

## **La relation narrative en régime dystopique. Puissance et impuissance du récit chez Gaëlle Obiégly, Lucie Taïeb et Antoine Volodine**

*On a trop longtemps cru que parler tissait quelque chose d'utile sur la réalité, dans quoi on pouvait s'envelopper et se cacher, quelque chose de protecteur. Parler ou écrire. Mais non. S'exprimer n'aide pas à vivre. On s'est trompé. Les mots, comme le reste, détruisent.*

*(Le port intérieur, 9)*

- 1 De Christian Salmon, dont les travaux mettent en évidence un goût actuel pour le *storytelling*<sup>1</sup>, à Yves Citton réfléchissant aux enjeux d'une redistribution de l'économie de l'attention au sein d'un régime de "mythocratie"<sup>2</sup>, une part importante de la réflexion critique actuelle se consacre à l'articulation entre le récit (envisagé selon un paradigme relationnel<sup>3</sup>), la fiction (pensée comme forme de modélisation du réel ancrée dans un autre ordre ontologique, selon l'opposition vrai/faux) et la mise en scène du discours et de l'action politiques. En littérature, tout un champ s'est récemment ouvert dans la recherche francophone autour de la question des pouvoirs de la fiction face au réel, étudiés depuis différents angles d'approche<sup>4</sup>. Dans ce contexte, cet article voudrait adopter une entrée narratologique dans trois romans publiés au cours des vingt dernières années : *Les échappées* de Lucie Taïeb<sup>5</sup>, *Le port intérieur* d'Antoine Volodine<sup>6</sup>, et *Une chose sérieuse* de Gaëlle Obiégly<sup>7</sup>. On y étudiera les modalités de la "relation narrative", notamment à partir des propositions de Walter Benjamin au sujet du conteur et de celles de Sophie Rabau autour des "fictions de présence"<sup>8</sup>. Par "relation narrative", on entend l'ensemble des procédés de mise en abyme du récit à l'intérieur de la fiction, au sens restreint du récit enchâssé d'abord, mais également et par extension, toute interrogation des modalités d'énonciation et de réception du récit au sein de la narration (procédés de l'adresse et de la métalepse, figurations de la transmission narrative au sein des textes). Le terme de "relation" est donc ici à entendre dans sa polysémie, et permet d'interroger aussi bien la construction narrative que les effets de celle-ci sur son destinataire tels qu'ils sont mis en scène au sein du récit. À partir de ce référent fictionnel, la réflexion peut s'élargir à la rencontre entre le récit et son lectorat, aux liens qui se tissent entre ces deux pôles, enfin à tout un imaginaire des pouvoirs de la fiction qui se déploie aussi bien à l'intérieur des textes que dans les discours théoriques qui les entourent. En donnant à voir son propre fonctionnement en miroir, particulièrement dans la relation au lecteur, la fiction met donc en scène à travers la "relation narrative" une réflexion complexe sur les puissances du récit, à l'intersection de plusieurs plans (thématique, narratologique, éthique et politique).
- 2 À cette entrée narratologique dans le corpus s'ajoute une perspective générique, voire thématique, puisque les trois romans lus ici s'inscrivent dans le genre de la dystopie (quoique selon des modalités chaque fois différentes). Fiction d'autres mondes, fiction d'autres états de ce monde-ci, la dystopie se distingue parmi les régimes romanesques par l'intensité avec laquelle elle exerce la fonction de "contre-modèle de la réalité"<sup>9</sup>, pour reprendre l'expression célèbre de Jean-Marie Schaeffer. Le genre s'inscrit de plain pied dans une littérature politique par le procédé du miroir déformant : la représentation de l'univers dystopique porte une critique du système réel, selon un fonctionnement qui

relève de l'épidictique, parfois jusqu'à la charge<sup>10</sup>. Penser les pouvoirs politiques de la littérature à partir de trois romans dystopiques permet ainsi, d'une part, d'affiner la distinction entre écritures engagées et écritures impliquées qui peine à rendre compte des multiples configurations du rapport de la littérature contemporaine au fait politique ; et d'autre part de mesurer les enjeux de la prise de parole littéraire tels qu'ils sont représentés dans la fiction elle-même. Quel rôle et quel rayonnement en dehors du livre, quelle efficacité éventuelle, quels risques et quelles limites face à une littérature qui se voudrait (que l'on voudrait ?) interventionniste, en prise directe sur le réel ?

