Olivier BESSARD-BANQUY

LE ROMAN LUDIQUE

Jean ECHENOZ, Jean-Philippe TOUSSAINT, Éric CHEVILLARD

perspectives
Septentrion
PRESSES UNIVERSITAIRES

Introduction

S'il est une idée reçue, galvaudée par monts et par vaux, c'est bien celle de la mort clinique du roman français. Partout, dans les librairies comme dans les suppléments littéraires des grands quotidiens, ce n'est qu'une seule célébration de la littérature étrangère, de sa vivacité, de ses couleurs, de son inventivité. En comparaison, le roman français d'aujourd'hui fait souvent pâle figure dans l'esprit du grand public. Ce ne serait plus, d'un côté, que la reprise facile de quelques vieilles recettes éculées, une éternelle exploitation des ingrédients racoleurs du roman traditionnel, aujourd'hui marketisé comme du yaourt. Ou alors, de l'autre côté, ce serait un travail de recherche aride, sec, désabusé, une écriture en forme de cercle vicieux, sans imagination, sans subtilité [1].

L'ancien directeur d'*Esprit*, Jean-Marie Domenach, a lui-même prêté sa plume aux fossoyeurs du roman français. « Intrigues obscures, personnages falots [...], style contourné [2] », telles sont pour lui les plus évidentes qualités du roman contemporain. Mais ce que constate Domenach, malgré qu'il en ait, ce n'est pas la mort du roman [3] mais bien plutôt l'effondrement de la foi en une certaine puissance des lettres. Au fond, ce que Domenach reproche au roman contemporain, c'est d'être saisi par le doute, de rester ouvert, incertain dans ses prises de position, de ne plus proposer une vision du monde résolue, assertive. Indirectement, il reproche à ses contemporains d'avoir

perdu leurs attaches ou leurs repères. Les attaques contre la littérature contemporaine concernent ainsi moins sa forme que son contenu, la charge contre le roman est souvent moins poétique que politique – à travers lui, c'est le monde qui est visé, la société qui ne serait plus qu'une terre brûlée. Ce qui écœure les ennemis du roman, au fond, ce n'est pas le roman lui-même, son éclatement, sa profusion, mais bien que le roman n'ait pas renoncé à dire le monde, à lui donner un sens – même si ce doit être de manière plus incertaine.

Et sans doute le roman est-il saisi par le doute. Tous les signes de ce que Max Weber a dénommé « le désenchantement du monde » ont plongé l'individu contemporain, et avec lui l'écrivain, dans une profonde perplexité à l'égard des fondements de la modernité. La fin du « roman national », selon l'expression de Pierre Nora, d'une conscience claire du sens de l'Histoire et de notre rôle dans l'accomplissement de cette Histoire, ont projeté forcément le roman dans un même état flottant. Ce constat, trouble et diffus, d'une « crise de la culture » explique en partie les rapports – difficiles jusqu'au malaise – de plus d'un écrivain avec la langue et la littérature. S'il n'y a plus d'Histoire en effet, comment bâtir des histoires désormais ?

Les discours structuralistes sur la mort de l'auteur ont comme dépossédé d'ailleurs les écrivains de leur désir d'embrasser le monde en jetant l'anathème sur le moindre projet d'écriture qui n'ambitionnerait pas de devenir – dans une perspective spéculaire folle – son propre sujet d'étude. Un bon livre pour les avant-gardes des *seventies* est un livre qui se raconte lui-même, au même titre qu'un patient chez le psychanalyste. Comme si la littérature – minée par la surpuissance des sciences humaines qui semblent alors capables de tout expliquer – ne pouvait plus rien dire du monde. Mais cette ultime idéologie de l'art pour l'art s'est comme suicidée [4] en vérité au moment même où elle pensait trouver son salut dans l'antiréalisme le plus absolu. Avec la fin des années soixante-dix en effet apparaît au grand jour l'aporie du dogme de l'innovation perpétuelle dont le livre éclaté de Denis Roche [5], les textes décomposés de

Michel Butor, le langage désarticulé de Pierre Guyotat [6] sont autant de signes évidents.

