



La Métafiction historiographique comme « le contraire du roman engagé » : *L'Imitation du bonheur* de Jean Rouaud

Iva Saric

Revue *Théâtre(s) Politique(s)*, n°1, 03/2013

Article publié en ligne à l'adresse :

[http://theatrespolitiques.fr/2013/03/la-metafiction-historiographique-comme-le-contraire-du-roman-engage-limitation-du-bonheur-de-jean-rouaud-2004/ /](http://theatrespolitiques.fr/2013/03/la-metafiction-historiographique-comme-le-contraire-du-roman-engage-limitation-du-bonheur-de-jean-rouaud-2004/)

Introduit par Linda Hutcheon¹, le concept de la *métafiction historiographique* devient une des notions incontournables dans les débats théoriques sur le postmodernisme. Il désigne le genre qui relie l'autoréflexivité du récit au doute quant à la possibilité d'un discours historiographique : en d'autres termes, la *métafiction historiographique* met en relation la composante métafictionnelle du roman avec la véracité d'un récit historique problématique. Ainsi que le souligne Linda Hutcheon, ce concept se fonde sur la tradition de l'École des Annales et rappelle l'arbitraire de la distinction entre discours littéraire et discours historiographique dans la représentation du réel : les faits dont l'historiographie parle sont déjà interprétés. Il ne s'agit pas d'événements vrais en soi, mais d'événements captés,

¹ Voir Hutcheon, L., *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, New York: Routledge, 1988.

d'événements déjà enfermés dans le langage, d'événements qui n'existent qu'en tant que discours et c'est pourquoi ils sont interprétables. Par conséquent, leur incorporation dans le récit romanesque sous-entend la possibilité de leur modification, de leur questionnement, de leur réinterprétation et même de leur falsification dans la création d'un monde fictif. Mais la cohérence de ce monde créé au sein de la fiction romanesque est rompue par la composante métafictionnelle du récit, qui met en évidence ses propres procédés comme conventions littéraires appliquées et leurs limitations dans la représentation du réel.

Le roman *L'Imitation du bonheur* (2006) de Jean Rouaud s'inscrit dans ce genre qu'est la métafiction historiographique : d'un côté, il aborde les questions d'ordre poétique, c'est-à-dire le questionnement du roman en tant que genre littéraire tandis que, de l'autre, il examine le discours historiographique et les conventions sur lesquelles il repose. Rappelons qu'à partir des années soixante-dix, la littérature française est profondément marquée par une réhistoricisation : s'ajoutant au renouveau du roman strictement historique de cette période-là, les récits où l'Histoire est remplacée par l'histoire comme sa version personnelle et intimiste se succèdent durant des décennies suivantes. À ce mouvement, se superpose souvent un questionnement sur l'esthétique du roman, questionnement issu à la fois de l'héritage du Nouveau Roman mais aussi du refus des avant-gardes. Dans un cadre plus vaste, ces tendances correspondent à l'apparition du genre de la *métafiction historiographique*. En traitant donc d'un événement historique important, la Commune de Paris, le roman *L'Imitation du bonheur* pourrait être classé comme roman historique. Par ailleurs, l'utopie sociale du XIX^e siècle, la politique de l'altruisme, de la solidarité et la lutte pour la République représentent les intertextes du roman. Or, malgré la possibilité d'une lecture politique et idéologique de l'Histoire, ce récit ne se veut pas engagé au sens sartrien du terme.

Si l'insurrection parisienne du printemps 1871 représente le cadre spatio-temporel du récit, elle joue aussi le rôle de déclencheur qui permet à l'intrigue de se dérouler. Cette dernière se déploie tout au long du roman comme un voyage initiatique qu'effectuent les personnages principaux. Tout commence en effet avec la chute de la Commune : s'il n'y avait pas eu de répression brutale à Paris, les héros du roman – Constance Monastier et Octave Keller – ne se seraient jamais rencontrés et n'auraient pas pu tomber amoureux ; si Octave n'avait pas été un communard fugitif, ils ne se seraient jamais quittés et Constance n'aurait pas mis en pratique, dans son village, les idées révolutionnaires transmises par Octave ; enfin, s'il n'y avait pas eu d'amnistie pour les communards dix ans plus tard, les héros ne se seraient jamais retrouvés. Dans son roman, Rouaud, « théoricien de la littérature » comme le qualifie Michel Lantelme, auteur d'un des ouvrages-clés sur l'œuvre roualdienne², examine également de manière implicite sa propre création romanesque en sabotant les conventions du genre : celles de l'intrigue, de l'espace-temps, du narrateur et de ses personnages. Le schéma narratif de l'ouvrage obéit à la structure canonique qui part de l'introduction, passe par la culmination et le renversement, pour aboutir à un dénouement. Or, elle est constamment perturbée par l'anachronie narrative, mais également par l'insertion dans le récit de remarques métatextuelles, de références littéraires, culturelles et historiques, par la répétition des mêmes thèmes et motifs et enfin par une fin ambiguë et paradoxale. Le temps de l'action est aussi problématisé en étant relativisé, à travers la présence du narrateur dans le texte, pour devenir un lien entre passé, présent et avenir.

