

Percevoir un effet d'intrigue dans l'errance tensive du narratif : vers une analyse passionnelle du récit contemporain

Shereen Kakish

The University of Jordan

Résumé : Notre problématique dans cet article consiste à percevoir l'intrigue et à analyser la structure narrative dans trois textes de Régis Jauffret qui paraissent de nature indécidable et inclassable malgré la particularité de chacun d'eux : *Asiles de fous*, *Univers, univers* et *Promenade*. D'une façon principale, nous voudrions redéfinir les concepts d'intrigue et de narrativité tel qu'expérimenté à la lecture des textes selon une logique passionnelle, potentielle et non causale. L'écriture de Jauffret dans ces trois récits est marquée par l'idée de retour au point de départ, ou peu après, ou bien de recommencement perpétuel. Cette écriture est détachée de la notion de dénouement ou de la mise en intrigue, ce qui nie même l'aventure de l'écriture d'une histoire ou de la narration d'un récit. Cela laisse l'effet, la trace d'un récit plutôt qu'un récit complet et achevé. Notre propos dans cet article est de montrer en quoi la logique passionnelle et potentielle constitue un moyen d'analyse crucial dans la démonstration d'un effet du récit et d'un effet d'intrigue dans les trois textes.

Mots-clés : narration – effet d'intrigue – potentiel – logique passionnelle – effet de récit.

Cet article¹ se concentre sur trois récits de Régis Jauffret lesquels sont : *Asiles de fous*, *Univers, univers* et *Promenade*. En effet, ces textes se constituent de fragments qui ne sont pas liés les uns aux autres par un rapport de signification mais par un lien de juxtaposition. C'est pourquoi nous ne constatons pas le déroulement d'une histoire vers un aboutissement édifiant. Il s'agit donc de bribes de discours, d'une diégèse à reconstruire. De surcroît, les textes à l'étude ont en commun la forme de « recommencement perpétuel » de la narration. Cela annule la succession des événements et la transformation des actions sur lesquelles repose la

¹ Cet article se base sur notre thèse de doctorat déposée en 2010 intitulée *L'écriture « indécidable » de Régis Jauffret : entre saturation, accumulation, minimalisme et maximalisme* laquelle vise à dégager un modèle alternatif du récit et de la narrativité permettant de les percevoir dans leur nature narrative et générique indécidable¹ à l'intérieur de six textes de Jauffret.

définition du récit littéraire d'une manière générale. C'est pourquoi ces ouvrages nous poussent à réfléchir à un autre plan de schématisation narrative affective et potentielle, qui puisse satisfaire la virtualité évidente des romans.

Asiles de fous, Univers, univers et Promenade ne mettent pas en jeu des événements mais plutôt des confessions, des réflexions et même des hypothèses ; c'est-à-dire, une réalité mise en question et une écriture en cours. Dans *Promenade* par exemple, il ne s'agit pas d'une flânerie mais d'une errance dans le temps. C'est l'histoire d'une femme anonyme errant dans les rues d'une grande ville. Cette femme apparaît comme totalement étrangère à l'organisation sociale et incapable de maintenir une relation durable ou un emploi stable, persuadée qu'« elle était exclue du sommeil de la ville. Elle était un organisme sans destinée, une suite d'organes mal emballés, et sa pensée était une mélodie pauvre comme la chanson d'une boîte à musique » (Jauffret, *Promenade* 140). Elle se sent rejetée de l'existence sociale autour d'elle :

Elle ne faisait pas partie de l'existence, elle était une erreur qui avait germé dans le ventre d'une humaine. Il lui était impossible de devenir membre de la tribu, elle était seule comme un animal dont on a exterminé le reste de la race. On aurait dû la naturaliser, on aurait exposé son corps empaillé dans une vitrine pour empêcher les mains curieuses de l'endommager. (144)

La narration doit avancer alors qu'il ne se produit rien : « La ville était un terrain où on la déplaçait. Il n'y avait aucun but à sa démarche, il s'agissait juste de la faire fonctionner » (93), « Il était cinq heures de l'après-midi, il ne s'était rien passé de décisif depuis le matin » (18). Elle se demandait jusqu'à quand : « sa vie serait faite de jours pareils » (24). En outre, la femme se trouve incapable d'entretenir une relation avec qui que ce soit : « Souvent elle restait chez elle couchée, volets fermés, dans le clair-obscur des jours soudés l'un à l'autre comme des rails » (18). Le conditionnel vient à la rescousse ; la potentialité qu'il imprime au récit trouble la perception du temps de la fiction qui demeure indéfini : « Elle aurait voulu que quelqu'un soit là, un animal humain sans désirs, déviant sans cesse une histoire infinie. Elle aurait aimé entendre un souffle, pouvoir poser sa main sur un cœur, son doigt sur un pouls » (155). Les plongées récurrentes de la femme dans le conditionnel produit même, plus généralement, une distanciation de la fiction. D'après Jauffret, le conditionnel est un temps de réflexion. C'est le temps qui nous donne la liberté de s'évader dans l'avenir :