C'est dans ce contexte incertain que paraît *La Vie mode d'emploi* (1978) de Georges Perec – œuvre totale qui paraît révéler à nouveau la puissance pour ainsi dire oubliée de l'œuvre littéraire –, c'est dans ce contexte entropique que l'œuvre perecquienne prend toute son importance. Le projet fou auquel le peintre Serge Valène voue sa vie, à l'intérieur de ce livre géant, l'idée d'un tableau qui rassemblerait toute son expérience (« tout ce que sa mémoire avait enregistré, toutes les sensations qui l'avaient parcouru, toutes ses rêveries, ses passions, ses haines viendraient s'y inscrire, somme d'éléments minuscules dont le total serait sa vie [7] »), cette œuvre impossible à laquelle il s'attelle malgré son âge, malgré sa faiblesse, force en effet l'imagination. Et la fiction s'offre ici à l'évidence comme une métaphore à sens multiples. Malgré l'explosion du réel, il reste possible de représenter le monde, même fragmenté. Malgré l'éclatement du puzzle de l'identité, il reste possible de s'atteler à sa recomposition. Malgré l'aboutissement aliénant de la société moderne, il reste possible de s'attacher à la construction du sens. En clair, si Perec tend à s'imposer comme l'auteur français le plus important de la seconde moitié du XX^e siècle, ce n'est pas seulement qu'il a su élaborer une œuvre pour ainsi dire inépuisable. C'est aussi qu'à lui seul il a réussi à dégripper en quelque sorte l'imaginaire des *seventies* et remettre le roman sur les rails de l'invention du monde [8]. C'est qu'à lui seul il a su montrer comme la crise des représentations ou l'atomisation du réel pouvait constituer le cœur même du livre à venir – le gage même de sa renaissance sur les cendres du réalisme insouciant. (Et force est de constater qu'aujourd'hui les romanciers les plus novateurs sont ceux dont la dette à l'égard de Georges Perec est la plus évidente et la plus revendiquée d'ailleurs – à commencer par Echenoz, Toussaint ou Chevillard.)

Tous les trois ont donné corps par leurs œuvres à un vrai renouveau romanesque. Tous les trois ont redonné à la fiction ses lettres de noblesse, mais en la sabotant de l'intérieur, en la truquant insidieusement, comme pour indiquer combien la machine romanesque désormais fonctionne de

travers. Tous les trois ont publié chez le même éditeur des romans entre insouciance et gravité où la critique a cru voir le cri ludique d'une époque désabusée, la voix comique d'une génération désenchantée, célébrant bientôt chez eux des auteurs postmodernes (le premier pour son goût de l'écriture parodique, le second pour son dépouillement stylistique, le troisième pour son formalisme joueur). Publiées aux Éditions de Minuit, leurs œuvres ont depuis le début paru à beaucoup dans la lignée du nouveau roman, dans la descendance fidèle du formalisme sec dont les livres publiés chez Minuit depuis le début des années 1960 (et surtout depuis les publications des premières œuvres de Jean Thibaudeau et Jean Ricardou [9]) ont semblé les plus dignes représentants. Sont-ils pour autant les plus purs héritiers des barons du nouveau roman ? Rien n'est moins sûr. Echenoz, Toussaint, Chevillard, comme beaucoup d'autres qui ne publient pas nécessairement aux Éditions de Minuit, ont lu Robbe-Grillet et ses proches : on peut de fait trouver dans leurs œuvres des éléments qui semblent rappeler les diverses poétiques du nouveau roman, cela n'en fait pas pour autant des épigones de ces nobles auteurs, loin s'en faut. On peut croire ainsi retrouver chez Echenoz la passion des objets chère à Robbe-Grillet, mais en vérité ce sont bien là deux attitudes poétiques radicalement distinctes et presque opposées : alors que chez Robbe-Grillet le monde des objets, dur et compact, suggère une sorte d'éclipse du sujet, chez Echenoz les choses sont les hommes, elles les déterminent et les constituent même, tant la marque d'une voiture [10] ou la griffe d'un pantalon dessinent aujourd'hui les contours de la personnalité, tant le monde de la consommation enserre l'individu dans un carcan d'objets supposés circonscrire l'espace de son bien-être et de son épanouissement. S'ils suivent en effet les nouveaux romanciers dans leur réserve vis-à-vis du réalisme, dans leur incroyance en une possible exploration logique de l'être et de sa psychologie, ils empruntent surtout à beaucoup d'autres beaucoup plus. A Roussel les constructions ludiques, à Michaux l'exploration des mondes imaginaires comme autant de géographies intimes, à Ponge « le parti pris des choses », à Beckett le rire noir, à Perec le goût de la narration bouffonne.

