

Culture, le magazine culturel en ligne de l'Université de Liège

Régis Jauffret, du récit noir fragmenté à la correspondance impossible

05 février 2009

Régis Jauffret est un auteur prolifique : *Lacrimosa*, paru chez Gallimard à la rentrée d'octobre 2008, est le seizième roman (au sens large du terme) que publie ce Français né en 1955. Et si ses livres sont de longueurs inégales, certains d'entre eux, par exemple *Microfictions* (Gallimard, 2007) ou *Univers, univers* (Verticales, 2003), comptent un grand nombre de pages. Jauffret est donc présent en permanence derrière les vitrines des libraires et, depuis quelques années, il fait régulièrement parler de lui : en 2005, *Asiles de fous* (Gallimard) obtenait le prix Femina et, deux ans plus tard, *Microfictions*, le prix France-Culture Têlerama. Peut-être, d'ailleurs, pourrait-on penser que Jauffret écrit trop, ou trop vite : malgré quelques belles envolées (présentes surtout dans *Lacrimosa*), son écriture est en général plus blanche que blanche, efficace avant tout, peu recherchée sur le plan purement stylistique. Pour le dire de façon directe : ce n'est pas la beauté des phrases que prise le lecteur chez ce romancier. Ou, de façon plus savante, en se référant à un ouvrage de Gérard Genette : voilà un auteur plus intéressant du point de vue de la *fiction* que de la *diction*. Mais, précisément, en terme de fiction, Jauffret est un auteur proprement fascinant : sa plume a à peine commencé à gratter la page que nous voilà déjà dans du récit. Jauffret raconte comme il respire, en permanence, de façon presque malade, avec force et conviction, à ses dépens, aurait-on envie d'ajouter.

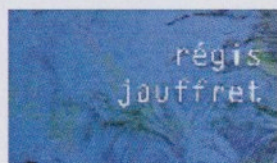
Et pourtant, malgré leur spontanéité, ses récits n'ont rien de naïf et cela, pour deux raisons au moins.



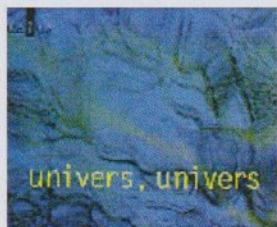
Un enfant de Sartre et de Camus

D'abord, quant à la vision du monde qu'elles charrient, les fictions de Jauffret sont noires, plus noires que noires, profondément désespérées. Il ne s'agit pas, toutefois, d'un nouveau naturalisme. Sa peinture de la réalité n'a l'ambition ni de s'apparenter à une fresque ni de servir de miroir au social : Jauffret n'est pas un épigone de Zola. Il ne cherche pas à paraître réaliste. Bien plus : pour reprendre une très ancienne notion de l'histoire de la critique littéraire, nous dirions qu'il ne cherche même pas toujours à être vraisemblable. Son regard n'est pas non plus sociologique : la noirceur de Jauffret n'a pas grand rapport avec celle de Houellebecq. D'ailleurs, il s'agit bien de désespoir et non de colère ou de haine : rien non plus ici de Céline ou de Thomas Bernhard. S'il fallait qualifier la noirceur de Jauffret, c'est à l'adjectif « existentiel » que nous aurions recours. Régis Jauffret est, à nos yeux, un enfant de Sartre et de Camus. Ses héros sont des Roquentin qui ne croient pas au salut par le livre, des Mersault qui n'espèrent même pas qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de [leur] exécution »¹. L'univers de Jauffret est profondément absurde, d'une absurdité sans grandeur, mesquine, quotidienne et, en un sens, drôle : les destins se succèdent frénétiquement et ne mènent jamais nulle part, si ce n'est à une mort dictée par la contingence plus que par la fatalité. Le récit se fait ainsi souvent extrêmement rapide, sur le mode du conte plus que sur celui du roman, sans scène, sans arrêt sur image : il est diégétique et non mimétique.