² Voir Lantelme, M., *Lire Jean Rouaud*, Paris, Armand Collin, 2009, p. 122.

De la fiction historiographique à la métafiction historiographique

Bien qu'il traite d'un événement historique important, le roman de Rouaud ne se contente donc pas d'être un simple roman historique. De même que les théoriciens de l'Histoire font le point sur les tendances de narrativisation et les stratégies de fictionnalisation des textes historiographiques au-delà de leurs recherches documentaires et scientifiques, il se passe un processus analogue au sein de la fiction romanesque qui dénote autoréférentiellement, elle aussi, les conventions sur lesquelles elle repose et questionne son identité générique. Si nous reprenons la terminologie du critique et théoricien de la littérature Gérard Genette, et si l'historiographie devient consciente de son caractère fictionnel, la fiction romanesque devient réciproquement la diction, le discours conscient de son caractère véridique. Dans le cas précis du roman roualdien, la fiction historiographique – qui interroge la capacité (présupposée) du roman historique à transmettre la vérité historique, si souvent voilée d'imaginaire – va plus loin encore : elle se transforme en méta-fiction historiographique en examinant de surcroît le rapport entre le réel et le roman (présupposé fictionnel, donc, par défaut, imaginaire et faux). Les métaphores filées du texte remettent en question de manière implicite ce rapport entre les deux composantes du roman : la composante historiographique et la composante métafictionnelle.

Observons alors la métaphore filée clé du texte : le témoignage de Constance Monastier sur la Commune de Paris, témoignage qui s'appuie sur les clichés photographiques brisés. Rappelons que l'héroïne, qui voyage à travers les Cévennes dans une diligence, est d'abord informée des événements parisiens par un autre voyageur, le photographe, Maxime Dumesnil. Celui-ci, ayant tenu un journal illustré pendant l'insurrection, lui montre ses clichés photographiques, soigneusement rangés dans une malle tapissée de velours et spécialement conçue pour les protéger. Après que des bandits de grand chemin eurent dérobé la diligence et volé les voyageurs, Constance erre avec le héros, Octave, dans la nature lozérienne. Retrouvant par hasard la diligence disparue, ils aperçoivent, éparpillés autour, des petits morceaux de ces clichés photographiques. Octave a déjà raconté à Constance sa version de la Commune, sa fin sanglante et la manière dont il a échappé à la mort. Désormais, c'est à Constance de témoigner et de lui raconter un Paris plein de vie et d'élan. Le témoignage de Constance est indirect : se basant sur les propos de Maxime, c'est un témoignage de second rang. Pourtant, Octave qui était à Paris durant les événements l'écoute attentivement, ne connaissant pas lui-même cette version de la Commune. Pour obtenir une image complète d'un événement historique, il faut donc mettre en relation des sources différentes : afin de reconstruire les événements passés, il est nécessaire de comparer les témoignages directs et indirects tout en s'appuyant évidemment sur des documents – dans ce cas, des photographies. Les documents de Maxime sur la Commune – son journal intime et toutes ses photographies – n'étaient déjà qu'un reflet et un fragment du réel. Quand ses clichés s'abîment, ce fragment initial est encore plus fragmenté, mais il demeure toujours fiable et valable : Constance peut d'ailleurs témoigner en s'appuyant sur les clichés brisés sans qu'Octave ne la contredise. Or, il faut être conscient qu'il s'agit d'un fragment de fragment, non d'un discours direct mais d'un discours médiatisé. Et si les photographies ne permettent pas de démontrer la totalité du réel, s'il est, par conséquent, impossible de représenter la totalité de l'événement historique, c'est à la narration que revient alors la légitimité de remplir ces lacunes, grâce à ses histoires. Le rapport problématique entre l'Histoire et l'histoire se révèle comme l'un des thèmes du roman, *L'imitation du bonheur*, où l'historiographie, s'appuyant sur l'Histoire, perd son statut de science objective. À la problématisation du discours historiographique – qui s'avère incomplet et soumis aux interprétations – s'ajoute comme thème du roman sa propre

CONDITION DE DIFFUSION :

Vous êtes libre de reproduire ce document, de le distribuer et de le communiquer au public à condition de mentionner le nom de son auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ou l'utiliser à des fins commerciales.

fictionnalisation, qui se révèle par ce procédé autoréférentiel de métaphorisation et qui, ainsi, devient relative, tandis que de l'autre côté est relativisée la place de l'historiographie basée sur les documents.