Le conditionnel est pour moi le temps de la réflexion, de la pensée. Il n'est pas le temps spécifique aux personnages de *Promenade* : c'est le temps spécifique de l'humanité dans sa totalité. Grâce au conditionnel, on peut se projeter dans le futur. En évaluant toutes les possibilités de son

existence, le conditionnel permet de faire le choix de son avenir. (Jaufret, Lire.fr)

Effectivement, avec le conditionnel, l'inachèvement des mini-histoires met le lecteur face à un système introspectif. Normalement, la spéculation métatextuelle facilite la compréhension du contenu alors que, chez Jauffret, elle obéit à une verbalité incertaine, potentielle et hypothétique, qui reflète la potentialité, l'incertitude ainsi que la fictionalité des histoires et des personnages. Il s'agit donc d'une femme errant sans but, une femme en mouvement constant. Elle rencontre des passants, des hommes, des femmes. Cette foule la rejette, c'est pourquoi elle se perd dans un univers imaginaire qu'elle crée et revit continuellement, incapable de s'accrocher à la réalité :

Elle essayait encore une fois de s'accrocher à la réalité, même si elle n'était pas plus solide que n'importe quel rêve. Elle était une femme sortie de chez elle, qui avait marché, pris des moyens de transport, et qui faisait halte dans un salon de coiffure comme pour essayer de s'enfuir, de passer la frontière, afin de se retrouver loin de sa structure actuelle, de ce château de pensées et de sensations dont elle était l'habitante minuscule. Elle se demandait si elle ne pouvait pas s'annihiler, puis se reconstruire un psychisme de secours, simpliste, végétatif, mais sans la moindre trace d'inquiétude. (Jaufret, *Promenade* 238)

Le récit commence d'ailleurs par un incipit « imaginé » par la femme, ce qui suggère une certaine potentialité du discours narratif : « Elle aurait pu se présenter chez le premier médecin venu, lui dire je remets ma vie entre vos mains » (9), ou « elle irait plutôt voir cet ancien camarade de faculté, elle lui dirait il y a bien deux ans qu'on ne s'est pas vus » (10). Ensuite, elle « aurait l'impression d'être expulsée de l'appartement par une chasse d'eau » (10), ou « elle se demanderait pourquoi elle ne parvenait pas à rêver » (11). En effet, l'incipit joue un rôle important dans ce texte puisqu'il dispose les premiers éléments d'une construction textuelle potentielle. Il enclenche le récit et embraie le discours narratif dominé par le mode conditionnel, mettant en place un contrat de lecture qui implique la potentialité narrative. Du coup, ce texte présente la femme en état potentiel et hypothétique, c'est-à-dire, comme dépossédée d'elle-même et claustrée dans un univers mental halluciné. Par la suite, et pour apaiser sa solitude, elle passe ses journées à imaginer ce que pourraient être sa vie et celle des autres, ce qui plonge le lecteur dans une ambiance de possibles narratifs.

Chaque passant est le point de départ d'un récit ou d'une suite incontrôlable de récits d'où l'idée de « recommencement perpétuel ». La femme se voit tour à tour, seule ou en couple, avec un homme, une femme, en famille avec des enfants insupportables, en prostituée. Elle imagine presque toutes les situations possibles dans lesquelles les êtres humains peuvent se retrouver : des moments tendres, intimes ou durs. Pour elle, la foule

est comme un ruban continu de personnes anonymes. Elle imagine leur existence et leur mode de vie : « Elle entrerait de plain-pied dans l'existence de ce vieillard au passé étroit comme un couloir, sans autres événements qu'un mariage à vingt ans avec une femme vite morte » (114), « Elle aurait [vécu] aussi dans la tête de cette femme opérée à quatorze reprises qui serait si gentille avec ses voisins. Elle leur offrirait des cadeaux, et leur donnerait même un chèque pour envoyer leurs enfants en classe de neige » (114). Cependant, les tentatives de fuite que sont ses fantasmes ne se réalisent jamais au cours du récit :

Elle luttait pour oublier tous ces gens, et pourtant des foules s'incrustant en elle, des assemblées, des bandes de voyous à qui elle devait abandonner des pelletés de neurones où ils passeraient des mois à tempêter, à briser, et à l'obséder par leur triste vie, jetant à l'improviste dans le champ de sa conscience leur enfance au foyer déconstruit, riche en coups, en incestes, arrosé d'alcool et de stupéfiants. Elle se coinçait un doigt dans une porte afin de ne plus avoir à l'esprit que la douleur. Dès que la sensation commençait à s'estomper, ils devenaient plus répugnants encore, exhibant tous les crimes qu'ils avaient commis dans leur carrière et même un enfant frit dans une cuve. Elle s'enfuyait de son domicile mais dans la rue d'autres se joignaient à eux, puis le reste de l'humanité, et le monde entier pesait sur son cou comme une planète. (117)