Citons en exemple un passage, à la fois comique et sinistre, d'un livre hallucinant intitulé *Univers, univers*. Dans ce passage, il est question d'un policier qui, sous l'emprise de l'alcool, a tué une vieille femme et qui, en conséquence, s'est retrouvé en prison. Jauffret raconte en ces termes ce qui arrivera ensuite à ce personnage :



À sa sortie, il entreprendra de vaines démarches pour récupérer ses restes [de la vieille femme] et les faire enterrer à ses frais. Il regrettera son acte jusqu'à la fin de sa vie, consultant régulièrement des thérapeutes qui ne pourront jamais extraire de son psychisme ce sentiment de culpabilité. Sa femme l'aura quitté dès son arrestation et aura disparu dans la nature avec leurs enfants. Il travaillera dans la brigade de nettoyage d'un supermarché. Chaque dimanche il déjeunera seul dans un petit restaurant, il s'offrira un apéritif et un carafon de vin rouge. Ensuite, il rentrera chez



lui et essaiera de faire une longue sieste abouchée au sommeil de la nuit suivante pour arriver jusqu'au lundi matin sans connaître l'ennui. Il n'aura que cinquante-trois ans le jour où il ira à la rencontre d'un camion sur la bretelle d'autoroute qui desservira sa commune. Il mourra sur le coup, son corps ira valdinguer sur un terrain de pétanque désert à cette heure de la nuit.

La compagnie d'assurance du poids lourd retrouvera son épouse qui touchera assez d'argent pour offrir une montre à son concubin et un stage de poney aux gamins.²

Deux détails hautement prosaïques frappent dans le récit de cette vie résumée en une seule page : le terrain de pétanque sur lequel valdingue le corps et le stage de poney, qui constitue tout l'héritage des enfants du policier. L'on voit bien qu'il ne s'agit pas de détails matériels servant à provoquer l'effet de réel cher à Barthes, c'est-à-dire à nous faire adhérer à la fiction, à nous indiquer : ceci est une représentation de la réalité. Au contraire, le lecteur est maintenu à distance et n'a ici nulle possibilité de s'identifier au personnage principal. L'effet produit est de l'ordre de la dérision absolue, comique en un sens, sinistre en un autre, mais nullement tragique. La catharsis n'est pas au rendez-vous pour justifier la fiction.

On voit ici aussi que l'existentialisme selon Jauffret se passe de toute théorisation. La question de la place qu'il faut ou non laisser à la réflexion du narrateur ou aux digressions de l'écrivain lui-même occupe depuis toujours la critique romanesque : on sait que Léon Tolstoï n'a pas été insensible aux remarques de Tourguenev, qui lui avait reproché d'avoir interrompu ses récits par de longues réflexions sur la guerre et sur l'histoire : dans la troisième édition de *Guerre et Paix*, en 1873, il retira ces chapitres philosophiques³. On sait aussi que Maurice Blanchot critiqua la fin de *L'Étranger* de Camus dans la mesure où les réflexions de Mersault en prison dénotaient avec l'objectivité behavioriste du reste du roman⁴. Peut-être Tourguenev et Blanchot ont-ils eu tort. Toujours est-il qu'aucun des deux n'aurait la moindre réprimande à adresser à Régis Jauffret : chez lui, tout passe par le récit et, en tout cas jusqu'à la parution de *Lacrimosa*, jamais aucune entorse n'est faite à l'objectivité.

¹ CAMUS Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942, p. 172.

² JAUFFRET Régis, *Univers, univers*, Paris, Verticales, 2003, p. 251.

³ Ceux-ci réapparaîtront, de façon posthume, dans la cinquième édition. Voir PASCAL Pierre, « Introduction », dans TOLSTOÏ Léon, *La Guerre et la Paix*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, pp. XXIII-XXIV.