Observons maintenant la diligence, comme lieu d'action où se passent plusieurs épisodes clés du roman³. Ce véhicule se déplace dans la nature sauvage, emportant les passagers, les personnages du roman⁴. Elle est dirigée par un postillon, un cocher convaincu, comme la mouche de coche dans la fable de La Fontaine, que la direction de la voiture est entre ses mains jusqu'à ce qu'il soit démenti par le hasard – la roue cassée ou les bandits de la route. Rappelons que cette diligence porte sur son toit, parmi les bagages, un coffre contenant des clichés photographiques qui sont le reflet du réel, une série d'histoires comme autant de négatifs, autant d'extraits de la réalité, choisis et transformés. La diligence tombe enfin dans le ravin, les clichés s'abîment, les histoires captées par l'appareil photographique se fragmentent encore, mais une nouvelle histoire est racontée par Constance grâce à ces morceaux épars. Par ailleurs, la diligence qui devient à un autre niveau du récit l'objet d'un enregistrement filmique, est sciée et coupée. Le roman naturaliste fondé sur le déterminisme (sur lequel le narrateur met l'accent en introduisant dans son récit « l'inspecteur Zola ») ne peut cependant pas écarter complètement la contingence, dont le narrateur, comme le cocher de la diligence, devient conscient : il est quelquefois difficile de diriger la diligence, bien que les brides soient entre ses mains... Le narrateur explique ainsi à son héroïne :

[...] et c'est encore cette croyance en mes pouvoirs imaginaires. Ce qui remonte à loin, cette quasi-certitude de peser sur le cours de vies déjà vécues. [...]

J'ai eu si souvent peur au cours de votre périple que la rencontre n'avorte, que pour un éboulis en travers du chemin la diligence ne s'embarque dans une autre direction, où que des bandits stupides [...] ne ratent lamentablement leur agression, laissant filer leur butin jusqu'à Saint-Martin-de-l'Our, que j'ai souffert au cours de votre périple autant que si j'avais dû tout organiser en prévision de ce moment où enfin vous cheminez de concert avec votre proscrit. Tout organiser c'est-à-dire : la Commune, le train, la diligence et le reste. Ce qui demande, pour que tous les éléments s'enchaînent au mieux, la précision horlogère d'un chef de gare.⁵

La diligence qui tombe dans le ravin (ou dans l'abîme...), les clichés photographiques narrativisés et expliqués à travers les histoires des personnages, enfermés dans des châssis (« les récits enchâssés »), mis dans une boîte (« les récits emboîtés »), se brisant dans l'abîme (« les clichés s'abîment »), témoignent dans le roman roualdien d'un jeu permanent avec les conventions, les stéréotypes ou, oserions-nous dire, les clichés du roman des XIX^e et XX^e siècles : au niveau terminologique, ce jeu indique un parallélisme entre l'histoire du roman et la théorie littéraire, devenant ainsi la métaphore d'un texte fragmenté, découpé, qui représente

³ Il s'agit bien sûr d'un clin d'œil à la diligence de *Boule de suif* de Guy de Maupassant. L'allusion à la phrase célèbre du *Rouge et le Noir* de Stendhal sur le roman peut également s'y lire. Elle est d'ailleurs directement présente plus loin dans le texte, quand le narrateur compare le genre romanesque au genre filmique en parlant du roman « qui se voulait un miroir qu'on promène sur une grande route. », Rouaud, J., *L'imitation du bonheur*, Paris, Gallimard, 2006 (abrégé dans le texte selon le signe IB), p. 205.

⁴ Notons que les autres voyageurs de la diligence sont eux-mêmes aussi métaphorisés : « Et au passage, le roman en profite pour nous rappeler ce contre quoi il lutte, ses deux ennemis jurés, à l'intérieur et à l'extérieur de ses pages, personnages négatifs et mauvais lecteurs : l'endormi et le soulard. », Kaddour, H., « Le forgeron de l'imparfait. Lecture d'un paragraphe de *L'imitation du bonheur* », dans *Lire Rouaud*, Baty-Delalande H., Debreuille J.-Y. (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, p. 181.

⁵ IB, p. 439/ 440

alors, paradoxalement, une imitation du réel tout à fait légitime. En tant que récit, le roman tend vers la représentation totalisante du réel, mais en tenant compte de ses conventions génériques, de ses stéréotypes (ou de ses clichés), il devient conscient de son aspect fragmentaire, ce qui lui permet de construire une totalité pourtant cohérente. La diligence emmenant les personnages et dirigée par le cocher, c'est-à-dire le narrateur, représente donc la métaphore du roman, qui relie le niveau métonymique au niveau symbolique du texte, met en relation l'histoire et sa signification, se forgeant ainsi comme sa propre métaphore, son « auto-métaphore ». Le roman de Rouaud se tisse de métaphores dont le point de départ est la métonymie qui se transforme en métaphore, la métaphore devenant ainsi une méta-métaphore. Celle-ci se perçoit au niveau suivant du récit comme une nouvelle métonymie, qui, de signifié (de concept), se transforme encore en signifiant, c'est-à-dire en une nouvelle histoire faisant le lien entre la poétique implicite et explicite du texte. Autrement dit, le narrateur, se mêlant à l'auteur du texte, discute ouvertement de sa poétique tandis que le texte devient la pratique de sa propre théorie littéraire, son « auto-poétique ».