Le personnage meurt en restant anonyme. Ce roman se boucle sur le mot « promenade » comme si la fin revenait au début. Le fait que la femme désire se suicider au début de l'histoire et qu'elle meurt effectivement à la fin concrétise la potentialité avouée tout au long du récit :

Le matin de sa mort elle a entrouvert la porte de son logement. Un voisin a remarqué sa dépouille qui dépassait sur le palier. La veille au soir elle avait approché une chaise de sa fenêtre, elle s'était laissé caresser par le soleil couchant. Sa vie lui avait semblé lumineuse. Canicule, intempéries, elle avait l'impression d'avoir marché longtemps. Promenade. (313)

Dans *Univers, univers* par ailleurs, le lecteur se trouve mêlé entre l'histoire du personnage principal : « Elle craint soudain que la viande soit brûlée et bonne à jeter » (Jauffret, *Univers, univers* 66) et ses histoires imaginées et potentielles : « Elle se nomme Marie-France Jovaud, son père était généalogiste [...] À vingt-cinq ans tu seras peut-être Janice Sumon » (72-194), et ce, sans que les récits ne suivent d'ordre chronologique ni n'arrivent à une clôture satisfaisante. Il s'agit du récit d'une femme anonyme qui va et vient dans son appartement du 16^e arrondissement en surveillant la cuisson d'un gigot. L'histoire se passe un soir où l'inconnue quinquagénaire attend des invités. Son mari est

propriétaire d'une agence – de nature indéterminée –, mais il cherche à la vendre. Le lendemain, les époux doivent aller dîner chez les Pierrot, au bord de leur piscine. Au début de l'histoire, la femme semble raconter sa vie, puis elle se laisse porter par ses rêveries. Elle évoque tour à tour des sentiments de dépression, d'indifférence, d'égoïsme, d'ironie ou de rire ; le tout marqué par un humour noir qui caractérise le texte de la première à la dernière page.

Alors que dans *Promenade*, la femme n'a pas de nom, celle d'*Univers, univers* en a mille : « Elle a l'impression d'être tout le monde à la fois » (14). C'est une *elle* qui se divise à l'infini au long du texte et s'appelle tantôt Brigitte, tantôt Amélie, tantôt Catherine. Cette femme est faite de phrases : des phrases toujours à construire et à reconstruire de sorte qu'elle pourrait représenter toutes les femmes de l'univers, ou aucune. L'instabilité de son identité met en question sa vraisemblance. En effet, elle est en pleine dilution identitaire. Si le roman commence par raconter l'histoire d'un seul personnage emblématique, celui-ci acquiert ensuite de multiples facettes, identités et souvenirs parmi la vie de tout le monde. La femme regarde par la fenêtre et se glisse dans l'identité des passants dans la rue. Elle se projette dans tous les corps et s'incarne dans leurs vies personnelles, ce qui donne une séquence sans fin de mini-histoires.

Le narrateur ne parle de gigot que pour se raccrocher à quelque chose : le gigot ne constitue pas le cœur de l'univers romanesque. D'ailleurs, le narrateur nous prévient de l'absence de but de son roman dès les premières pages. L'histoire ne naît de rien : « Mon écriture avance pour le seul plaisir de se constituer, d'exister à la place de rien, l'espace d'un instant perdu au milieu de l'éternité » (13). En réalité, ce roman ne raconte aucune histoire mais donne à penser à toutes les histoires possibles de cette femme. « La voilà la littérature, elle ne raconte rien, elle traîne en longueur le langage, elle lui permet enfin de s'exprimer, au lieu de toujours servir à dire quelque chose d'autre que lui » (31). En quelque sorte, la narrativisation va jusqu'à l'épuisement, jusqu'à l'abstraction. Se voulant romanesque, *Univers, univers* peut être décrypté comme un roman d'histoires inépuisables, un insondable puits de micro-romans, tel un oignon dont on retire les couches une à une sans jamais arriver au cœur. Sous cet angle, cette œuvre se distingue des autres textes à l'étude du fait qu'elle rend plusieurs intrusions métalectiques autoréflexives explicites. Par le biais de ces intrusions, le narrateur s'adresse directement au lecteur anticipant les réactions de celui-ci suite à la lecture de l'œuvre :

Vous pourriez me serrer le cou, m'étrangler légèrement pour me faire comprendre votre exaspération. Vous diriez cessez d'écrire, je ne veux plus être impliqué dans cette affaire. Vous prendriez un stylo sur ma table, vous m'enfonceriez la plume dans la joue. (30)

Le lecteur est averti dès le début : « Vous vous seriez enfui dès la première page, abandonnant la lecture pour une activité dénuée d'intérêt, mais moins humiliante, et vous n'auriez pas servi d'exutoire à un ouvrage en furie » (31). En effet, dans chaque histoire

existent des sous-histoires : un foisonnement de sentiments, de souvenirs et de personnages. La structure narrative ressemble aux récits théâtraux construits sur le principe des poupées russes. L'alternance d'un récit à un autre crée une tour d'histoires.

