernistes, les études littéraires de ces dernières décennies ont eu fortement tendance à se livrer à "une célébration [exclusive] des écarts et des subversions des structures narratives"<sup>24</sup>, récemment, plusieurs voix ont signalé les mérites des récits mimétiques, y compris des plus canoniques d'entre eux. Aux côtés de Schaeffer, tel est le cas de Baroni, qui, dans *Les rouages de l'intrigue*<sup>25</sup>, met en exergue "les fonctions adaptatives et éthiques"<sup>26</sup> de tels textes ; ou, plus récemment encore, de Vincent Jouve, qui, dans *Pouvoirs de la fiction*<sup>27</sup>, montre de façon fort convaincante comment ces récits<sup>28</sup> parviennent à satisfaire notre goût pour les histoires<sup>29</sup>, et sont ainsi à même de jouer un rôle essentiel dans notre économie affective et cognitive<sup>30</sup>.

- 10 À cet égard, *L'emprise* peut, semble-t-il, être crédité des divers *pouvoirs* que Jouve reconnaît à la fiction. Tout d'abord, le roman de Dugain manifeste une aptitude "compensatoire ou consolatrice"<sup>31</sup>, induite par la représentation critique des turpitudes des "grands" (ou des puissants) de ce monde ; ce qui lui conférerait une dimension en quelque sorte thérapeutique. Ensuite, ce texte peut être considéré comme "un laboratoire d'expériences"<sup>32</sup>, puisqu'il nous permet de nous confronter de façon imaginaire à diverses situations le plus souvent dysphoriques (meurtre d'un proche, chantage, menaces de mort, etc.) que nombre d'entre nous n'ont jamais rencontrées ; ce qui entraîne un stimulant "entraînement existentiel"<sup>33</sup>, à moindre coût psychologique et/ou affectif. Enfin, *L'emprise* est susceptible de contribuer à la "redynamisation de notre vie mentale"<sup>34</sup>, en raison même de l'incitation à l'interprétation qu'il recèle, et ce notamment parce qu'il nous engage à confronter sa très sombre peinture de la vie politique contemporaine à l'opinion que nous avons pu nous en forger par nous-mêmes. Sans doute sont-ce là les fonctions usuelles de la fiction littéraire, mais précisément, on voit mal dès lors comment ou pourquoi les dénier au texte de Dugain... En outre, le roman (comme la trilogie qu'il inaugure) mobilise clairement certains des vecteurs de "séduction narrative"<sup>35</sup> recensés par Jouve : notamment l'importance accordée à l'*inattendu* (cet univers et les événements qui y adviennent ne nous sont pas familiers), source d'*intérêt* ; et à l'*émotion* (que cristallisent les personnages valorisés par le système de sympathie du texte ; Lorraine, en particulier), auxiliaire de l'*immersion fictionnelle*. Pour cet ensemble de motifs, *L'emprise* ne paraît donc pas mériter la condescendance, moins encore l'exclusion de principe dont les récits mimétiques de ce type font encore trop souvent l'objet de la part de la critique universitaire.
- 11 Toutefois, il est vrai que certaines caractéristiques du texte incitent à quelque peu tempérer cette tentative de revalorisation. Par exemple, parmi les stratégies suscitant l'intérêt des lecteurs, Jouve distingue l'*inattendu diégétique* (des événements surprenants) et *énonciatif* (une forme inédite)<sup>36</sup>. Or il faut bien convenir que, dans *L'emprise*, seul le premier de ces deux pôles est à l'œuvre, tant les choix formels participent d'une foncière stéréotypie, jamais réellement questionnée ou mise à distance. Ce qui peut dès lors se révéler embarrassant est d'assister à la dénonciation en acte des abus du pouvoir politique depuis une œuvre jouant sans nuances de la force d'emprise que les pouvoirs de la fiction narrative lui confèrent sur ses lecteurs. Se manifeste ainsi une forme de discordance entre axiologie et partis pris esthétiques, notamment considérés sous l'angle pragmatique.