Leurs influences sont multiples et leurs œuvres éclatées, inassimilables ; mais aussi bien sont-ils mus par un désir commun de dire le monde dans sa dualité, dans son ambivalence [11]. Si nous regroupons ici Echenoz, Toussaint et Chevillard pour les besoins de l'analyse, c'est sans vouloir leur trouver des poétiques romanesques en partage, c'est sans les suspecter d'écrire à six mains un seul et même livre ; bien au contraire ce travail mettra-t-il en avant les multiples différences qui les séparent et interdisent à aucune phrase de Chevillard de jamais trouver place dans un récit de Toussaint. Mais emportés par une même volonté d'invention du monde, ils ont aussi constaté ensemble que le meilleur moyen de donner corps à ce projet d'écriture était de sombrer à corps perdu dans la fiction rieuse.

Les années 1978-1979 apparaissent, dans cette chronologie du renouveau, significatives à plus d'un titre : 1979, c'est tout d'abord la date de publication du premier roman d'Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*. C'est aussi l'année qui suit la publication de *La Vie mode d'emploi* de Perec, comme si *Le Méridien* n'avait été possible qu'après cette sorte de libération du roman que *La Vie mode d'emploi* a permise sinon précipitée. Plus généralement, la fin des années soixante-dix marque à coup sûr l'effondrement de cette prédominance des sciences humaines sur l'expression de la pensée ; elle constate aussi concomitamment la réapparition d'un vrai désir fictionnel, d'un engouement sérieux pour le roman, même s'il est vrai qu'il profite essentiellement aux littératures étrangères.

Après la disparition de Perec, peu d'auteurs semblent pouvoir émerger du monde romanesque contemporain. Les grandes figures du roman continuent isolément leur œuvre (Michel Tournier, Jean-Marie-Gustave Le Clézio, Patrick Modiano…) ; les plus ambitieux montent aux médias, préférant la consécration de l'Audimat à celle de l'Université (Philippe Sollers, Pascal Bruckner…) ; de nouveaux auteurs, à commencer par Pierre Michon, apparaissent ici et là – des auteurs à ce point discrets, effacés, que leurs œuvres, pourtant très prometteuses, ne gagnent pas encore (dans les années 1980) l'audience qu'elles méritent. Il est nécessaire de constater ici qu'

école, n'apparaîtra pour succéder à *Tel Quel* qui fut sans nul doute la dernière grande aventure intellectuelle du XX^e siècle. Avec l'avènement d'un nouvel individualisme qui impose à chacun de trouver seul par ses propres moyens la clé secrète de son identité, les auteurs deviennent bien trop jaloux de leurs propres spécificités, ils deviennent bien trop attachés à l'irrédentisme farouche de leur propre écriture.

En 1983, cependant, le deuxième roman de Jean Echenoz, *Cherokee*, obtient à la suite d'un immense succès critique le prix Médicis qui l'impose auprès d'un large public. Rapproché de Jean-Philippe Toussaint qui connaît lui aussi un large succès public avec *La Salle de bain* en 1985, puis de Patrick Deville qui publie son premier roman, *Cordon bleu*, en 1987 et de Christian Oster qui publie *Volley-ball* en 1989, Jean Echenoz apparaît alors comme l'improbable maître d'un roman dit « impassible », c'est-à-dire abordant avec insouciance les thèmes les plus légers (on verra plus loin ce qu'il convient de penser de ce qualificatif [12]). La critique, trente ans après l'avènement du nouveau roman, recommence petit à petit à considérer la production des Éditions de Minuit comme un ensemble dont elle parle volontiers à l'aide de force généralités. « Pour beaucoup, remarque Jan Baetens [13], la nouvelle génération des auteurs Minuit représente l'excellence [d'une certaine] qualité littéraire de notre fin de siècle. » Même si chacun sent bien sans doute ce qui peut rapprocher Toussaint d'Echenoz, l'appellation de « roman impassible » fait long feu tant plus personne n'ose croire à l'apparition d'une nouvelle école après la mort des avant-gardes. Mais, au milieu de tous ces jeunes auteurs, Chevillard, Echenoz et Toussaint se détachent pour le moins nettement sinon par leur exigence du moins par leurs originalités ludiques.