Cela va de même dans *Asiles de fous* où les confessions des personnages ne suivent pas davantage d'ordre causal : lorsqu'il prend la parole, chaque personnage peut changer, ajouter ou supprimer des informations déjà mentionnées. Les modes verbaux, tantôt continus, tantôt potentiels et incertains, substituent à la logique actionnelle une autre, hypothétique et tensive. Dans un fragment de cet ouvrage, le discours de Damien témoigne de l'incertitude de parole : « Pour ne pas me perdre, elle [Gisèle] s'était mise à verser du cognac dans chacune des innombrables tasses de thé qu'elle buvait l'après-midi » (Jaufret, *Asiles de fous* 180-181). Ensuite, il ajoute : « Mais ce n'est peut-être pas de Gisèle dont je vous parle. Les femmes se ressemblent tout autant que les hommes [...] » (181). Tout cela contribue à problématiser la notion de mise en intrigue.

Asiles de fous ne semble raconter qu'un événement banal, voire dérisoire : un homme quitte une femme. Damien Verdery, informaticien dans la trentaine, craignant de s'engager ou de devenir père, rompt avec Gisèle. Cette dernière est une trentenaire à la situation financière précaire : « Je suis au chômage depuis dix-huit mois » (37). Lâche, gâté et incapable d'assumer sa décision de quitter Gisèle, Damien confie à son père, Joseph, un ingénieur à la retraite, la mission d'annoncer la nouvelle à Gisèle. Sous prétexte de changer un robinet, le père de Damien se met à informer sa belle-fille de la mauvaise nouvelle. Joseph est un être passif, incapable de prendre une décision, et totalement soumis à son épouse, Solange, une bourgeoise versaillaise abusive qui a réduit son fils à l'état de névrosé alcoolique et irresponsable.

Chaque mini-chapitre de ce récit correspond au monologue d'un des quatre personnages. Chacun s'approprie la narration à tour de rôle afin de livrer ses pensées, ses critiques et même sa folie. Le récit commence par un monologue de Gisèle. Elle vit une dépression ; elle veut tout changer autour d'elle :

Il faut que je change de lit, de canapé, de fauteuil, et que je peigne les vitres pour modifier la couleur du jour. Les tapis finiront sur le trottoir le téléphone et le téléviseur aussi. Il faut que je déménage, l'appartement est à jeter comme le reste, et le quartier et la ville. Et ce corps me pèse comme une lourde poubelle, il faut que je m'en débarrasse, il ne pouvait servir qu'à le regarder, qu'à l'éteindre, je n'étais rien d'autre que lui, je suis faite pour le recouvrir, le contenir, greffer ma conscience à la sienne. (9)

Son premier monologue montre un déséquilibre mental et quelque chose de la folie. Elle veut par exemple se débarrasser des enfants qu'elle n'a pas eus :

Il faut que je me débarrasse des enfants, trois ou quatre, aujourd'hui je ne sais plus. Des enfants que nous n'avons pas eus, des enfants tenaces, dont

je serai toujours enceinte, même s'ils occupaient les pièces, s'ils réduisaient l'espace, s'ils étaient si turbulents qu'il n'y avait plus un bibelot entier, plus une lampe sur son socle, sans parler de la commode dont les poignées étaient arrachées. (10)

Cependant, au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture, nous nous rendons compte que Gisèle est victime de sa belle-famille. Tour à tour, chacun analyse à sa façon les raisons de cette rupture entre Damien et Gisèle et profite de la prise de parole pour régler ses comptes. La prise de parole se base sur un modèle potentiel et substitutif puisque chaque personnage change d'avis et d'attitude à chaque fois qu'il prend la parole. Par exemple, la belle-mère de Gisèle, Solange, exprime tantôt l'amour obsessionnel qu'elle ressent pour son fils :

Je ne suis qu'une mère, mon amour pour Damien est bien le seul qu'une femme lui vouera jusqu'à la fin de ses jours. Cet amour enlaidit son entourage pour mieux l'en protéger, allant jusqu'à lui inventer des ennemis afin de lui prouver les dangers qu'il courrait s'il s'abandonnait à la vie, coupant le cordon, s'inventant, comme si on pouvait naître seul, comme si l'accouchement n'était pas irréversible, comme s'il pouvait être autre chose que cet adulte dans lequel après ma mort j'existerais encore, avec ma chair. Mon sang, mes idées, et il aura beau lutter, argumenter, raisonner, il ne se débarrassera pas plus de moi que de mon sourire quand il aura réussi à sauter un obstacle, et de mon air renfrogné si d'aventure il se laisse aller à errer hors du sentier ascendant de l'existence que je lui ai choisie. (124)