### La relation narrative à l'épreuve de la non fiabilité

- 3 Revenons d'abord au "conteur", tel que le décrit Walter Benjamin dans un texte dont le titre, *Der Erzähler*, est tantôt traduit comme *Le conteur*, tantôt comme *Le narrateur*, selon qu'on cherche à mettre en valeur la dimension orale d'une transmission qui relève, selon Benjamin, de l'archaïque (contrairement à l'écriture du roman, liée au développement du système capitaliste de la presse), ou sa dimension narrative<sup>11</sup>. Ces deux dimensions importent également ici, puisque les ouvrages étudiés relèvent de la mise en spectacle d'une situation d'énonciation par le locuteur, donnant ainsi lieu à une réflexion tant sur les modalités de la présence du conteur telle qu'elle est mise en œuvre par le texte, et les conséquences de celles-ci sur la réception du récit, que sur la fabrique du récit en tant que tel, que Benjamin rapproche d'un objet artisanal façonné en lien direct avec l'expérience rapportée. À l'*Erlebnis*, l'"expérience intérieure"<sup>12</sup> à laquelle se trouve cantonné le roman moderne, Benjamin oppose en effet l'*Erfahrung*, l'expérience que rapporte le conteur – par ouïe dire ou pour l'avoir vécue, caractérisée par son aspect partageable contrairement à l'expérience romanesque. La notion d'*expérience* est bien au cœur de l'acte de raconter : elle est l'objet d'une transmission dont les modalités se sont perdues à l'époque moderne et recentrées sur la figure d'un individu singulier dont l'histoire, celle que raconte le roman, invite à la remémoration plutôt qu'au souvenir, à l'édification plutôt qu'au partage. La distinction entre le conte et le roman constitue également le point de départ du travail de Sophie Rabau, qui se donne pour projet d'étudier la manière dont le premier se trouve mis en scène au sein du second à partir de la notion de *présence*. La "co-présence" du narrateur et du destinataire constitue en effet une condition *sine qua non* pour que puisse se transmettre le conte, tandis que le roman, compris comme écriture, s'inscrit par conséquent dans une temporalité dissociée entre la prise de parole (ou plutôt, de plume) et la réception du texte. Dans cette perspective, le dispositif du roman rend impossible toute co-présence de l'auteur et du lecteur : celle-ci ne peut avoir lieu que si le roman intègre à la narration la structure orale du conte. Sur les pas de Gérard Genette et de Gerald Prince, Rabau analyse ainsi la transmission narrative dans le roman d'un point de vue narratologique et pragmatiste, comme l'acte verbal constitué par la "narrativisation de l'énonciation"<sup>13</sup>.
- 4 *Le port intérieur*, *Une chose sérieuse* et *Les échappées* mettent au cœur du récit une ou plusieurs figures de "conteur", pris dans différentes configurations de la parole narrative adressée et reçue sous forme de mise en abyme.
- 5 Chez Volodine, le dispositif se dédouble entre l'interrogatoire brutal de Breughel par Kotter, livré sous la forme dialogale, et la rêverie divagante du premier, parole intérieure solitaire adressée à son amour perdu, Gloria, qui se superpose aux répliques du dialogue

effectif et en détourne ou en interrompt le cours. Le dispositif de l'interrogatoire engendre le récit autant qu'il en compromet la cohérence et la fiabilité : les répliques s'enchaînent en mêlant le discours direct et le "monologue remémoratif"<sup>14</sup>, pour reprendre le terme de Dorrit Cohn, où le personnage désancré de la situation énonciative présente n'est plus que mémoire, dans la succession non chronologique des souvenirs. La mémoire associative fonctionne comme principe narratif. La superposition des deux lignes mélodiques, puisque le brouillage énonciatif et l'absence de transition lors du passage du régime dialogal au monologue intérieur autorisent cette métaphore, donne l'impression que les personnages ont ainsi accès à l'intériorité l'un de l'autre, dans un effacement des frontières interpersonnelles qui contribue à empêcher l'établissement de repères fixes pour le lecteur.

- 6 Le duel entre les deux personnages engage une diffraction parfois contradictoire des rapports de pouvoir : les oppositions entre représentant de l'ordre et rebelle, bourreau et victime, sachant et ignorant ne se superposent pas systématiquement, et le rapport de force ne cesse de basculer au fil du livre, pour une entreprise de fragilisation des discours qui sous-tendent nos organisations du monde. Les enjeux liés à la fabrique du récit sont centraux : c'est dans ce cadre qu'il faut comprendre le travail de déstabilisation de l'instance énonciative, particulièrement sensible lorsque le régime d'énonciation saute, comme on le dit d'un courant, de la troisième à la première personne<sup>15</sup>, et d'un système de dialogue en présentiel à un système d'invocation qui se rapproche de la prosopopée. Si Gloria, que Breughel a tant aimée, est bel et bien perdue, non dans la mort mais dans la folie, le monologue remémoratif à elle adressé engendre un effet de projection qui fait entrevoir les contours d'une silhouette pourtant absente.
- 7 Ceci s'inscrit plus largement dans tout un travail de défection du pacte de confiance en la narration, assurée depuis un espace-temps interstitiel : celui de la fuite et de l'attente, d'un lent effacement de soi savamment orchestré par Breughel en attendant qu'on vienne mettre fin à sa vie, d'une part, et il n'est pas anodin bien sûr que l'espace dans lequel s'organise cet effacement se trouve sur une frontière tant politique, due au statut particulier de Macao au sein de la République de Chine, que géographique, puisque le narrateur s'est installé dans un bidonville aux allures de zone inhabitée tout près du "port intérieur", le Tarrafeiro. Hors du temps frénétique de la ville moderne, entre terre et eau jusqu'à devenir invisible (puisque tous et toutes, autour de lui, l'ignorent délibérément), le personnage hante aussi bien l'espace que sa propre existence.
- 8 Enfin, le motif de l'outrance, rapporté entre autres à la santé psychique des personnages impliqués, sous-tend un pacte de lecture caractérisé par la défiance face à l'impossibilité de se fier aux narrateurs<sup>16</sup>. La folie de Gloria par exemple, que Kotter recherche et pour laquelle il se livre à cet interrogatoire, distord son appréhension du monde et achève de décrédibiliser sa parole, par ailleurs entraînée à la tromperie par son métier d'agent secret :