## De l'inattendu diégétique à l'inattendu énonciatif : les frontières typologiques en question

- 12 Toutefois, nul auteur n'est *a priori* condamné au ressassement esthétique et, sur ce plan, les divers textes qu'il produit peuvent manifester de nettes variations. S'il importe d'y insister, c'est en raison de l'habitude selon moi fâcheuse de la critique – en particulier universitaire – de raisonner à *hauteur d'œuvre*, comme si certains écrivains étaient de toute éternité voués à l'originalité, d'autres au conformisme ; voire, compte tenu de l'implicite échelle des valeurs en ce domaine, les premiers à l'excellence, les seconds à la médiocrité. Sans doute est-il possible de repérer ainsi diverses œuvres massivement consentantes (Max Gallo) ou déconcertantes (Samuel Beckett), mais, compte tenu de la fréquence des exceptions qui infirment la règle, le jugement critique a tout à gagner à s'exercer au cas par cas, s'il entend s'arracher à la glu des idées reçues et des normes axiologiques préconçues.
- 13 En témoignent tout particulièrement les écrits de Dugain, dont certains risquent fort, à l'examen, de se révéler beaucoup plus déconcertants qu'on aurait pu s'y attendre de prime abord. C'est ce qu'il convient de démontrer à présent, en évoquant deux autres de ses ouvrages. Certes, ils possèdent tous la même force d'emprise, fondée sur la mise en œuvre des vecteurs les plus efficaces de la séduction narrative, notamment ce couplage de l'intérêt et de l'émotion dont on a signalé l'importance dans *L'emprise*. Mais certains d'entre eux manifestent en sus une alliance inventive de l'inattendu diégétique et de l'inattendu énonciatif – pour ainsi dire au sens littéral du terme, en ce qui concerne ce second pôle. Ainsi de *La malédiction d'Edgar*<sup>37</sup>. Il s'agit de nouveau sans contredit d'une fiction du pouvoir, dans la mesure où la figure centrale en est John Edgar Hoover, directeur du FBI de 1924 à 1972. Une fois encore, l'élection de ce prisme particulier favorise au plus haut degré le déploiement d'une réflexion en acte sur le pouvoir, dont l'exercice est scruté, dérivés comprises, depuis les coulisses d'un demi-siècle d'histoire politique américaine – et dont les événements marquants (Maccarthysme, arrivée au pouvoir puis assassinats successifs des frères Kennedy, etc.) sont dûment évoqués, mais cette fois depuis une perspective biaisée.
- 14 En fait, si ce texte paraît, à tous égards, plus original que *L'emprise*, c'est pour deux principales raisons, d'ailleurs corrélées. Tout d'abord, l'intrigue ne s'y déploie pas en régime de fiction majeure, mais est peuplée de personnages référentiels : les principaux acteurs de la vie politique américaine de ces années-là. De l'affaire Rosenberg à l'attaque de Pearl Harbour, Dugain se livre donc ici, de façon beaucoup plus sophistiquée et audacieuse, à une activité de fictionalisation de données référentielles. Sans doute n'est-il pas le premier à le faire (il s'en faut !), et ne tente-t-il guère<sup>38</sup> d'attirer l'attention sur l'ambiguïté ontologique de l'univers qu'il échafaude. Il n'empêche que, potentiellement du moins, cet aspect du récit peut susciter la curiosité, en particulier à l'occasion des dialogues, paraleptiques<sup>39</sup> en leur principe, puisque la strate de l'archive ne saurait alors en garantir la fidélité littérale aux propos réellement tenus par les interlocuteurs. Ce choix esthétique peut dès lors suffire à éveiller l'esprit critique des lecteurs.
- 15 D'autant que Dugain façonne un narrateur des plus singulier et subjectif, à rebours de l'apparente neutralité de la narration hétérodiégétique. La voix narrative est en effet attribuée à Clyde Tolson, bras droit et amant de Hoover. Plus précisément, le texte s'ouvre sur un bref prologue "à la troisième personne", introduisant le *topos* romanesque du manuscrit trouvé, avant que la transcription dudit manuscrit soit intégralement portée à notre connaissance, sous l'intitulé de "Souvenirs attribués à Clyde Tolson (1932-1972)".

De nouveau, le dispositif n'est pas inédit, et depuis les *Mémoires d'Hadrien*<sup>40</sup> de Yourcenar, il n'a pas manqué d'autobiographies ou de Mémoires fictionnels de personnalités historiques<sup>41</sup>. Mais l'on conviendra que ce choix formel déroge aux habitudes du roman *mainstream*, d'autant que Dugain le soumet ici à une variation digne d'intérêt. En termes genettiens, il ne s'agit pas tant d'une "hétérobiographie autodiégétique"<sup>42</sup> que d'une "hétérobiographie homodiégétique", puisque Tolson joue pour l'essentiel un rôle d'observateur et de témoin des agissements du personnage principal, Hoover.