Et tantôt, elle fait preuve de solidarité féminine envers sa belle-fille : « Je ne voulais pas qu'il la fasse souffrir. Il ne l'aimait plus, il ne l'aimait pas, il l'avait aimée, peut-être, si les hommes sont incapables d'aimer, il leur arrive peut-être d'avoir aimé » (133). Ainsi, la belle-mère se révèle également déséquilibrée. En effet, elle change son discours à chaque fois qu'elle prend la parole, ajoutant, supprimant, ou même transformant des informations déjà données autrement dans les fragments précédents. Nous remarquons tout autant cette potentialité et cette « indécidabilité » dans les monologues des autres personnages. En effet, les quatre se présentent comme chaotiques et en état potentiel tel que le signale le beau-père :

Notre avenir n'est pas tracé, nous nous modifions beaucoup trop, nous sommes chaotiques, et je me dis parfois qu'à notre mort nous laissons derrière nous la myriade de cadavres de tous ces gens que nous avons été pleinement, mais l'espace d'un instant, d'une semaine, ou de quelques années. (228)

Par ailleurs, ce récit s'ouvre sur l'élément déclencheur, ainsi que sur des événements hypothétiques qui pourraient survenir à la suite de la rupture entre Damien et Gisèle. Le père de Damien, François, comme le nomme Gisèle (mais il s'appelle plutôt Joseph), vient récupérer l'armoire en pin de Landes et les affaires de Damien. Après quelques chapitres d'hésitation le père avoue à Gisèle la dure nouvelle : « Je préfère vous le dire les yeux dans les yeux. [...] Damien vous quitte, sa décision est irrévocable » (53). Néanmoins, entre le commencement et la fin du texte, les personnages ne changent presque pas.

Par ailleurs, l'inachèvement, l'avidité d'événements et la brièveté de textes à l'étude mettent en relief un effet de mise en intrigue plutôt qu'une mise en intrigue au sens communément admis du terme. Chacun de ces mini-récits de chaque ouvrage peut constituer une totalité fragmentaire autonome même s'il ne fait pas intervenir une « vraie » intrigue et un « vrai » dénouement (selon le sens classique du terme). L'effet de mise en intrigue y prend forme dans la tension créée par l'incipit, l'ellipse et la segmentation du récit. C'est ensuite au lecteur de rassembler le tout, de remplir les blancs pour obtenir une mise en intrigue palpable. Cela fait que le changement ou la transformation ne s'appliquent pas à tous les textes à l'étude : mis à part des mouvements et des changements minimes, les personnages de ces récits ne changent pas entre le début et la fin de leur mini-histoire. Ils ne sont même pas confrontés à un élément déclencheur. Chaque fragment dans ces trois récits est le début d'une trame narrative parfois additionnelle aux autres discours narratifs, parfois distincte ou même modifiant des propos déjà mentionnés plus tôt dans les fragments précédents. La trame narrative de ce récit prend également une forme circulaire, se terminant au point où elle a démarré. La fin chez Jauffret survient simplement avec l'arrêt de l'écriture. D'ailleurs, *Asile des fous* se termine par un monologue de Gisèle en train de s'allonger sur le canapé, attendant l'avenir avec tranquillité :

Je me suis allongée sur le canapé. Il ne pleuvait plus. Un rayon de soleil avait monté l'escalier, s'était faufilé sous ma porte, et il éclairait à présent le salon d'une lumière douce de fin d'après-midi d'automne. Je ne me souciais pas de l'avenir, je l'attendrais avec tranquillité, béatitude, comme on se remémore un merveilleux souvenir. (251)

Nous refermons donc l'œuvre avec l'impression d'une circulation émotionnelle plutôt que des transformations entre le début et la fin de l'histoire. Nous avons erré dans l'intériorité des personnages, nous avons assisté aux conflits sentimentaux qui les animaient plutôt qu'à des changements physiques ou situationnels. *Promenade* arrive aussi à son dénouement sans jamais dévoiler le but de cette promenade. L'errance n'est évidemment pas programmée, le seul but est d'aller en avant :

Elle a marché encore, elle se disait qu'elle n'était pas responsable de ses pas. La ville était un terrain où on la déplaçait. Il n'y avait aucun but à sa

démarche, il s'agissait juste de la faire fonctionner. Elle produisait des pas de plus en plus grands, puis de tous petits qui ne la faisaient avancer que d'un centimètre à la fois. Elle s'est rendue compte qu'on la regardait, une femme s'était même immobilisée pour mieux assister au spectacle. Tous ces gens aussi faisaient partie d'une mécanique dont le seul but était d'aller de l'avant, elle aurait pu les prendre à partie et leur dire qu'ils se trouveraient peut-être bientôt dans un état plus grave que le sien. (Jauffret, *Promenade* 93)

Univers, univers se termine aussi sur son point de départ ; le gigot est toujours cru : « À présent, le gigot est cru » (Jauffret, *Univers, univers* 515). Cela dit, les mini-histoires dans les textes à l'étude s'achèvent sans laisser au lecteur l'impression d'un texte enchaîné et unique. Il s'agit plutôt d'un discours transposant des pensées et des réflexions que d'une histoire événementielle enchaînée selon un ordre chronologique. De surcroît, le manque de transformation et l'avidité d'événements influence évidemment la mise en intrigue et bouleverse notre perception de la narrativité. C'est pourquoi il faut opter pour percevoir la transformation passionnelle dans ces textes. À cet égard, Raphaël Baroni note dans son texte *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise* que l'intrigue n'est que l'art de transfigurer la nature des émotions suscitées :