À côté des nombreuses remarques et réflexions du narrateur sur la création romanesque, le signe le plus évident de l'autoréflexivité du roman dans le cas de *L'Imitation du bonheur* est justement la technique de la mise en abîme : d'abord l'insertion, dans le récit-cadre, des livres racontés par le narrateur et des scènes filmiques ; puis la citation des cahiers du protagoniste principal, Octave (dont les cahiers représentent à la fois le matériel (pseudo)historiographique, l'autobiographie du révolutionnaire et la biographie de sa Constance bien-aimée) ; enfin le récit de la Commune. Ce discours sur l'insurrection parisienne exige, comme on l'a vu, plusieurs intermédiaires. Les événements sont évoqués et transmis dans une suite de récits enchâssés : outre le narrateur qui s'adresse à l'héroïne en digressant sur la Commune, Constance prend d'abord connaissance des événements grâce aux explications du journal illustré du photographe Maxime Dumesnil, puis grâce au témoignage d'Octave. Mais, paradoxalement, le témoignage d'Octave est ensuite complété par le témoignage médiatisé de Constance qui s'appuie sur les clichés photographiques brisés. Or, ce discours sur la Commune est réciproquement lié au discours sur le roman et le romanesque par une suite de métaphores filées. Ainsi, le roman se forge à la fois comme le roman sur le roman, le roman d'amour et le roman sur la Commune, c'est-à-dire, le roman historique. Ces trois niveaux s'emboîtent et s'entremêlent, puisant les uns dans les autres.

La révolte parisienne cesse alors d'être le simple décor spatio-temporel du roman et devient son véritable foyer, son centre. Il s'agit de faire le point sur l'interférence de l'Histoire et des vies de gens ordinaires, des anonymes qui restent en dehors du discours de l'historiographie officielle et institutionnelle : en mettant l'accent sur l'arbitraire du partage entre le discours littéraire et le discours historiographique – où, sous la forme de la métafiction historiographique, le discours littéraire peut être en même temps le discours historiographique –, Rouaud démontre comment l'Histoire se manifeste comme une histoire intime de ses personnages, comment elle influe sur la création de l'identité et également sur sa transformation : la vie de Constance croisée avec celle d'Octave l'a menée vers une sorte d'initiation et d'illumination.

La Commune commune, la commune privée

En racontant à Constance ce qu'il a vécu à Paris, en témoignant de la répression précédant la chute de la Commune à laquelle il a réussi à survivre, Octave emploie le mot

CONDITION DE DIFFUSION :

Vous êtes libre de reproduire ce document, de le distribuer et de le communiquer au public à condition de mentionner le nom de son auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ou l'utiliser à des fins commerciales.

« boucherie »⁶. L'interférence cruciale des vies des protagonistes repose dans la violence à laquelle ils étaient tous deux exposés et dans l'identification de Constance aux communards victimes de la répression, elle-même ayant été victime d'inceste, violée pendant des années par son beau-père et futur mari : « Comment [Octave] aurait-il pu deviner que pendant qu'il se repassait les images de sa mise à mort, vous vous identifiiez aux victimes ? Ce corps enseveli, ce corps martyrisé sur lequel pèse un autre corps, ce fut soudain le vôtre sous celui de Monastier. »⁷. La violence en famille vécue par Constance est analogue à la violence sociale vécue par Octave. La fin sanglante de la Commune de Paris représente donc un parallélisme avec la vie de Constance, sa vie se révélant comme une commune privée et intime. Ce qui est arrivé à Constance est le revers de ce qui est arrivé à Octave : « La même force toute-puissante, celle des nantis, qui a pour elle la justice et tous les droits, vous avait couchée, étendue pour son propre plaisir, pour son propre compte, vous avait transpercée, fouillée, vous abandonnant sur le lit comme sur la charrette des morts. »⁸. La rencontre avec Octave change tout : « Sans cet homme revenu de l'enfer, vous auriez continué de penser que les choses étant ainsi elles ne sauraient être autrement. Vous n'auriez pas connu cette nuit lumineuse qui fut pour vous comme cette nuit du 4 août où furent abolis les privilèges. »⁹. Après qu'Octave eut partagé son histoire avec elle, une nouvelle Constance naît alors. Anticipant constamment les événements dans le roman, le narrateur annonce les conséquences de l'histoire d'Octave sur ce que fera Constance – après la mort de Monastier, elle construira dans son village les maisons pour les travailleurs de la manufacture dont elle a hérité ainsi que l'école pour leurs enfants, concrétisant ainsi l'idée dont son bien-aimé lui avait parlé, une éducation gratuite et ouverte à tous grâce à laquelle l'homme cessera d'être une simple main-d'œuvre abêtie, « Ce que vous ferez en mémoire de cet homme qui, une nuit vous ouvrit les yeux [...] »¹⁰, explique le narrateur. Ce roman, commençant comme un roman picaresque, se révèle donc aussi être un roman d'apprentissage où le voyage entrepris par les protagonistes devient la métaphore de la vie et de la connaissance qui incite aux changements du sujet et influence son développement au contact de l'autre.

Le couple romanesque se forge ainsi dans une interaction mutuelle. Notons également que les deux personnages principaux sont des êtres hors du commun. Le narrateur les voit marqués d'une sainteté profane se manifestant principalement à travers l'aide à ceux qui sont dans le besoin, la croyance que le monde peut être amélioré et un mode de vie en harmonie avec leurs convictions. Quand Constance l'a vu pour la première fois, Octave est tombé « comme un christ »¹¹, le mot « christ » écrit avec une minuscule comme un nom commun qui pourrait désigner chaque homme-martyr. Le héros est aussi décrit comme un mort-vivant : il s'est dégagé de la pile de corps entassés de ses camarades morts pour revenir à la vie, il a été ressuscité d'entre les morts. Les larmes de Constance sont comme « une eau baptismale »¹² ; c'est une sainte par son humanisme, sa bonne volonté et sa bonté. Tout l'enseignement d'Octave pendant leur voyage commun restera sans elle ainsi qu'une « lettre morte d'apôtre

⁶ IB, p. 462

⁷ IB, p. 477/478

⁸ IB, p. 478

⁹ IB, p. 478

¹⁰ IB, p. 486

¹¹ Cf. « [...] cet inconnu qui comme un christ venait de chuter sur son replat [...] », IB, p. 277.