Le goût du jeu est en effet chez eux bien plus marqué que la tentation du peu. Ils partagent certes avec Redonnet ou Serena une certaine « discrétion romanesque » – le roman n'est plus chez eux narration de l'inouï ou de l'extraordinaire [14] – mais ils n'ont pas pour autant la plume dépouillée d'un Gailly, auteur d'ouvrages timides, hésitants. Chez Echenoz, chez Toussaint, chez Chevillard, la narration finit toujours par éclater de rire sous les coups de boutoir d'une stylistique loufoque. C'est pourquoi l'étiquette du minimalisme – si tant est qu'elle ait un sens – doit être réservée à des ouvrages de peu, revendiquant à l'évidence une indigence absolue.

De la même manière, on considérera avec la plus grande circonspection l'idée d'un roman impassible, déroulant avec indifférence le fil de sa propre histoire molle. Là encore, il est indéniable qu'il y a chez Echenoz, chez Toussaint surtout, chez Chevillard aussi, un évident détachement des contingences de l'écriture romanesque. Mais leur subjectivité trouve-t-elle pour autant à disparaître dans le sillon de cette indifférence du récit ? Que nenni. Loin de se laisser oublier, le narrateur de ces œuvres supposées « impassibles » affiche au contraire ses nombreux partis pris – « Furne est par exemple hostile au principe des giboulées de mars », lit-on en ouverture du *Caoutchouc décidément*, l'ouvrage le plus engagé d'Eric Chevillard –, tournant ainsi en dérision l'injonction à être soi si caractéristique de l'individualisme contemporain. Si Toussaint, on le verra, vante à l'occasion les vertus de l'abnégation, on est bien loin tout de même du *Silence de la mer* de Vercors (qui se trouve être d'ailleurs le premier livre des Éditions de Minuit).

Pour les mêmes raisons, on s'interrogera enfin sur la pertinence du concept de postmodernité en littérature [15]. Outre en effet qu'il paraît malcommode d'utiliser un même concept pour renvoyer à tout et n'importe quoi, un moment historique, un mouvement artistique, une manière d'être au monde, il semble particulièrement paresseux de décrire le monde nouveau dans la simple succession du précédent. On sait que, pour Habermas [16], « le projet de la modernité [...] consiste [...] à développer sans faillir selon leurs lois propres les sciences objectivantes, les fondements universalistes de la morale et du droit. [Les] philosophes [des Lumières] nourrissaient [...] l'espoir démesuré que les arts et les sciences contribueraient non seulement au contrôle des forces naturelles, mais aussi à la compréhension du monde et à la connaissance de soi, au progrès moral, à la justice des institutions sociales et même au bonheur des hommes. » La marque de la modernité est donc qu'elle a une idée à réaliser. « Cette idée (de liberté, de lumière, de

socialisme, etc.), écrit Lyotard [17], a une valeur légitimante parce qu'elle est universelle. Elle oriente toutes les réalités humaines. Elle donne à la modernité son mode caractéristique : le projet, ce projet dont Habermas dit qu'il est resté inachevé, et qu'il doit être repris, renouvelé. Mon argument est que le projet moderne (de réalisation de l'universalité) n'a pas été abandonné, oublié, mais détruit, liquidé. Il y a plusieurs modes de destruction, plusieurs noms qui en sont les symboles. Auschwitz peut être pris comme un nom paradigmatique pour l'inachèvement tragique de la modernité. » Mais doit-on vraiment, parmi les littérateurs [18], séparer les déçus, les désenchantés des joyeux ou des illuminés ? Outre qu'historiquement même cette distinction n'a guère de sens – Sade interdisait déjà à ses lecteurs d'avoir foi dans les Lumières de la raison quand Condorcet vouait un culte immodéré à la logique du progrès et à la beauté du bon sens –, elle ne saurait être franchement opérante en analyse littéraire. En effet, on va voir précisément que le rire de la désillusion se marie à l'emphase de l'espoir chez des auteurs comme Echenoz ou Chevillard. C'est bien l'union des affres du désenchantement d'un côté et de la fraîcheur du libre-arbitre de l'autre qui donne à ces œuvres leur équilibre – leur importance. Et c'est dans les interstices de ce paradoxe, entre la tentation de la parodie et le désir d'un nouveau souffle, que se déploie l'empire du jeu ; c'est pour combiner les deux, paradoxalement, que le ludique a droit de cité. Chez Chevillard, chez Echenoz, chez Toussaint, le ludique est indéniablement essentiel [19]. Et c'est ce recours au jeu, forcément inventif, qui fait d'eux les auteurs les plus vifs des éditions de Minuit.