L'art de forger une intrigue réside [...] dans l'art de créer du *pathos*, [...] il ne s'agit d'émotions d'un genre particulier, qui visent moins à convaincre un auditoire qu'à transfigurer le sens et la nature de ces émotions elles-mêmes. (Baroni, *La tension narrative* 22)

Dans cette perspective, nous soulignons ici que le *pathos* jauffrien prépare le lecteur à « la probabilité et l'incertitude et la vacuité » de la situation événementielle de ses récits. Les romans de Jauffret s'ouvrent sur des incipits plutôt rétrospectifs² ; l'auteur nous avertit dès le début qu'il ne sera pas question de grand-chose dans ses romans. De surcroît, le conditionnel et l'inachèvement des mini-histoires mettent le lecteur face à un système potentiel et indéterminé. La dynamique de l'intrigue crée une tension narrative en mettant en relief des mini-textes virtuels, hypothèses, ou récits provisoires de lecture, et non des histoires achevées. Du coup, nous pouvons parler d'errance tensive, errance

²Baroni souligne dans « Passion et narration » que l'activité cognitive anticipative (qui prend la forme de pronostics ou de diagnostics apparaît indissociablement liée à la réticence textuelle manifestée par la mise en intrigue des événements : « cette réticence met l'interprète dans une situation de passivité partielle vis-à-vis du déroulement de l'histoire, mais elle permet en même temps d'exciter sa *curiosité*, d'engendrer du *suspense*, de polariser la réception par l'anticipation d'un dénouement qui tarde à être exposé et qui produit, en relation avec l'excitation ludique de cette attente, un certain plaisir. La dimension *passionnelle* du récit, qui représente "l'agir" et le "pâtir humain" se transforme alors en un trait *passionnant* du discours, en un *effet poétique* qu'Aristote qualifiait de "cathartique" et qu'il associait, dans le genre tragique, aux émotions de *Crainte* et de *pitié* ». Raphaël Baroni. « Passion et narration ». *Protée*: 164.

des affections et des sentiments possibles. La mise en intrigue et sa logique causale sont délaissées au profit d'une exploration de l'écriture assumant sa logique affective. Ces textes tendent à détruire la structure de l'intrigue canonique et se constituent autour de la vacuité.

Dans *Asiles de fous*, il s'agit d'une boucle— de plaintes, d'angoisses, de tristesses— : les confessions se referment sans clôture. La fin d'*Univers, univers* n'apporte pas davantage la satisfaction attendue. Le dîner chez les Pierrot, que la femme évoque plusieurs fois, ne se réalise pas ; le mari qu'elle attend ne revient jamais et n'intervient jamais dans le discours narratif. Dans *Promenade*, il s'agit encore plus explicitement d'une errance qui finit toujours par la mort. La mort dans cet ouvrage constitue toujours un moyen de recommencement d'un autre mini-texte et d'un autre personnage. Dans cette perspective, Baroni signale dans son article « Passion et narration » que prendre en considération la dimension passionnelle qui est le fondement du récit nous aide à concevoir que la narrativité consiste en une mise en intrigue indéterminée du monde ou du devenir. La mise en intrigue devient ainsi le lieu où l'agir se représente dans sa dimension passionnelle et dans son incertitude :

Entreprendre une action, c'est se heurter à une résistance potentielle, c'est prendre le risque d'échouer dans l'actualisation d'un projet. Quand ce risque apparaît nul, quand on nage en pleine routine, il n'y a rien à raconter, le monde est absent, il n'y a pas « événement », le temps est réduit à une simple répétition, à un éternel retour du « présent-absent ». Au contraire, lorsque l'action est menacée dans son accomplissement, lorsqu'elle est contrariée d'une manière ou d'une autre, lorsqu'on est amené à produire des *pronostics* sur son succès ou son échec, alors l'événement devient sensible, la temporalité s'approfondit et nos *anticipations* luttent contre l'*incertitude* d'un futur insondable, dont la présence devient écrasante. (Baroni, « Passion et narration » 167)

Ainsi, l'intrigue chez Jauffret se fonde sur une logique autre que celle de l'action, une logique d'énergies passionnelles. Dans son article « Le déploiement de l'intrigue », Peter Brooks a également examiné cette force énergétique qui fait progresser le texte littéraire dans *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. L'auteur lie la dynamique du récit au désir : « I want to see the text itself as a system of internal energies and tensions, compulsions, resistances and desires » (Brooks, *Reading for the Plot* XIV). La lecture consiste donc, selon Brooks, à ordonner la circulation des résistances et des désirs dans la narration. Le désir désigne chez lui un sens qui se profile dès l'incipit du récit et de façon si intense qu'il appelle « l'action ». L'approche de Brooks et de Pavel révèle le rôle primordial que jouent les passions dans le récit. Leurs analyses montrent aussi que le désir et la passion déterminent l'unité de l'action et sa progression, *pathos* sans lequel le récit perd son unité et sa dynamique