¹² Cf. « Il n'a pas reçu comme une eau baptismale versée sur son front l'une de ces perles de bonté. », IB, p. 281.

vertueux »¹³. Chaque soir avant de s'endormir, Constance répète les étapes de sa *via amorosa* : « [...] rencontre, élan, malentendu, brouille, larmes, premier enlacement, premier baiser, première étreinte charnelle, béatitude, séparation, douleur. »¹⁴. La référence intertextuelle du roman porte ainsi sur le mythe biblique laïcisé. Paradoxalement, le saint devient le profane : Constance et Octave sont séculièrement sacralisés.

Quant à Constance, le narrateur répète pour insister : « Mais pas semblables à vous, pas à Varlin l'admirable. Non, pas pareils. »¹⁵. L'histoire de Constance et d'Octave va ainsi de pair, en raison de leurs mérites, avec celle de Varlin, le dirigeant de la fraction fédéraliste des communards. Dans le texte, le chemin de Varlin est mis en rapport avec le chemin de Croix du Christ : le Golgotha de Varlin, « ce qu'il faut bien appeler sa montée au calvaire »¹⁶, commence à Montmartre, rue des Rosiers, où il a été si atrocement battu par la foule que son œil est sorti de son orbite tandis qu'il « avance aussi droit qu'il le peut sur sa *via dolorosa* »¹⁷ :

Alors qu'on en finisse, et vite. C'est bien l'avis de l'exécuteur Laveaucoupet qui déclare que la peine de mort sera immédiatement appliquée, que la sentence est sans appel, qu'il la juge douce en comparaison des crimes de l'accusé. Quels crimes ? D'avoir bafoué les vraies valeurs, celles de la classe possédante et de la bonne société bourgeoise. [...] Très bien. Exécution. [...] mais les deux tireurs qui arment et pressent la détente vont rater leur coup. [...] Ce n'est peut-être pas aussi facile d'éliminer le meilleur de l'homme, l'innocence et la générosité, la justice et le recours.¹⁸

Le narrateur suggère ainsi la possibilité d'une sainteté terrestre : un homme saint n'est pas un homme d'Église, qui, comme le prêtre dans le texte, tourne sa tête de l'autre côté pendant qu'Octave est souffrant et littéralement sur les genoux, mais celui qui court à son secours et le rend la vie, comme le fait Constance. Les personnages principaux du roman sont des gens ordinaires, mais différents des autres par leur moralité et leur humanité exceptionnelle par laquelle ils intègrent le cercle chrétien des martyrs et des bienfaiteurs. En outre, le narrateur révèle au lecteur sa fascination pour Varlin. Son jugement extrêmement appréciatif se lit aussi dans la citation suivante :

Mais j'ai une proposition à faire. Le Panthéon qui était jusqu'à l'an passé une église va à l'occasion de la mort de Victor Hugo se transformer en un temple à la mémoire des grands hommes [...]. On y mettra Victor Schœlcher, par exemple, l'homme qui, alors qu'il était sous-secrétaire d'État aux colonies dans le gouvernement de 1848, émit le décret abolissant l'esclavage dans les colonies françaises. [...] Mais le même joua un rôle trouble pendant la Commune, [...], alors non, on ne placera pas l'Admirable à ses côtés. D'autant qu'on y trouve aussi le cœur de Gambetta, qui, [...], avait soutenu la politique de Thiers, après la Commune, sans doute, mais quand-même, [...].

Mais, si la fonction du bâtiment est d'être la vitrine des vertus humaines exemplaires, outre que sur certains il y aurait à redire, le martyr de la rue des Rosiers y suffit amplement qui les concentre toutes, au plus haut, et avec désintéressement et humilité. [...] Voilà, sortez les grands hommes. Faites place à l'Admirable. Faites place à la pensée et au cœur d'Eugène Varlin.¹⁹

Et si l'on désigne les personnages principaux comme des héros, c'est bien parce qu'ils se distinguent, par une série de traits différentiels, des autres protagonistes du roman. Rappelons que pour être considéré comme un héros romanesque, un protagoniste doit se

¹³ IB, p. 493/494.

¹⁴ IB, p. 494.

¹⁵ IB, p. 273.

¹⁶ IB, p. 284.

¹⁷ IB, p. 285.

¹⁸ IB, p. 285/286.