- 16 De plus, loin d'être gratuit, le procédé détermine les principaux effets de sens du roman. En effet, en raison de l'authenticité du lien intime qui les unissait, le choix de Tolson comme narrateur-témoin crédibilise le portrait de Hoover ainsi esquissé, dont l'attitude schizophrène se trouve en outre obliquement mise au jour. En vertu des normes de l'Amérique puritaine qu'il doit impérativement respecter pour conserver le pouvoir, l'homosexuel clandestin est conduit à réprimer avec la plus grande sévérité l'homosexualité de ses contemporains, au prix d'une aliénation dont il ne paraît pas même prendre pleinement conscience. Pour le lecteur, en découle donc l'impression gratifiante de découvrir à son insu les mécanismes psychologiques régissant la conduite de l'ancien directeur du FBI.
- 17 Mais le mérite du texte de Dugain est de ne pas pour autant hypostasier l'opinion de Tolson, aussi "autorisée" soit-elle, en vérité absolue et indiscutable : en raison d'une part de la subjectivité inhérente à toute narration homodiégétique ; d'autre part, du cadrage herméneutique opéré dans le prologue. En effet, dès les premières pages est évoquée l'hypothèse de l'apocryphie des Mémoires de Tolson, dont il est bien précisé qu'elle ne saurait suffire à en ruiner l'intérêt<sup>43</sup>. De telles considérations, déléguées à plusieurs personnages fictionnels, favorisent une dialectisation oblique de l'ambiguïté générique du texte de Dugain lui-même. Ainsi les Mémoires de Tolson sont-ils présentés comme "un texte un peu hybride, entre la biographie historique, la confession apparemment sincère et parfois un peu scandaleuse, et ce qu'on appellerait aujourd'hui un documentaire fiction"<sup>44</sup>. À rebours de tout monologisme, une observation métatextuelle de ce type vaut donc incitation, pour le lecteur, au recul critique et à l'investissement interprétatif ; de sorte que le pouvoir d'emprise du texte est cette fois contrebalancé par ces mécanismes (modérément) déceptifs, contribuant à l'ouverture du sens, comme à sa possible relance. Voilà qui, par conséquent, marque un écart notable avec les canons du roman traditionnel, plus encore avec les recettes de la littérature de grande consommation. Or il ne s'agit pas d'un hapax à l'échelle de l'œuvre de Dugain, car certains autres de ses textes manifestent une inventivité au moins égale, voire supérieure.
- 18 Tel est le cas de *Ils vont tuer Robert Kennedy*<sup>45</sup>. Le texte présente certes plusieurs similitudes avec *La malédiction d'Edgar*, puisqu'il consiste également en une exploration des dessous de la vie politique américaine, centrée cette fois sur la destinée tragique du cadet des frères Kennedy. Il y a donc là encore fictionalisation de données historico-référentielles. Mais, dans ce nouvel opus, l'inattendu énonciatif revêt une forme sans doute plus déstabilisante encore. En effet, si l'auteur opère de nouveau le choix d'une narration homodiégétique, il ne délègue plus la voix narrative à quelque personnalité historique, mais invente un narrateur fictionnel – baptisé "O'Dugain", à la faveur d'un transparent clin d'œil autoréférentiel. Plus précisément, le texte entrecroise deux lignes d'histoire, correspondant à deux strates temporelles distinctes : l'enquête conduite par le narrateur, professeur d'histoire contemporaine à Vancouver, sur le supposé complot qui a conduit à l'assassinat de Robert Kennedy ; l'évocation de ces événements des années 60.

Or ces deux récits fusionnent pour n'en plus former qu'un seul. En effet, le narrateur homodiégétique se déclare convaincu que la mort brutale de ses parents, en 1967 et 1968, est intimement liée à celle de Robert Kennedy en juin 1968, à la veille de son élection probable à la présidence des États-Unis, et ce en raison de la découverte des liens énigmatiques que le père d'O'Dugain entretenait avec les services secrets britanniques, eux-mêmes engagés dans de troubles relations avec leurs homologues américains.