des perturbations psychiques l'empêchaient d'être efficace [...] Une fracture mentale qui s'élargissait en elle et qui. Sous une taie de vilaines visions surgies de nulle part, sa personnalité se remodelait en secret. Cela déjà avait étouffé sa perception du monde. Toute justesse dans son regard. (PI 12-13)

- 9 De même, quoique dans une logique paradoxale si l'on se souvient que Kotter obtient ces informations sous la torture, les réponses de Breughel sont systématiquement qualifiées d'extravagantes par son interrogateur ("calmez-vous", "vous exagérez"), ou

- bien d'inexactes ("pas exactement avec lui ni en même temps, tatillona Kotter", (PI 12)). La question est bien celle de la mise en récit de l'expérience passée, dans le cadre moral et aléthique de la véridiction : il s'agit de retrouver, sous les souvenirs dérobés et malgré les errements du sujet, les justes proportions de la réalité – si tant est qu'un tel objet demeure pertinent en régime post-exotique, où l'on parle d'après la mort depuis un monde où les antinomies structurantes de notre réalité sont rendues inopérantes, particulièrement l'opposition entre mensonge et vérité.
- 10 Les béances du discours, qui se manifestent notamment par la manière dont les phrases parfois s'interrompent sans s'achever, laissant le prédicat incomplet, font signe à la fois vers l'insuffisance du langage à dire le réel dans ses excès, selon un *topos* somme toute convenu, mais, plus que cela, vers la vanité même de l'entreprise. Si l'interlocuteur (et, derrière lui, le lecteur) peut sans mal compléter la phrase, y apporter le dernier mot, n'est-ce pas qu'il est inutile de le prononcer, que tout ne fait signe que vers du déjà connu, déjà su ? que par ailleurs, le monde dans lequel s'élabore cette parole ne correspond plus à ces catégories descriptives ? Si la vérité est un concept d'un autre temps, ou d'un autre régime d'existence, alors l'interrogatoire, du moins en partie, tourne à vide. Indigne de confiance, le narrateur déroule devant son tortionnaire un tissu mêlé de vrai et de faux, au cours d'un face-à-face aux allures de rituel autotélique. Le motif lancinant de l'opéra chinois, qu'une voisine écoute au-dehors sur un vieux transistor, fonctionne comme la doublure d'une confession qui fait théâtre.
- 11 C'est aussi depuis un temps de l'après que nous parle Daniel, le narrateur d'*Une chose sérieuse* de Gaëlle Obiégly. Dans ce roman, une communauté survivaliste se forme sous la houlette d'une vieille dame officiellement philanthrope et véritablement sadique du nom de Chambray, qui soumet ses membres à diverses expériences scientifiques afin d'améliorer leurs chances de survie face à la catastrophe à venir. Comme souvent, le décentrement dystopique sert de chambre d'écho aux hurlements du passé<sup>17</sup> et ouvre sur les inquiétudes d'un avenir qu'on distingue déjà, celui du transhumain, du "Nouvel Homme" pucé, instincts galvanisés et contrôlés à distance.
- 12 Le narrateur, chargé de retranscrire les mémoires de sa tortionnaire et rappelant ainsi, par son métier d'écrivain, le Breughel du *Port intérieur*, se présente d'emblée comme non fiable, et pour cause : la puce implantée dans son cerveau autorise sa maîtresse à prendre le contrôle de ses gestes et pensées à distance et sans sommation. La vie de Daniel est prise dans une nasse de mots qui est un faisceau d'impostures : les récits de Chambray sur sa propre vie, qu'il retient sans mal grâce à la puce qu'on lui a implantée dans le cerveau pour augmenter ses capacités mnésiques (et sa docilité, quand il refuse par exemple les avances sexuelles de son employeuse), ses mots à lui dont on ne sait jamais s'ils lui appartiennent vraiment. Grâce à la puce, Chambray voit ce que voit Daniel, contrôle ses gestes à distance, augmente ou réduit ses élans affectifs, ses prises d'initiatives. Le motif de la non fiabilité naît ainsi, dans *Une chose sérieuse*, d'un principe de dédoublement qui n'est pas sans rappeler le fonctionnement dédoublé du *Port intérieur*. Les thèmes de la surveillance constante, *topos* de l'univers dystopique, et de l'instabilité identitaire – et, partant, énonciative – s'entremêlent : soi-même comme un autre, véritablement, corps et esprit manipulables à distance et parfois à l'insu de l'énonciateur (avec cet ajout cocasse, en contexte, du dimanche comme jour de repos, où la puce doit être désactivée). Dans ce lieu établi et géré à l'écart d'un système dont les personnages se préparent à la destruction, des liens se créent entre ces figures exclues