Echenoz est un écrivain retors, fuyant, difficile à cerner. C'est-à-dire qu'il s'amuse à multiplier les fausses pistes et malmener ses personnages comme ses lecteurs pour le seul plaisir – apparent – de réduire le roman à néant. Ses hommages remarqués aux formes du roman policier (*Cherokee*), du roman d'aventures (*L'Équipée malaise*) ou du roman d'espionnage (*Lac*) qu'annonçait, multiforme, *Le Méridien de Greenwich*, participent de cette poétique de l'égarement, en même temps qu'ils indiquent la voie d'un Graal des temps

nouveaux ; ils amplifient l'écho sourd d'une mystérieuse absence à laquelle *Les Grandes Blondes* – après *Nous trois* –, *Un an* puis *Je m'en vais*, donnent une toute particulière résonance.

Dans *Le Méridien de Greenwich*, des membres d'une société secrète s'escriment à mettre la main sur un projet confidentiel, nébuleux, mais finalement tout à fait creux. Dans *Cherokee*, des détectives à la manque tentent de récupérer un improbable trésor perdu. Dans *L'Équipée malaise*, des aventuriers du dimanche s'efforcent de reprendre par la force une plantation d'hévéas perdue dans la jungle malaise. Dans *Lac*, des espions sur le retour tentent de mener une dernière mission pour mettre la main sur des informations ultrasecrètes mais sans intérêt aucun. Dans *Nous trois*, de vieux astronautes s'embarquent pour une dernière exploration de l'univers afin de mener quelques expériences sur des rats embarqués à bord de la navette. Dans *Les Grandes Blondes*, des détectives au bout du rouleau essaient de retrouver une ex-starlette assez laide et plutôt mal fagotée. Dans *Un an*, une jeune femme qui a tout pour elle devient SDF du jour au lendemain. Dans *Je m'en vais*, enfin, un galeriste entre deux âges s'embarque pour le Grand Nord dans l'espoir de faire main basse sur un trésor des arts premiers.

Le succès public d'Echenoz comme sa reconnaissance des milieux critiques et universitaires viennent ainsi de cette éblouissante capacité à pouvoir élaborer des fictions rocambolesques où se mirent à la fois les éléments hétéroclites de l'imaginaire collectif et les angoisses aiguës des individus qui ne savent plus où ils vont. Ce faisant, il donne une parole romanesque au héros fatigué qu'est l'individu contemporain, épuisé d'avoir voulu fonder la modernité qui se craquelle sous ses pieds.

De la même manière, il faut se garder de lire les livres de Jean-Philippe Toussaint comme autonomes et détachés d'un ensemble absent ou improbable. Depuis *La Salle de bain* (1985) et jusqu'à *La Télévision* (1997), au contraire, tous les ouvrages de l'auteur ne font que pousser un peu plus l'exploration des arcanes étranges d'une seule et même personnalité complexe qui répond au nom de Monsieur.

Chacune de ces œuvres est comme une tranche de sa vie, une nouvelle étape dans sa découverte du monde, tantôt ponctuée de surprises gênées (« les gens, tout de même »), tantôt agrémentée d'exclamations béates (« doux seigneur »)... Sorte de Plume qui n'aurait pas entièrement renoncé à toute volonté de puissance, ou d'homme sans qualités qui ne s'avouerait pas tout à fait comme tel, il promène un regard serti de contradictions, à la fois profond et détaché, narquois et concerné, rêveur et engagé... Et c'est essentiellement ce détachement ludique qui caractérise aujourd'hui encore l'œuvre de cet auteur dans l'esprit de ses lecteurs, tant il a semblé à beaucoup que c'était là en quelque sorte l'attitude comme cristallisée du héros d'aujourd'hui face à l'ordre des choses.

C'est un vrai défi enfin que de savoir si Éric Chevillard est quant à lui le plus rigolard de nos poètes désespérés ou le plus triste de nos romanciers comiques. En l'espace de onze livres publiés depuis 1987, neuf romans accompagnés de deux recueils de proses poétiques, Chevillard a en effet su donner au sens de l'absurde ses lettres de noblesse, à moins qu'il n'ait décidé de dissoudre le monde entier dans l'acide de sa langue critique. Une chose est sûre, Éric Chevillard est en tout cas l'un des écrivains contemporains les plus inconnus comme les plus adulés : chaque nouveau livre qu'il publie aux Éditions de Minuit rencontre le même silence du grand public et le même enthousiasme de la critique. Lors de la parution de son roman *Préhistoire*, en 1994, *Le Nouvel Observateur* n'a pas hésité à nommer Chevillard « chef de file du burlesque français ».