⁴ « Albert Camus ne s'est pas contenté de donner à son histoire cette ombre invisible que le regard devine, il a voulu en exprimer plus clairement, plus directement le sens. Dans la dernière partie de son livre, où le condamné à mort essaie en vain d'échapper à l'irréversible, il lui fait découvrir la vérité profonde de cette fatalité, en le mettant en opposition avec un prêtre qui lui apporte inutilement ses consolations. [...] Cette conclusion dont le sens est impérieux et qui découvre les vraies perspectives du livre n'a pour défaut que d'apparaître. Il y a un changement de ton assez gênant entre l'objectivité presque absolue du récit, objectivité qui est sa vérité profonde, et les dernières pages où l'étranger exprime ce qu'il pense et ce qu'il sent en face de la mort et de la vie. » (BLANCHOT Maurice, « Le roman de l'étranger », dans *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, renouvelé en 1971, p. 252)

La narration en question

La seconde raison pour laquelle Régis Jauffret, ce conteur insatiable, ne peut être considéré comme un naïf tient dans le fait que ses romans, tout en laissant la part belle au récit, semblent interroger la narration. Jauffret n'est certes pas plus Robbe-Grillet qu'il n'est Zola, et l'on n'a pas l'impression que son but est de renouveler le roman, de travailler la forme narrative pour elle-même : c'est l'absurde qui paraît présider à la forme. Mais l'absurde, justement, gagne la forme elle-même, à tel point que, sans en avoir l'air, Jauffret renouvelle bel et bien le roman et invente effectivement de nouvelles pratiques narratives.

Plusieurs cas de figure se présentent ainsi dans son œuvre. Des livres comme *Fragments de la vie des gens* (Verticales, 2000), *Jeux de plage* (Verticales, 2002) ou *Microfictions* sont en fait des recueils de petits récits, de « microfictions », alertes et sans appels, qui s'additionnent les uns les autres en épuisant le réel autour d'une situation précise (si dans tel récit, le protagoniste fait le choix A, qui s'avère catastrophique, dans le récit suivant, un personnage similaire optera pour B et ira tout autant à la banqueroute). Une variante de cette structure est proposée par *Univers, univers*, à nos yeux le meilleur livre de Jauffret. Un récit encadrant y justifie l'accumulation des récits rapides : une femme, dans une cuisine, en train de préparer un gigot, oublie soudain complètement qui elle est et se met à s'imaginer de multiples destins, des noms de famille, des maris, divers invités, etc. Avec virtuosité, Jauffret multiplie à partir de ce point de départ les récits enchâssés les uns dans les autres comme des poupées russes. La fragmentation du roman contemporain, qui apparaît chez Jean-Philippe Toussaint et Hervé

Régis Jauffret
Asiles de fous

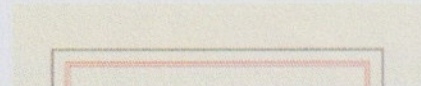


Guibert au milieu des années 1980, est poussée là jusqu'à la dernière extrémité - jusqu'au vertige. Le livre progresse tout en se dénonçant lui-même : le lecteur ne peut pas ne pas s'interroger sur les motivations de sa lecture. À quoi bon en effet s'attacher à un nouveau personnage, à un nouveau nom de famille, quand il sait que deux pages plus loin une autre histoire effacera celle qu'il est en train de lire ? Et pourtant il continue, fasciné, médusé, abasourdi.

Un autre cas de figure, plus traditionnel, est rencontré dans *Asiles de fous* (Gallimard, 2005) : il s'agit d'une seule histoire, mais racontée de plusieurs points de vue, comme dans le roman épistolaire. La difficulté et le « soupçon » résident dans le fait que ces points de vue sont tellement contradictoires que le lecteur n'est pas en mesure de rétablir la vérité des faits antérieurs au récit.