¹⁹ IB, p. 289/290

différencier des autres protagonistes par une série de spécificités concernant sa qualification, sa distribution, son autonomie et sa fonctionnalité²⁰. Le héros est donc spécifique, tout d'abord, par les caractéristiques qui lui sont attribuées (c'est-à-dire les signes physiques et psychiques qui lui sont accordés), ensuite par le nombre et les moments de ses apparitions dans le texte, son indépendance présumée, l'importance des actions qu'il entreprend, sa pré-désignation conventionnelle et enfin par le commentaire explicite du narrateur. Les personnages de Constance et Octave sont identifiables à tous ces aspects mentionnés, en raison de leur beauté physique et psychique, leur importance dans le texte et leurs exploits, de même que par l'inclination du narrateur à leur égard.

L'intérêt pour ces personnages d'une excellence exceptionnelle, observés comme des héros d'un côté et les protagonistes d'un moment historique donné de l'autre, ne s'éclaircit-il pas dans cette explication de l'auteur ? : « Tout le XXe siècle repose sur l'idée de l'homme nouveau. Du passé faisons table rase... or le passé, c'est l'Histoire. On reconstruit sur rien. »²¹. Il est alors indispensable non seulement de réexaminer les conventions du discours historiographique, mais aussi de revaloriser seul l'événement historique. Dans ce sens, c'est le rôle des protagonistes-témoins qui, au sein du roman, est déterminant pour voir différemment la Commune. Notons que le narrateur souligne qu'au moment de la révolte, cet événement est estimé comme extrêmement négatif par les autorités (il mentionne même le comportement douteux d'Émile Zola qui, en tant que journaliste, écrivait sur l'insurrection), tandis que le narrateur y trouve, grâce à Octave et Constance, puis Varlin, le meilleur de ce que peut éprouver un homme – de l'amour, de l'humanité, de la solidarité.

L'engagement par la littérature

Comme on l'a vu, des personnages exceptionnels apparaissent dans le récit. Rouaud affirme en outre:

Ce qui m'intéresse, c'est comment le destin des êtres est modifié par les événements. Dans *L'Imitation*, ce type traverse la Commune, et va contaminer cette femme, lui faire passer le message de la Commune. [...] Cette contamination amoureuse est ce qui reste d'idéaux sauvagement écrasés, apparemment circonscrits par les barrières de Paris, et qui agissent cependant au loin. Ce sont presque des marqueurs chimiques de l'Histoire.²²

Dans le roman, l'histoire de la Commune est reconstruite dans une suite de récits enchâssés où les témoins directs et indirects racontent leur version de l'insurrection parisienne, entremêlant le privé et le public, c'est-à-dire l'histoire et l'Histoire. Ce rapport entre le sujet et l'Histoire sous la forme du témoignage est possible grâce à la mémoire. Le récit, qui est le principe fondamental de chaque fiction, est aussi le principe fondamental du discours historique et de la représentation de soi : « Telle est l'idée de récit, de narration cher à Paul Ricœur. Notre vie se vit en tant que narration et non en tant que lieu. L'homme se raconte ses états successifs. Il saisit l'existence comme un texte d'où émergent parfois des fragments de moi et de réel indifférenciés. »²³. Ce lien avec le passé est donc renoué grâce à la mémoire,

²⁰ Voir Hamon, Ph., « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

²¹ « L'Homme nouveau », l'entretien de Jean Rouaud avec Hélène Baty-Delalande, *Lire Rouaud, op. cit.*, p. 225

²² *Ibid.*, p. 226

²³ Tristan, F., *Fiction ma liberté*, Paris, Éditions du Rocher, 1996, p. 24, cit. d'après Dominique Viart, « Mémoires du récit : Questions à la modernité », *Écritures contemporaines 1: Mémoires du récit*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1998, p. 16

« remonter le temps » devient « remonter le sens » tandis que le *récit de mémoire* devient le *récit présent* ce qui est, d'après Viart²⁴, l'une des caractéristiques du roman français contemporain. Dans la bonne tradition de ses prédécesseurs :

[...] le roman contemporain associe-t-il souvent deux préoccupations : réfléchir sa forme et sa fonction tout en interrogeant son temps et son contexte. [...] La voix narrative elle-même, qu'elle soit ou non incarnée dans un personnage, est désormais à la fois l'objet et le sujet de ses questionnements. Ses incertitudes, son interrogation sur la matière même de ce qu'elle rapporte ou reconstitue, mettent en évidence la "quête cognitive" d'un présent incertain. Le souci de ne pas déformer une sensation ou une pensée la conduit à reformuler souvent son propos, dans une sorte de "scrupule narratif" qui suspecte les falsifications induites par le récit. [...] Enfin le narrateur est marqué par une perplexité plus sourde du sujet – son identité, son histoire, la conscience qu'il peut avoir de lui-même – où s'entend son "inquiétude existentielle".²⁵