Avec *Mourir m'enrhume*, son premier roman, le lecteur a dû subir les apostrophes enlevées d'un vieillard hargneux, soucieux de ne pas mourir avant d'avoir bien distillé tout son fiel ; dans *Le Démarcheur*, il a suivi le narrateur, représentant de pompes funèbres, sur le chemin des cimetières ; dans *Palafox*, il a voulu lui aussi apprivoiser une bête immonde et pourtant câline, attachante quoique infréquentable ; dans *Le Caoutchouc décidément*, il est entré dans un asile jamais nommé pour découvrir la liste non exhaustive des réformes radicales que Furne souhaite imposer au

monde ; avec *Préhistoire*, il a suivi le narrateur dans sa réticence à prendre ses fonctions de gardien de grotte ; dans *Au plafond*, il a lui aussi quitté le sol pour avoir une vue beaucoup plus panoramique des choses ; avec *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* il a également découvert les inédits très controversés d'un auteur envié et détesté tout à la fois ; dans *Les Absences du capitaine Cook* il a cherché en vain la trace du célèbre explorateur et enfin dans *Du hérisson* il a découvert le projet autobiographique d'un auteur qui écrit... avec un hérisson pour animal de compagnie ! C'est dire qu'avec Chevillard le lecteur sombre immanquablement dans le pli étrange de mondes imaginaires dont les lumières éclairent souvent d'un jour surprenant les ombres difformes du monde réel. C'est pourquoi l'on avance chez lui comme sur le fil de l'équilibriste, par-delà le vide, à la lisière de l'absurde.

Ce travail, on va le voir, a pour seule ambition de mettre à nu les œuvres d'Echenoz, Toussaint et Chevillard, de dévoiler leur fonctionnement intime pour mieux saisir l'importance de la place qu'elles sont appelées à trouver au sein de la littérature française. Aussi s'intéressera-t-on dans un premier temps aux marques évidentes de la joie narrative pour tenter de saisir ce qu'elle peut signifier avant de voir comment cette joie de la narration retrouvée s'accompagne d'une stylistique enlevée, riche, libérée, qui est précisément l'expression d'une reconnaissance évidente : celle de l'union indéfectible du mot et de la chose, et du désir de jouer autant que faire se peut avec ces liens infinis et contraints. Or on ne pourra manquer de constater au bout du compte comme cette nouvelle liberté du texte est à l'image de la nouvelle liberté de l'individu, affranchi des carcans d'hier, mais donc également seul, sans soutien. On verra précisément comme ces œuvres, que l'on a parfois taxées de légèreté, trouvent à littérariser la dualité nouvelle de la vie contemporaine, plus libre et plus angoissée.

Table des matières

REMERCIEMENTS 9

INTRODUCTION 11

L'aventure narrative 25

Le retour du récit 27
Au bonheur de l'histoire 27
L'amplification sur un mode mineur 34
En verve et contre tous 40

Éloge de la banalité 55
L'essentiel est dérisoire 55
L'aire du vide 65
Tout est dit 74

Le jeu romanesque 83
La traversée du monde 83
La tentation de la parodie 87
L'écriture ironique 97

Pour une stylistique hédoniste 107

Lettres vives 109
L'euphorie rhétorique 109
De la musique avant toute chose 118
Une précieuse trivialité 124

Au plaisir du texte 133
Une spécularité joyeuse 133
Le livre sur rien 142
Le monde en grippe 153

Détruire, disent-ils 165
Une poétique du sabotage 165
Mille petites vexations 172
Au-delà du roman 180

Portrait de l'artiste en jeune homme drôle et désespéré 193

Une liberté anxiogène 195
Le règne de la solitude 195
Les affres du célibat 202
Le désenchantement du monde 209

L'empire de l'altérité 221
Le même en l'autre 221
Je est un autre 232

À la fin était le verbe 241
Souffrance en France 241
L'introspection littéraire 245
Les chemins de l'écriture 251

CONCLUSION 261

BIBLIOGRAPHIE 271