Ainsi, la notion de passion, souvent jugée subjective et inappropriée pour une analyse littéraire critique, prend de plus en plus sa vraie ampleur dans des trois textes. L'émotion a un espace considérable dans ces récits de Jauffret, congédiant les notions d'action et d'événement, concepts étroitement liés au narratif et au romanesque. Nous pouvons concevoir du coup que la passion, positive ou négative, constitue l'essence des textes à l'étude ; elle anime des pulsions, des tractions et des torsions entraînant le changement, qui est à la base de la définition du narratif, du récit et de la mise en intrigue. Des lors, nous donnons dans cette étude plus de place à la logique tensive qui ne répond pas à la transformation selon le sens classique et structuraliste du terme, mais à la tension qui anime les textes. Le récit, à cet égard, est à considérer en tant qu'espace de variations tensives et non de transformations effectuées entre un état initial et final. Raphaël Baroni note en fait que la dimension passionnelle du récit est une représentation de « l'agir » et du « pâtir humain »³. L'approche de Baroni propose une narrativité phénoménologique puisque sa réflexion porte sur la dimension affective qui, selon lui, se trouve au fondement de tout récit. Pour lui, l'agir est toujours associé au pâtir ; son article montre que l'objet du récit est donc de nature actionnelle et passionnelle⁴ :

Il ne saurait y avoir de récit de l'« action pure », car un tel discours perdrait toute forme de pertinence, serait incapable de *former une intrigue* et se cantonnerait à dresser la chronique d'une action routinière, à relater les faits et gestes d'un sujet pleinement maître de son destin et, par conséquent, privé d'histoire(s), ignorant tout des aventures et des mystères qui rythment nos vies, qui confèrent à l'existence le caractère de complétude ou d'incomplétude provisoire avec lequel nous sommes familiers, de rétention et de protention qui caractérise la temporalité humaine. (Baroni, « Passion et narration » 164)

De même, Frances Fortier et Andrée Mercier abordent l'examen de la narrativité contemporaine selon une perspective affective dans « La narration du sensible dans le récit contemporain ». Elles constatent que les romans contemporains s'attachent souvent à des événements banals peu soutenus par une logique de causalité. Fortier et Mercier suggèrent que l'impuissance à raconter d'une façon intelligible le récit cache d'autres préoccupations. Ces dernières sont davantage associées à une rationalité affective. Elles

³ Baroni observe une certaine association entre l'action et la passion dans la logique narrative : « D'Aristote à Ricœur, l'agir a toujours été associé au pâtir, l'action à la passion, l'activité à la passivité, même si les typologies narratologiques « classiques » qui se fondent sur la définition du récit comme *imitation* d'actions, ont presque toujours privilégié le premier rôle au détriment du second ». Raphaël Baroni. « Passion et narration ». *Protée*. 163.

⁴ Le terme « passion » renvoie ici, comme le signale Baroni, à une forme très générale du *pathos*. Ce *pathos* est « associé à la narrativité ou figurée par elle, et non pas à la seule espèce de la "passion amoureuse" telle qu'elle est thématisée par une certaine littérature ». *Id.*

affirment en revanche que la condition première du récit est « le changement ») Fortier et Mercier, « La narration du sensible dans le récit contemporain » 179-180). Cependant, la logique cognitive (celle de la découverte ou du savoir) et la logique passionnelle (celle de l'advenir) fournissent de nouvelles manières d'appréhender l'idée de changement ou de transformation dans le discours narratif. À chaque logique narrative correspond une conception différente du terme de changement :

Constitutives de la narrativité, ces trois logiques ou rationalités s'articulent les unes aux autres dans tout récit, bien qu'elles soient susceptibles d'avoir un poids différent. Il arrive ainsi que l'une d'elles domine l'espace du récit, mais aussi qu'elles partagent de façon plus équitable cet espace. (180)

Il ressort de leur analyse que dans les récits littéraires contemporains, l'action et la cognition sont subordonnées au sensible. La sensibilité est mise en valeur, elle devient un angle nécessaire dans la construction de l'histoire :

Dans le récit littéraire contemporain, les logiques de l'action et de la cognition nous apparaissent subordonnées à celle du sensible. [...] Raconter le sensible veut dire, dans le récit, faire du personnage moins un acteur ou interprète qu'un foyer de sensations ; raconter le sensible veut dire aussi cristalliser l'événement sensitif, en dehors de toute vectorialisation ou programmation, en ramifiant les médiations perceptives. (196-197)