Rappelons également que Viart distingue trois principaux types du roman français contemporain²⁶. À côté de la littérature qu'il appelle *consentante* (les livres artisanaux et non artistiques qui se produisent d'après des clichés bien établis du genre et se vendent dans les supermarchés), il parle de la littérature *concertante* : cette dernière se caractérise par le bruit qu'elle suscite, elle cherche le scandale en s'appuyant sur des sujets comme le sexe et la violence, par exemple. Bien qu'elle traduise l'état social actuel, elle ne le pense pas. Ne se préoccupant pas de l'écriture-même, elle la laisse au niveau d'un simple instrument. Le troisième type, c'est la *littérature déconcertante* qui, par contre, dénonce le marché en ne voulant pas s'y inscrire, qui est préoccupée par ses formes et la pratique de l'écriture, et qui, enfin, questionne notre temps et se pense comme une « activité critique » où « l'écriture est alors cette mise en crise des stabilités installées. »²⁷. Cela témoigne d'un certain engagement littéraire, mais il ne s'agit plus, d'après Viart, d'un roman qui repose sur des doctrines idéologiques, c'est-à-dire d'un « roman à thèse » :

Aussi l'engagement n'est-il plus une soumission de l'acte littéraire à une nécessité supérieure comme Sartre pouvait le concevoir, mais une comparution du politique – au sens large – sur la scène de la fiction. On parlerait non pas d'engagement de la littérature mais d'engagement par ou avec la littérature, lieu et possibilité d'autres discours.²⁸

Si le *récit de mémoire* devient le *récit présent*, ce qui devient aussi par conséquent le plus important c'est la manière dont la métafiction historiographique de Rouaud, par la subversion et la parodie du genre qui lui sont inhérentes, pourrait répondre à la question du sens de l'écriture aujourd'hui. L'hésitation constante entre la fonction représentative et la fonction sémantique du langage²⁹, étroitement liée à l'ironie omniprésente qui se manifeste

²⁴ Voir Viart, D., « Mémoires du récit : Questions à la modernité », *op. cit.*

²⁵ Viart, D., « Écrire avec le soupçon – enjeux du roman contemporain », dans *Le Roman français contemporain*, Paris, Ministère des Affaires étrangères – adpf, p. 139/140

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Cf. « Surtout, c'est une littérature qui interroge constamment sa pratique et ses formes, sans pour autant faire de ces formes la fin même du travail d'écrire. [...] Car elle est traversée des questionnements qui fondent notre temps et elle ne se conte pas d'en façonner l'écume. Loin du *commerce* et de l'*artisanat*, c'est une littérature qui se pense, explicitement ou non, comme activité critique. [...] L'écriture est alors cette mise en crise des stabilités installées. », *ibid.*, p. 136/137.

²⁸ *Ibid.*, p. 155/156

²⁹ Selon Paul de Man, la fonction représentative et la fonction sémantique du langage sont distinctes. Tandis que la fonction représentative concerne la description directe de l'expérience du vécu, la fonction sémantique touche sa transformation en symboles, c'est-à-

dans le texte, sert à l'auteur de mécanisme de création d'un roman qui est « le contraire du roman engagé »³⁰, selon ses propres dires. De grandes idées historiques, voire utopiques, sont toujours présentes dans le roman, mais elles sont finalement mises au second plan : la meilleure preuve en est probablement la fin ambiguë de l'ouvrage écrite au futur simple, qui provoque l'incertitude du lecteur et met en question la possibilité et le sens de l'engagement politique. Ces idées sont remplacées par celle du couple complémentaire qui réconcilie en soi toute une suite d'oppositions et de contradictions – sociales, idéologiques et même romanesques. À travers un discours romanesque autoréférentiel et pseudo-historiographique, la Commune devient alors un prétexte servant à parler d'actions qui sont avant tout guidées par la complicité et l'idée de la vertu morale. Rappelons enfin que, dans son récit, le narrateur emploie le pronom *vous*, notamment en s'adressant à son héroïne, mais qu'il utilise aussi le pronom *nous*, pronom à géométrie variable qui se réfère tantôt à son union avec les protagonistes, tantôt à son union avec ses contemporains, ou se révèle plus vaste encore, en les englobant tous, comme dans l'*excipit* du roman :

Alors que la Commune en danger, noyauté par une poignée de fous dangereux – et il ne faut surtout pas la réduire à ceux-là, les Rigaud, les Ferré, les Delescluze, l'immense majorité du peuple se moquant bien de ces théoriciens à sang froid profitant toujours de la tragédie pour répandre la terreur –, envisageait, comme en 1793, la création d'un Comité de salut public, l'Admirable et les siens, ceux de la minorité, refusaient de s'abriter derrière "une suprême dictature que notre mandat ne nous permet ni d'accorder ni de reconnaître". Et c'est ainsi qu'il se dirigea sans plus combattre vers son destin de martyr. Car c'est à ceux-là, bien sûr, les fédérés minoritaires de votre Octave, que va notre adhésion, à ceux-là et à la foule des anonymes pour qui aucun monument n'a jamais dressé la liste des massacrés.³¹

Le narrateur suggère ainsi une implication profonde du lecteur dans l'histoire du roman, ce qui lui permet de parler de « notre adhésion ». La conduite humaine qui se base sur le principe de l'amour et de la solidarité envers l'autre se manifeste comme un nouveau sens à saisir.