Lacrimosa

Nous en arrivons ainsi à *Lacrimosa* (Gallimard, 2008), qui renouvelle le roman contemporain d'une troisième façon. Ce dernier-né se détache de la production habituelle de Jauffret en ceci qu'il a, nous dit-on, un fond



autobiographique⁵. Autobiographie tragique, puisqu'il est question du suicide de sa compagne. Mais, bien entendu, le romancier tord le modèle habituel de l'autobiographie. Jauffret n'est pas Rousseau. S'il reprend le modèle, très actuel de l'autobiographie en direct, relatant des événements très proches du présent, il n'a pas écrit là une autofiction comme une autre : Jauffret n'est pas non plus Angot. Dans une certaine mesure, le terme « autofiction » pourrait pourtant convenir pour décrire ce qui se trame dans *Lacrimosa*, car l'écrivain s'y met bel et bien en scène tout en laissant, de façon explicite, une immense part à la fiction.

Quoi qu'il en soit, le dispositif d'écriture est sans cesse mis en scène et il dénonce régulièrement son propre arbitraire. Comme dans *Asiles de fous*, le roman repose sur la pluralité des voix : il s'agit cette fois vraiment d'un roman épistolaire. Il s'ouvre sur une lettre adressée par l'écrivain à « Charlotte », qui vient de se suicider et dont le suicide est raconté dans le détail. Vient ensuite la réponse de Charlotte, qui parle en tant que morte. Ainsi, dès cette seconde lettre, on rencontre un premier niveau d'écart par rapport à la norme de l'autofiction : c'est l'invraisemblance de cette parole ayant traversé l'au-delà. Ensuite, Charlotte met en doute la véracité du récit de son ancien amant : second niveau d'écart, second accroc dans le pacte autofictionnel. Quand l'épistolier masculin (dont on ne donne ni le nom ni le prénom) reprend la parole, il ne défend pas sa vision des faits. Au contraire, il en donne d'autres : troisième niveau d'écart. On retrouve là la prolifération narrative typique de notre auteur. Plus loin, son récit se fera d'ailleurs presque surréaliste et ne cherchera plus du tout à être crédible (quatrième niveau d'écart). Enfin (cinquième et dernier niveau), Charlotte en vient à dénoncer le procédé même qui lui permet de parler : c'est son ancien amant, bien entendu, qui écrit les mots que la fiction attribue à la jeune morte.

*Tu continues à écrivasser, mon bel écrivassier ? Tu bricoles la phrase, tu te paves, tu marches encore de long en large dans un bouquin comme un plouc sur son bout de jardin ? De quoi tu parles ? De qui ? Je ne t'entends pas.*⁶

*Tu te prends maintenant pour une œuvre d'art. Tu profites de ma faiblesse pour couvrir de ta voix mon chuchotement. Mon petit filet de silence, ma parole muette de morte.*⁷

L'assimilation entre le personnage masculin, le narrateur de la moitié du texte et l'écrivain se trouve ainsi réalisée au moment même où l'ensemble du procédé romanesque est démystifié. Il s'ensuit, à nouveau, une distance entre le lecteur et les protagonistes.

Sans doute *Lacrimosa* n'est-il pas le meilleur livre de Jauffret. Par nature même, il ne peut être que décevant : en faisant parler une morte, Jauffret cherche à faire parler l'absence et il sait que c'est impossible. Sa propension au récit ne provoque pas cet emballement irrésistible qui fascine dans ses autres romans : l'emballement est comme étouffé dans l'œuf. Par contre, Jauffret prend ici visiblement plus de plaisir qu'ailleurs dans la fabrication de la phrase, qui se fait moins transparente. Quoi qu'il en soit, *Lacrimosa* est un roman d'une grande originalité, qui occupe une place à part au sein d'une des œuvres les plus intéressantes et les plus fortes d'aujourd'hui.

Laurent Demoulin



Laurent Demoulin est docteur en Philosophie et lettres. Ses recherches portent sur le roman contemporain belge et français, ainsi que sur la poésie du XXe siècle.

⁵ Un roman de Jauffret paru en 2000 s'intitule précisément *Autobiographie* (Verticales), mais c'est par antiphrase : le texte, qui met en scène un violeur doublé d'un assassin affiche sans cesse son caractère fictionnel.

⁶ JAUFFRET Régis, *Lacrimosa*, Paris, Gallimard, 2008, p. 51.

⁷ *Ibidem*, p. 54.