de la société. Cette double marginalité, à laquelle s'ajoute le travail de complexification rhétorique du texte (à travers le procédé récurrent de l'adresse au lecteur et la mise en abyme de l'acte narratif, notamment), invite à un déplacement du point de vue qui interroge la légitimité de la parole officielle. Pour autant, aucun de ces récits ne s'établit jamais comme définitif : dans ce jeu de dévoilement des duplicités des uns et des autres, toute stabilité éthique ou aléthique est systématiquement refusée au lecteur.

- 13 Le texte de Gaëlle Obiégly fonctionne sur le principe rhétorique de l'adresse, voire de l'interpellation. Il se donne comme un monologue adressé à un *tu* qui nous appelle et nous met en garde en même temps. Les confidences et les souvenirs de Daniel constituent notre objet principal : adressés à son journal, ils s'inscrivent toutefois dans le contexte métaleptique qui s'affiche dès l'entrée du roman. Le monologue maniaque de Daniel tourne tout entier autour de ce principe de ventriloquie, jusqu'à jouer de la note de bas de page pour superposer encore les instances de parole et brouiller le système énonciatif. À ce moment du livre précisément, le narrateur s'interroge sur les raisons du mutisme de sa compagne Jenny, qui incarne, elle, la force brute d'une existence animale, tournée vers le corps, ses besoins et plaisirs, et privée de langage. Elle seule, parmi les recrues de l'ermitage, n'a pas eu à subir d'expérience d'augmentation technologique. Principe féminin de désordre et d'érotisme qui s'oppose à la domestication, et donc à Chambray, Jenny est le personnage central du livre, peut-être le seul personnage humain. Dans ce roman en effet, l'humanité se loge dans les insurrections contre la doctrine utilitariste de l'Ermitage, même les plus fragiles et dérisoires.

Comment on s'y prend pour parler ? Quand je vois [Jenny], ou quand je regarde une souris, il y en a quelques-unes dans mon logis, je me pose ce genre de question pratique, comment parler, quel est le processus, comment on s'achemine vers la parole, pour dire quelque chose, il faut commencer par répéter ce qu'on entend. Il te suffit d'imiter les sons et de les apparier à une signification que te fournit ton expérience. Le mal qui frappe Jenny, je pense qu'il a pour horizon de la faire renaître au langage. Mais peut-être que je fais fausse route<sup>1</sup>.

1. Quelles sont les causes de ce mutisme ? L'auteur ignore ou feint d'ignorer que ladite Jenny a préféré se faire muette plutôt que de révéler ce qu'elle sait. Ainsi, dès que le délire prophétique s'empare d'elle, la femme se retire au fond d'elle et perd le contact avec ses semblables. Le sombre avenir lui est dévoilé. Comme elle s'apprête à l'énoncer, ses phrases au futur sont rendues inaudibles par les soupirs qui montent de sa poitrine. L'usage de la parole lui est retiré. Sa science la rend elle-même coupable de ce qu'elle révélerait. La dénommée Jenny est frappée par un sort qui la punit pour son savoir. Régulièrement, les traits humains lui sont retirés. Cela coïncide avec le moment où elle aurait à faire une annonce. Elle ne peut soudain plus parler. L'herbe l'attire. Elle se met à courir à travers les étendues de plaine. Elle mange du feuillage. [...]

(CS 101-102)

- 14 La question de l'expérience revient ici comme la clé, non du récit, mais du sens lui-même et du fonctionnement du langage. Les réflexions du narrateur rejouent la dichotomie saussurienne entre signifiant et signifié en distinguant le son, acquis par imitation vocale et acoustique, de la signification apprise par expérience.
- 15 Pourtant, l'expérience de Jenny est précisément ce qui l'enjoint à ne plus faire usage de la parole, comme l'indique la note émanant d'une nouvelle instance énonciative, inconnue, et qui par ailleurs ne prend la parole qu'une fois dans tout le livre. Cassandre autant qu'animal, Jenny choisit le silence dans un effort de protection de soi face au devenir-machine qui la guette au sein de la communauté survivaliste (en se faisant animal, elle se situe, selon l'axiologie de celle-ci, en-deçà des qualités proprement humaines qui font des autres pensionnaires de parfaits sujets pour les expérimentations

ordonnées par Chambray) autant que dans une volonté de protection des autres dont on comprend, pourtant, qu'elle n'en est pas réellement maîtresse. Les nombreuses tournures passives qui décrivent la métamorphose de Jenny la montrent frappée par un sort, mais la dimension élévatrice de la référence mythologique est immédiatement désamorcée par la suite de la note :