Le roman *L'Imitation de bonheur* de Jean Rouaud se lit comme une métafiction historiographique, qui lie en soi la métaphorisation du matériel (quasi-)historiographique à la problématisation autoréférentielle de la création artistique. Contrairement à la poétique radicale du postmodernisme qui nie la possibilité de *grands récits*, se laisse prendre par le cynisme, le relativisme, l'indifférence et le manque de sens, Rouaud mène le lecteur aux sources d'un temps moderne, encore plein d'espoir, d'utopie, d'éthique et de valeur, c'est-à-dire un temps où le monde était encore jeune et la lutte révolutionnaire valait l'effort et la peine. Le choix du XIXe siècle comme contexte historique, littéraire, philosophique, utopique et éthique de l'ouvrage ainsi que sa réactualisation et sa réinscription se mettent en relation avec les tendances contemporaines de la recherche du sens comme un remède contre le capitalisme néolibéral et ses répercussions puisque, comme le dit Rouaud :

dire sa mise au niveau de la configuration. Voir de Man, P., *Blindness and Insight: Essays on the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Routledge, 1983.

³⁰ « L'Homme nouveau », l'entretien de Jean Rouaud avec Hélène Baty-Delalande, *Lire Rouaud, op. cit.*

³¹ IB, p. 577/578.

[...] il n'est pas impossible que le romanesque, qui est une aération de l'esprit, profite d'un certain crépuscule de la pensée. Que cette rêverie du romanesque trouve un terrain favorable lorsque la pensée militante, engagée, échoue à changer le monde. La fiction est aussi un engagement.³²

Le choix de la Commune de Paris comme sujet de l'œuvre, à quoi s'ajoute sa méta-fictionnalisation, ouvre certainement la voie non seulement aux propos politiques, aux discours sur les enjeux de la révolution et le rôle qu'y joue l'idéologie, mais aussi aux questions d'ordre éthique : le problème de la justice sociale, de la solidarité et de l'empathie envers les opprimés. Rejetant la possibilité de l'engagement au sens sartrien du terme, c'est-à-dire la soumission de l'acte littéraire à une doctrine idéologique ou à une activité didactique, il reste toutefois à Rouaud la possibilité d'un engagement discursif. En ce sens, oserions-nous avancer qu'une composante de son ouvrage représente ce que Martha Nussbaum appelle « le paradigme de l'activité morale »³³. Ce concept repose sur l'idée qu'un ouvrage littéraire peut influencer son lecteur et changer son attitude vis-à-vis de sa propre expérience du vécu grâce à la possibilité d'imaginer l'autre. En le transformant, la littérature peut contribuer à façonner le comportement moral du lecteur, sa compréhension de l'autre et sa tolérance :

C'est le pouvoir d'instruction voire de rédemption [...] qui fait aussi la valeur et l'importance d'une œuvre – la place qu'elle a dans nos existences. [...] Mais elle est morale dans la mesure où, transformant le lecteur, son rapport à son expérience, elle fait partie de quelque sorte de sa vie.³⁴

Cette métafiction historiographique de Jean Rouaud ne prétend donc pas être un roman uniquement préoccupé de saisir le réel, dans une fonction qui serait représentative et autoréférentielle, mais s'inspire surtout des possibilités performatives du genre.

Bibliographie

- Baty-Delalande Hélène - Debreuille Jean-Yves (dir.), *Lire Rouaud*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2010
- Lantelme Michel, *Lire Jean Rouaud*, Armand Collin, Collection « Lire et comprendre – Écrivains au présent », Paris, 2009
- Laugier Sandra, « Littérature, philosophie, morale », Raison-publique.fr (site consulté le 10/01/2012)
- Viard Dominique, « Écrire avec le soupçon – enjeux du roman contemporain », *Le Roman français contemporain*, Ministère des Affaires étrangères – adpf, Paris, 2002, p. 130-174
- Viard Dominique, « Mémoires du récit : Questions à la modernité », *écritures contemporaines 1: Mémoires du récit*, Viard Dominique (dir.), Lettres modernes Minard, Paris-Caen, 1998, p. 3-27

Pour citer cet article :

³² Voir « Rouaud fait sa révolution », l'entretien de Jean Rouaud avec Didier Jacob, *Le Nouvel Observateur*, n° 2148, 5-11 janvier 2006, p. 80, cit. d'après Boyer-Weinmann, M., « Rouaud sur un fil de soie. Une pensée du roman "romanesque" », *Lire Rouaud, op. cit.*, p.150./151.

³³ Cf. « a paradigm of moral activity », Nussbaum, M. « "Finely Aware and Richly Responsible": Moral Attention and the Moral Task of Literature », *The Journal of Philosophy*, Vol. 82, No. 10, Eighty-Second Annual Meeting American Philosophical Association, Eastern Division (Oct., 1985), p. 516.

³⁴ Laugier, S., « Littérature, philosophie, morale », en ligne (site consulté en 10/1/2012)

Iva Saric, « La Métafiction historiographique comme "le contraire du roman engagé" : *L'Imitation du bonheur* de Jean Rouaud », Revue *Théâtre(s) politique(s)*, n°1, 03/2013 – URL : <http://theatrespolitiques.fr/2013/03/la-metafiction-historiographique-comme-le-contre-roman-engage-limitation-du-bonheur-de-jean-rouaud-2004/>

CONDITION DE DIFFUSION :

Vous êtes libre de reproduire ce document, de le distribuer et de le communiquer au public à condition de mentionner le nom de son auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ou l'utiliser à des fins commerciales.