Ainsi, la mise en intrigue chez Jauffret s'articule selon une logique tensive qui leur est propre n'incluant pas nécessairement l'idée de changement, mais de révélations des personnages. Le discours narratif naît de souvenirs d'enfance ; de craintes et de douleurs intérieures ; de révélations ; ou d'idées et non comme une suite d'événements actionnels cohérents. En outre, les personnages s'avèrent des sujets passionnants, qui constituent le fil des transformations et déterminent l'intrigue. Chacun livre des sentiments, des tensions et des chagrins intérieurs qui peuvent se transformer d'un fragment à l'autre, transformant par là même les sentiments du lecteur. Les transformations agissent donc sur les passions, les sentiments et les affections, et non sur les actions. Par exemple, à chaque changement de personnage imaginé par les femmes dans *Univers, univers* et dans *Promenade*, les sentiments des personnages se transforment, ainsi que ceux des destinataires, tel que cet extrait dans *Promenade* :

Elle aurait eu un frère aîné travailleur qui l'aurait poussée dans ses études, elle aurait eu trois enfants, un mari fantasque et pourtant doué pour les affaires. Elle aurait vécu dans l'aisance et la gaieté, recevant des amis l'après-midi [...]. Elle était seule comme un animal dont on a exterminé

le reste de la race [...]. Le lendemain, elle sortirait et ne rentrerait plus de trois jours. Quand elle reviendrait, elle n'aurait plus qu'un souvenir très pâle de ses marches forcées dans les rues, de ses stations dans les cafés, de ses aventures sans intérêts avec des hommes au coût précipité ou pesant comme une chape [...]. Elle perdrait la vue et l'ouïe à la suite d'un accident de la circulation. Elle passerait plusieurs mois dans un institut où on lui apprendrait à s'exprimer avec des gestes comme avec des phonèmes [...]. (Jauffret, *Promenade* 138-144-171-219)

Dans *Asiles de fous*, la belle-mère éprouve tantôt des sentiments d'amour envers sa belle-fille : « Je l'aimais plus encore qu'elle [Gisèle] aimait notre fils » (Jauffret, *Asiles de fous* 133). Tantôt, elle s'adresse à sa belle-fille lui demandant de disparaître de leur vie : « Nous aimerions que vous disparaissiez. Partez, volatilisez-vous, habitez désormais un pays étranger [...] Jetez votre dévolu sur le fils d'une autre » » (91-92). Ses sentiments envers son mari se contredisent également dans le texte : « Je l'aime, il fallait que je l'aime, notre amour était nécessaire au développement harmonieux de Damien » (127). Ensuite, elle change d'avis pour dire : « J'ai toujours caché à mon époux ce léger mépris que j'éprouvais envers lui [...] » (127). Ainsi, la logique du sensible est à l'avant-garde de l'intrigue dans tous les textes de Jauffret. À cet égard, le *pathos*, qui constitue lui aussi un mouvement, une altération, occupe une position très considérable dans la perception du mouvement de l'intrigue.

Donc, si nous nous détachons du point de vue structuraliste pour aborder les textes selon l'approche de la logique du tensif, nous pouvons percevoir que l'ellipse, le fragment et la rupture chez Jauffret ne sont pas des moyens techniques et structurels pour arriver plus vite au dénouement, mais, ils constituent pourtant la base des récits à l'étude. Les textes tentent plutôt de conjurer l'unité de leurs parties, ils évitent une trame à sens unique. Les histoires restent inachevées et encadrent d'autres histoires potentielles, empêchant la perception d'une narration événementielle mais plutôt d'un mode de représentation. De cette manière, on conçoit un mode narratif tensif et passionnel représentant mieux la continuité et la discontinuité ; la probabilité et l'incertitude de notre réalité.

OUVRAGES CITÉS

- Audet, René. « La narrativité est affaire d'événement ». *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines (arts visuels, cinéma, littérature)*. Paris : Dis voir (2006) :7-36.
- Baroni, Raphaël. *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*. Paris : Éditions du Seuil, 2007.
- . « Passion et narration ». *Protée* 34, 2-3 (2006) : 163-175.
- . « Le rôle des scripts dans le récit ». *Poétique* 129 (2002) : 105-126.

- Blanckeman, Bruno. *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Villeneuve- d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2008.
- Brooks, Peter. *Reading for the plot. Design and Intention in Narratrive*. New York, Alfred Knof, 1984.
- Fortier, Frances et Mercier, Andrée. «La narration du sensible dans le récit contemporain » dans AUDET, René, MERCIER, Andrée [dir.]. *La narrativité contemporaine au Québec*. Vol. 1. *La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval (2004) :173-201.
- Jauffret, Régis. (Entrevue) Lauréat du prix France culture. *Télérama.fr. Passion des livres*. Le 25 mars 2007. [En ligne] <http://passiondeslivres.over-blog.com/article-6171480.html>. [Site consulté le 9 septembre 2007].
- . *Asiles de fous*. Paris, Gallimard, 2005.
- . *Univers, univers*. Paris, Verticales/Le seuil, 2003.
- . *Promenade*. Paris, Verticales, 2001.
- Pavel, Thomas. « Le déploiement de l'intrigue ». *Poétique* 64 (1985) : 455-461.