Un tel phénomène se rencontre également chez Ovide. Mais le changement de nature relaté par celui-ci est imputable aux dieux. Dans le cas de Jenny, il s'agit d'une chose sérieuse. (CS 102)

- 16 De ces jeux intertextuels (tant linguistiques, avec Saussure, que littéraires, ici avec Ovide mais aussi à plusieurs reprises dans l'ensemble du roman : Daniel, par exemple, emprunte les traits de Baudelaire lorsqu'il se compare à un oiseau maladroit, ou lors des scènes d'opiomanie) et de la comparaison entre les deux personnages, Daniel en poète maudit face à Jenny en Cassandre animale, ressort enfin une image du langage privé de sa fonction de communication. L'un, schizophrène et sous contrôle électronique (à moins que, c'est une possibilité que laisse ouverte le roman, l'explication offerte par Daniel de sa situation soit entièrement imputable à son délire psychotique), transforme son récit en une logorrhée dont ni l'énonciateur véritable ni la situation dans l'espace et le temps ne sont jamais certains. L'autre, au contraire, pourrait faire naître un récit essentiel portant connaissance infaillible du futur, et pour cela précisément étouffe sa voix au fond d'elle-même.
- 17 Le dispositif narratif fondé sur la digression, le coq-à-l'âne et les effets déceptifs ; le jeu d'adresse au lecteur et le paradoxe énonciatif d'une narration non fiable font de la parole un objet réversible et tremblant. L'inconfort éprouvé alors invite à mener l'enquête pour retrouver, sous les apparences contrôlées d'un monologue dérangé, une image stable du monde, une forme de vérité de l'expérience. La relation narrative, sous les multiples visages qu'elle adopte ici, présente donc un caractère intrinsèquement inabouti. Elle est toute entière contenue en un seul de ses pôles, celui de l'énonciateur, et incapable de s'actualiser sur la scène de la réception. Ces motifs pourraient s'inscrire, certes, dans une forme de romanticisation de la relation inaboutie (qu'on pourrait en outre appréhender par le prisme des identités de genre, notamment autour de la figure de la femme animale), dans les configurations de la parole impossible qu'ils déclinent. Mais ce jeu de double-fond avec certains motifs littéraires est trompeur : s'il vise d'abord à instiller un sentiment de familiarité avec le lecteur, il porte en réalité un dernier coup à la validité d'un pacte de lecture fondé sur la suspension de l'incrédulité. La tonalité déplorative de la malédiction (poétique ou divine), constitue fondamentalement un révélateur de la foi placée en les pouvoirs du langage, d'une part, et en le caractère partageable de l'expérience, de l'autre. On ne se lamente de l'échec de ces deux objets, le langage et le partage, que parce qu'on est, par ailleurs, confiant en leur existence, voire en leur puissance. C'est d'un constat d'inefficacité, voire d'ineptie, que le texte se fait au contraire ici l'enregistrement : par le motif dystopique, puisque l'ensemble prend place dans un temps de l'après voué à l'annihilation de la société existante, puis à la création d'un ordre amélioré ; par le travail narratif de la non fiabilité ensuite, dans une tonalité constative qui a renoncé aux accents lyriques de la déploration. L'humour que je pointais plus haut concernant les jours de congé de Daniel, ceux où l'on désactive sa puce, achève de transformer le désastre en une forme de normalité résignée. Le transhumanisme devient un principe institutionnel, un fonctionnariat.

**“La communauté qui vient” par le récit : un rêve persistant**

18 Le roman de Lucie Taïeb déplace ces questions dans un univers fantastique. Dans une société où la surveillance et le travail sont les maîtres mots, la parole de Stern, qui concentre les enjeux de la narration, traverse le texte à diverses échelles, des messages de résistance diffusés par radios clandestines aux informations qu'elle transmet à ceux qui la rejoignent. Ce feuilletage vocal se retrouve dans le travail de brouillage de la structure narrative : le système énonciatif oscille entre plusieurs points de vue pour des personnages par ailleurs difficilement ou non identifiables, et la narration, incertaine, superpose différentes temporalités.