- 19 La structure stratifiée de *Ils vont tuer Robert Kennedy* offre ainsi à ses lecteurs des gratifications de deux ordres : le plaisir d'une reconstitution historique très solidement informée des circonstances de l'assassinat de Robert Kennedy ; la jouissance plus classiquement fictionnelle dispensée par l'enquête du narrateur-personnage sur le double drame familial qui a marqué sa vie. Mais l'ingéniosité du roman et son pouvoir de séduction résident bien davantage encore dans l'effet d'anastomose, voire d'anamorphose, qui enchevêtre les deux strates du récit et finit par placer le texte dans son ensemble sous le sceau de la paranoïa. Rien de bien surprenant à propos de l'élimination de Kennedy, dont une thèse répandue veut qu'elle ait résulté de la collusion de ses ennemis politiques, du crime organisé et des syndicats – avec l'aval de Hoover. En revanche, plus étonnante et stimulante se révèle la façon dont le soupçon gagne la strate de la narration première. À ce niveau, Dugain parvient en émaillant progressivement d'indices le discours qu'il lui attribue, à édifier un narrateur sinon indéniablement "non fiable", du moins *suspect*. L'un des personnages lui fait ainsi observer que sa fascination pour les Kennedy relève d'un mécanisme psychique d'autodéfense typique de la névrose obsessionnelle<sup>46</sup>. Quant au lien entre son histoire intime et l'Histoire majuscule, il procéderait du délire hallucinatoire<sup>47</sup>. D'autres éléments du texte<sup>48</sup> paraissent certes corroborer cette hypothèse, mais sans que le lecteur puisse s'y rallier avec une certitude absolue. Ainsi, sans la moindre perte d'efficacité narrative, en créant ce narrateur suspect, Dugain parvient à faire flotter le sens, et nous incite par là même à réfléchir à la nature de la relation instituée entre vérité historique (l'affaire Kennedy) et représentations fictionnelles (l'affaire O'Dugain). Dès lors, le texte se situe bien loin du ressassement lénifiant de l'académisme romanesque, au double sens thématique et générique. Sans même prendre en considération les vertus inhérentes à la fiction, on constate donc que les frontières des littératures consentante, concertante et déconcertante sont bien plus délicates à tracer qu'il n'y paraît.

\*

- 20 Tel était, on l'aura compris, mon objectif : d'une part, produire non pas une étude sociologique de la représentation dysphorique du pouvoir politique dans les fictions de Dugain, mais une analyse littéraire des *frictions* existant dans cette œuvre entre fictions du pouvoir et pouvoirs de la fiction ; d'autre part, engager une réflexion plus générale sur le bien-fondé des normes et des valeurs sous-tendant l'élection de ses objets d'étude par la critique universitaire – domaine où s'exerce également un indéniable *pouvoir*, qui, pour être avant tout symbolique, n'a, quant à lui, rien de fictionnel.