19 Dans cet univers orwellien, les communications radiophoniques clandestines de Stern, figure de la résistance, constituent une première forme d'adresse, solitaire, pour une insurrection poétique tournée vers l'empathie. Ces messages sont des mots de soutien à une foule invisible et secrète bien davantage qu'un appel au soulèvement : l'insurrection vient par le constat que Stern opère de la confiscation des mots et de leur sens véritable par la rhétorique de contrôle qui s'est abattue sur la société. Big Brother actualisé, l'État diffuse en effet, tout au long de la journée, des messages alarmistes qui promettent une catastrophe imminente et la guerre de tous contre tous. En réponse, Stern diffuse au contraire des messages de paix et de réconfort, activant ainsi un réseau de solidarité fondé sur “le pouvoir des liens faibles”<sup>18</sup> :

Elle récite un poème, elle chantonne une chanson, sa voix est lasse et douce, elle parle à son amant, à sa sœur, à sa mère, à son enfant. Elle parle sans hâte, elle n'a pas de visage, elle est une voix dans la radio grésillant, chaque soir à la bougie, et ceux qui l'écoutent prennent confiance, ceux à qui l'on parle, comme à un amant, comme à un enfant, comme à une sœur, comme à une mère. Il se tisse en eux et entre eux une forme de lien indéfinissable, ils ne se connaissent pas, ne l'ont jamais vue, ne la verront probablement jamais. (LE 18-19)

20 Contre la rhétorique belliqueuse et anxiogène de l'appareil d'État, qui fond les individus dans un collectif indistinct rassemblé par la peur, les messages de Stern, au contraire, retissent un lien en rendant à chaque individu son unicité : “comme si chacun lui importait personnellement, comme si tous, indépendamment de ce que nous étions, faisons, accomplissons, comme si tous, nous avions de la valeur” (LE 47). D'un *nous* vidé de son sens par un État répressif, il s'agit de refaire un *nous* fondé sur la revalorisation de l'individu singulier et sa libre-association à un collectif bienveillant.

21 La relation narrative s'actualise en présence plus tard dans le roman, lors d'une scène unique où Stern s'adresse à l'enquêteur lancé sur ses traces et prêt à remettre en cause le système dont il est le gardien. Le récit qu'elle lui livre est celui d'un affranchissement : comment, comme d'autres à qui cela arrive chaque jour, elle s'est “effondrée” (de fatigue, de désespoir), et fut placée en rééducation dans un centre secret pour prouver qu'elle était de nouveau apte au travail. Comment certains, désespérés ou rendus fous par les méthodes de privation employées, se sont résignés à mourir, comment elle comme d'autres, au contraire, ont réussi à s'échapper. Sous surveillance, mais laissé en paix comme un moindre mal, une anomalie infime, ce petit collectif existe en marge d'une société qui a effacé toutes les traces de leurs vies passées. Ce n'est pas une invitation à les rejoindre que formule alors Stern, mais un avertissement (“ainsi, si vous voulez nous rejoindre, vous savez ce qu'il en est.” (LE 71)), et le narrateur ne parvient pas à déterminer l'ambition de la jeune femme au sortir du café où ils se sont retrouvés. Là

encore, les mots de Stern s'écartent des rhétoriques convenues : pas de recrutement, pas de propagande, pas de discours d'affirmation politique. Et pourtant :

Cette fille, son ton neutre, son récit resserré, sans passion, cette fille avait touché une part de mon être dont j'ignorais encore l'existence, elle était venue me chercher quelque part, en un lieu que je ne connaissais pas, elle était venue trafiquer quelque chose dans mon intimité, cette fille, apparue, disparue, réapparue, cette fille me donnait envie de quelque chose, je ne savais quoi, je ne savais pas nommer cela, qui ne ressemblait à rien de ce que j'avais connu alors. (LE 71)

- 22 Par la suite, l'agent défroqué subira le même effondrement que Stern, passera par le même centre de rééducation, mais là s'effondrera en un sens contraire et mettra toute sa volonté au service de son désir de vengeance pour retrouver la rebelle. À ses yeux, Stern est moins coupable d'avoir causé la catastrophe qui se déchaîne désormais sur le territoire et dont les autorités la tiennent pour responsable (des gens disparaissent dans les béances qui s'ouvrent d'un coup sous leurs pieds sans que personne ne parvienne à expliquer le phénomène), que d'avoir provoqué, en lui, le chaos d'une quête de soi dont il refuse l'injonction.
- 23 C'est d'un imaginaire commun de la dissidence politique en régime dystopique qu'est née cette lecture croisée, des accents post-exotiques de Volodine à la fable transhumaniste d'Obiégly ou fantastique de Taïeb. Au sein de ces fictions sont éprouvées plusieurs configurations des relations politiques : les réseaux individuels au sein de communautés électives – amitiés, chez Obiégly, amour chez Volodine ou "lien faible" d'une foi commune chez Taïeb ; imaginaires de la révolution, à l'échelle systémique, ou de la révolte, à l'échelle individuelle, tous deux parfois liés comme chez Taïeb où le bouleversement intime causé par la voix de Stern, répété chez suffisamment d'individus, concourt à nourrir la révolution contre une société de contrôle généralisé. L'insubordination personnelle, par la puissance d'emportement du collectif, finit par entraîner l'effondrement du système.
- 24 Cet imaginaire politique pourrait faire l'objet d'une étude en soi, puisque s'y joue une forme de scénarisation ou de modélisation à laquelle certains penseurs de la fiction accordent une valeur effective sur nos manières de penser notre réalité quotidienne<sup>9</sup>. Laissant cet objet de côté, on a voulu ici éprouver plus précisément la confiance que ces fictions accordent au récit : sa capacité à transmettre l'expérience vécue, l'autorité qu'il peut donc conférer au locuteur, sa capacité à mobiliser l'auditeur, les modalités de la relation narrative qui s'installe. La comparaison entre ces trois romans permet de cerner une manière de déplacement de la valeur du récit, depuis la transmission d'une expérience telle que la concevait Benjamin à une valeur contenue à l'un des pôles de la relation narrative, celui de l'énonciateur – du moins chez Volodine et Obiégly. Dans ces deux textes, la confession prend une valeur quasiment phatique : l'instabilité énonciative, le caractère désordonné du flot langagier et son intrication avec le flot mémoriel excluent de fait toute fiabilité de l'adresse. Le récit n'est plus modelé en fonction de sa destination, mais bien plutôt pour ce qu'il apporte à celui qui l'énonce : valeur cathartique pour le narrateur schizophrène d'*Une chose sérieuse*, valeur affective, elle-même doublée d'ironie, pour la remémoration dans *Le port intérieur*, et valeur de décharge lors de l'interrogatoire, puisque les aveux extirpés ne provoquent aucun sentiment de perte ni de faillite.
- 25 Seul *Les échappées* conserve une foi aux accents néo-romantiques en la parole partagée,

capable de se frayer un passage vers le cœur, de bouleverser une vie, voire de la sauver. “Vous m’écoutez, et je vous parle un peu chaque jour, nous ne faisons rien de mal, c’est un échange de la bouche à l’oreille, de l’oreille à la bouche, ma main est aussi nue que la vôtre, et mon cœur aussi dépourvu” (LE 35). Dans ce roman d’une inventivité et d’une mélancolie parfois bouleversantes, ce qui nous meut se loge peut-être dans l’espoir placé en le récit comme le lieu où continuent de se tisser des liens puissants, quoique sociologiquement “faibles”. Sous la plume de Taïeb se reforme la communauté unie par le conteur à laquelle rêve Benjamin, et la puissance des histoires n’est pas en cause : c’est notre capacité à les entendre qui doit être réparée.

Morgane Kieffer  
Université de Namur

## NOTES

- <sup>1</sup> Christian Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.
- <sup>2</sup> Yves Citton, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Amsterdam, 2009 ; Yves Citton (dir.), *L'économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, La Découverte, 2014, <Sciences humaines>.
- <sup>3</sup> Nicolas Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998. Voir également la proposition de Dominique Viart, qui suggère de caractériser la production contemporaine comme une littérature relationnelle. Dominique Viart, “Comment nommer la littérature contemporaine ?”, *Fabula, L'Atelier de théorie littéraire*, 2019, URL : [https://www.fabula.org/atelier.php?Comment\\_nommer\\_la\\_litterature\\_contemporaine](https://www.fabula.org/atelier.php?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine) (consulté le 23 juin 2020).
- <sup>4</sup> Jean-Pierre Bertrand, Frédéric Claisse et Justine Huppe (dirs), “La fiction contemporaine face à ses pouvoirs”, *Contextes*, n° 22, 2019, URL : <https://journals.openedition.org/contextes/6814> (consulté le 24 juin 2020) ; Lionel Ruffel, *Trompe-la-mort*, Paris, Verdier, 2019.
- <sup>5</sup> Lucie Taïeb, *Les échappées*, Paris, Éditions de l'Ogre, 2019 ; dorénavant LE.
- <sup>6</sup> Antoine Volodine, *Le port intérieur*, Paris, Éditions de Minuit, 1995 ; dorénavant PI.
- <sup>7</sup> Gaëlle Obiégly, *Une chose sérieuse*, Verticales, 2019 ; dorénavant CS.
- <sup>8</sup> Sophie Rabau, *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- <sup>9</sup> Schaeffer distingue en effet comme trait définitoire du romanesque “[sa] particularité mimétique, à savoir le fait qu’il se présente en général comme un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur”. Jean-Marie Schaeffer, “La catégorie du romanesque”, dans Gilles Declercq et Michel Murat (dirs), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-302, p. 295.
- <sup>10</sup> Justine Huppe parle ainsi de la dystopie (comme d’ailleurs de l’utopie) comme d’un mode de “pensée hyperbolique”. Justine Huppe, *La Littérature embarquée. Réflexivité et nouvelles configurations critiques dans le moment des années 2000*, thèse de doctorat soutenue le 17 décembre 2019 à l’Université de Liège, sous la direction de Jean-Pierre Bertrand et Frédéric Claisse.
- <sup>11</sup> Maurice de Gandillac, qui a publié en 1952 une première traduction française de ce texte, l’intitule alors *Le narrateur (der Erzähler)*. Pierre Rusch, traducteur de l’édition actuelle, préfère, lui, *Le conteur*.
- <sup>12</sup> Dominique Rabaté, *Le roman et le sens de la vie*, Paris, Éditions José Corti, 2010, p. 17.
- <sup>13</sup> Sophie Rabau cite ici Van den Heuvel : “l’étude du discours narratif évolue clairement vers une poétique qui ne considère plus le texte comme une combinatoire autonome, systématique, voire mécanique, de signes purs, mais comme un énoncé communicatif qui est une ‘narrativisation de l’énonciation’ et qui entretient des relations avec un dehors”. Pierre Van den Heuvel, *Parole, mot, silence*, Paris, Éditions José Corti, p. 35-36, cité dans Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 29.
- <sup>14</sup> Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit par Alain Bony, Paris, Éditions du Seuil, 1981, <Poétique>, p. 210 et sq.
- <sup>15</sup> Sur ce point et pour de plus amples analyses, voir Frank Wagner, « Les voix du post-exotisme (sont-elles impénétrables ?) » (*Vox-poetica*, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2014.html>, page consultée le 9 octobre 2020). Wagner établit également dans « Portrait du lecteur “post-exotique” en camarade (note sur la réception des fictions d’Antoine Volodine) » (Anne Roche (dir.), *Écritures contemporaines*, vol. 8, *Antoine Volodine, fictions du politique*, Caen, Lettres modernes-Minard, 2006, p. 85-102) un lien entre les figures inquisitrices récurrentes chez Volodine et la représentation que le texte fait de sa propre réception. On lira sous