Frank Wagner  
Université Rennes 2



- 
- <sup>1</sup> Olivier Rolin, *Tigre en papier*, Paris, Seuil, 2002.
- <sup>2</sup> Par exemple Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998.
- <sup>3</sup> Michel Houellebecq, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015.
- <sup>4</sup> Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005. Les notions évoquées par après proviennent de l'introduction.
- <sup>5</sup> Au sens de Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 [1975], <Tel>, pour la traduction française.
- <sup>6</sup> Loin de moi, pour autant, la prétention d'interdire à un journaliste de produire des analyses, à un critique universitaire d'émettre des jugements de valeur... Avec ou sans mon consentement, ils le font de toute façon quotidiennement, ou presque ; et l'invention de formes critiques mixtes ou hybrides peut bien sûr se révéler tout à fait stimulante. Mon propos est en l'occurrence plus simplement de rappeler que, dans le champ des études universitaires, l'importance accordée au jugement de goût comme critère d'élaboration des corpus devrait *a minima* faire l'objet d'une véritable réflexion méta-critique.
- <sup>7</sup> Aux éditions J.-C. Lattès.
- <sup>8</sup> Ce texte a été couronné par une vingtaine de prix littéraires.
- <sup>9</sup> Marc Dugain, *Avenue des géants*, Paris, Gallimard, 2012, puis <Folio>.
- <sup>10</sup> Marc Dugain, Christophe Labbé, *L'homme nu : la dictature invisible du numérique*, Paris, Robert Laffont / Plon, 2018.
- <sup>11</sup> Marc Dugain, *La malédiction d'Edgar*, Paris, Gallimard, 2005, puis <Folio>.
- <sup>12</sup> Marc Dugain, *Une exécution ordinaire*, Paris, Gallimard, 2007, puis <Folio>. Ce texte peut être considéré, du moins pour partie, comme une transposition fictionnelle du naufrage du sous-marin nucléaire Kursk, le 12 août 2000.
- <sup>13</sup> Marc Dugain, *Ils vont tuer Robert Kennedy*, Paris, Gallimard, 2017, puis <Folio>.
- <sup>14</sup> *L'emprise* (2014), *Quinquennat* (2016), *Ultime partie* (2017), tous trois aux éditions Gallimard, puis <Folio>.
- <sup>15</sup> Dans un souci d'économie, mes analyses se concentreront principalement sur ce seul premier volume.
- <sup>16</sup> Jean-Marie Schaeffer, "La catégorie du romanesque", dans Gilles Declercq et Michel Murat (dirs), *Le romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-303. Les fragments de citations qui suivent s'y échelonnent des p. 296 à 300.
- <sup>17</sup> La plupart des notions narratologiques utilisées dans cet article proviennent des travaux de Gérard Genette, en particulier *Figures III* (1972) et *Nouveau discours du récit* (1983), tous deux parus dans la collection <Poétique> des éditions du Seuil.
- <sup>18</sup> Dominique Viart, "Nous sommes des crapules romanesques". La littérature contemporaine et la tentation romanesque", *Temps zéro*, n° 8, 2014 ; URL : <http://www.tempszero.contemporain.info/document1194> (consulté le 20 janvier 2020).
- <sup>19</sup> Jean-Marie Schaeffer, art. cit., p. 303.
- <sup>20</sup> *Ibid.*
- <sup>21</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, <Poétique>.
- <sup>22</sup> Raphaël Baroni, *La tension narrative*, Paris, Seuil, 2007, <Poétique>.
- <sup>23</sup> *Ibid.*, Avant-propos, p. 13.
- <sup>24</sup> *Ibid.*
- <sup>25</sup> Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue*, Genève, Slatkine, 2017.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, p. 52.
- <sup>27</sup> Vincent Jouve, *Pouvoirs de la fiction*, Paris, Armand Colin, 2019.
- <sup>28</sup> Précisons toutefois que ni Schaeffer, ni Baroni, ni Jouve ne se concentrent *exclusivement* sur les récits mimétiques canoniques. Mais, et c'est déjà beaucoup, ils les *intègrent* à leurs réflexions, aux côtés de textes plus originaux et ambitieux, et comme tels plus fréquemment étudiés en milieu universitaire.
- <sup>29</sup> Le sous-titre de l'ouvrage est précisément "Pourquoi aime-t-on les histoires ?"
- <sup>30</sup> Une possible objection vient sans doute immédiatement à l'esprit : Schaeffer, Baroni et Jouve ne seraient pas des critiques littéraires, mais des théoriciens de la littérature, ce qui expliquerait l'importance qu'ils accordent pour leur part aux récits mimétiques, y compris sous leur forme canonique, voire stéréotypée. L'hypothèse n'est pas dénuée de tout fondement, mais paraît tout de même un peu courte. On fera ainsi observer que tant Baroni, dans *Les rouages de l'intrigue*, que Jouve, dans *Pouvoirs de la fiction*, consacrent la dernière partie de leurs ouvrages respectifs à diverses *études de cas*. Plus généralement (voyez Genette...), la séparation des deux domaines fait problème, car, en matière d'études littéraires, il n'est pas d'activité critique sans présupposés théoriques ; et pas davantage de théorie sans fondements et prolongements empiriques.
- <sup>31</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 112.
- <sup>32</sup> *Ibid.*, p. 126-127.
- <sup>33</sup> *Ibid.*, p. 133.
- <sup>34</sup> *Ibid.*, p. 142.
- <sup>35</sup> *Ibid.*, p. 9.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 31 sq.

<sup>37</sup> Les références au texte seront celles de l'édition "Folio" de 2019.

<sup>38</sup> Sauf en une occasion (p. 16-23), qui sera commentée plus loin.

<sup>39</sup> Selon Genette (*Figures III* et *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*), la paralepse consiste à donner plus d'informations qu'on ne devrait normalement le faire, compte tenu de la formule de focalisation adoptée. C'est donc en un sens à la fois étendu et assoupli que j'identifie ici une dimension paraleptique.

<sup>40</sup> Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Plon, 1951 pour la première édition.

<sup>41</sup> Par exemple, Richard Lourie, *Moi, Staline*, Lausanne, Éditions Noir sur Blanc, 2003 [1999], pour la traduction française.

<sup>42</sup> Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 72, n. 4.

<sup>43</sup> À la page 22.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>45</sup> Pour ce texte également, les références seront celles de l'édition "Folio" de 2019.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 430.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> À la page 445, l'un des personnages va jusqu'à mettre en doute l'existence même de la femme de O'Dugain, laissant ainsi entendre qu'il l'aurait fantasmée. Enfin, le roman s'achève sur la retranscription des notes désordonnées que le narrateur-personnage consigne dans un calepin. En voici (p. 447) les deux dernières lignes : "Demain s'ouvre la chasse. / À l'imposteur qui est en soi.", dont l'interprétation incombe au lecteur.