- la plume de Mélanie Lamarre des analyses de la « scène narrative » comme lieu d'interrogation de la réception qui développent ce propos : Mélanie Lamarre, « “Ici Breughel, il fait très noir : répondez”. Figures de la communication dans l'œuvre d'Antoine Volodine », *Roman 20-50*, 2008/2, n° 46, p. 149-162. URL : <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2008-2-page-149.htm#re3no3> (consultée le 14/10/2020).
- <sup>16</sup> Sur la notion de narration non-fiable, Frank Wagner, “Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance)”, *Arborescences*, n° 6, 2016, p. 148-175, URL : <https://doi.org/10.7202/1037508> (consulté le 24 juin 2020) ; ainsi que la synthèse qu'il a composée pour le Réseau des Narratologues Francophones : “Narrateur non fiable / Unreliable Narrator”, *Glossaire du RéNaF*, 2019, URL : <https://wp.unil.ch/narratologie/2019/11/narrateur-non-fiable-unreliable-narrator/> (consultée le 23 juin 2020).
- <sup>17</sup> “C'est indolore. Je te promets. [...] Peut-être que ça ne t'intéresse pas de le savoir et je te comprends. Et peut-être que tu y échapperas. Moi, je n'ai rien vu venir. Je suis entré dans le labo avec insouciance. Au départ quelqu'un m'a dit : Vous allez prendre une douche. J'étais content, mais qu'est-ce que je suis con !” (CS 134)
- <sup>18</sup> Mark S. Granovetter, “The Strength of Weak Ties”, *American Journal of Sociology*, vol. 78, n°6, 1973, p. 1360–1380, URL : [www.jstor.org/stable/2776392](http://www.jstor.org/stable/2776392) (consulté le 22 juin 2020). Granovetter pose dans cet article les fondements d'une sociologie des réseaux sociaux, fondée sur l'hypothèse que les liens dits “forts” (amitié, travail, famille, etc) ne peuvent établir de relation entre les individus qu'à une échelle locale, tandis que les liens “faibles”, notamment les connaissances communes ou partagées entre deux individus liés par un lien fort, établissent des connexions bien plus larges (au principe donc des réseaux sociaux). C'est sur ce principe que fonctionne le réseau de résistance créé par Stern : sans la connaître en personne, chaque auditeur.rice partage avec les autres la réception de ses messages radiophoniques, qui contrebalancent les messages anxiogènes et fondés sur la peur de l'autre que diffuse le pouvoir. Sur la question des liens faibles en littérature, voir aussi Alexandre Gefen, Sandra Laugier (dirs), *Le pouvoir des liens faibles*, Paris, CNRS Éditions, 2020.
- <sup>19</sup> Dans le sillage d'Yves Citton qui défend le pouvoir de scénarisation des mythes (Yves Citton, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, op. cit.), Nancy Murzilli défend notamment une conception de la lecture de fiction sur le mode de l'expérience de pensée (Nancy Murzilli, “Comment la fiction contemporaine travaille ses lecteurs”, *CONTEXTES*, n° 22, 2019, URL : <https://journals.openedition.org/contextes/6949> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/contextes.6949> (consulté le 18/06/2020).