

# Éric Laurent, la liste et l'écriture du maximalisme

Gaspard Turin

Université de Lausanne

## Un maximalisme apolitique

En 2003 a eu lieu à Cerisy un colloque, sur les romanciers minimalistes de l'extrême contemporain, dont les actes sont parus en 2012<sup>1</sup>. Il suffit de jeter un œil à la table des matières de cet ouvrage pour constater que les auteurs Minuit en constituent la colonne vertébrale. Le cartel Chevillard-Toussaint-Echenoz, flanqué de quelque Gailly, Lenoir ou Oster, est si puissant que Marc Dambre, choisissant de présenter le travail d'une auteure Gallimard (Emmanuelle Bernheim) donne comme sous-titre à sa communication « un minimalisme hors Minuit ? » Parmi ces contributeurs, Lionel Ruffel opposait alors, au minimalisme minuitard proverbial, un maximalisme<sup>2</sup> dont il voyait les représentants installés principalement ailleurs ; il a, entre-temps, repris ces questions dans son livre *Le Dénouement*<sup>3</sup>, où il convoque des auteurs tels qu'Antoine Volodine, Olivier Rolin, Pierre Guyotat ou Valère Novarina, dans une perspective en partie héritée de Tiphaine Samoyault : il voit là des représentants d'un « roman de l'excès<sup>4</sup> », et *a contrario* un pôle littéraire où « il ne s'agit pas de produire un reflet du monde, mais un livre monde, un livre-monstre<sup>5</sup> ». Au-delà de ces considérations générales, les auteurs convoqués par Ruffel pour illustrer ce maximalisme sont tous des auteurs dont le discours possède une forte dimension politique, réunis par « attachement à un esprit du marxisme<sup>6</sup> ». Auteurs de gauche, donc, mais auteurs également auxquels on peut rattacher une écriture influencée de manière systématique par les

1 Marc Dambre et Bruno Blanckeman, *Romanciers minimalistes. 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

2 Lionel Ruffel, « Le minimal et le maximal ou le renouvellement » in *Romanciers minimalistes, op. cit.*

3 L. Ruffel, *Le Dénouement*, Lagrasse, Verdier, 2005.

4 Voir à ce propos Tiphaine Samoyault, *L'excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.

5 L. Ruffel, *Le Dénouement, op. cit.*, p. 61.

6 *Ibid.*, p. 68.

avant-gardes et les formalismes des années 1950 à 1970. À ce titre, sous cette étiquette déjà légèrement dépolitisée du maximalisme, pourrait aussi bien figurer un Perec (mais Samoyault a fait ce travail), un Sollers ou le premier Le Clézio qui, quant à lui, sera passé au cours de sa carrière d'un maximalisme à un minimalisme à partir des années 1980<sup>7</sup>.

Il est facile de démontrer qu'Éric Laurent ne fait pas partie de cette bande. Il s'en différencie tout d'abord par un moment d'écriture nettement postérieur – son premier roman paraît en 1995. Et surtout, par un rapport moins exacerbé à la chose politique, ce dont témoignent principalement deux caractéristiques de son écriture.

D'une part, en termes de sujet représenté, le roman laurentien met systématiquement en scène des sujets masculins, individualistes, sûrs d'eux, cavaliers, voire parisiens (pour couronner le tout). Ces sujets sont généralement occupés, soit à courir le monde sous d'obscurs prétextes aventureux (ce qui est surtout le cas des premiers romans, très proches du Echenoz des débuts<sup>8</sup>) soit à ne rien faire d'autre que visiter des musées, partir en vacances ou se livrer au marivaudage. Un roman d'individus célibataires et séducteurs, qui n'a donc rien à voir avec le traitement plutôt collectif, voire communautariste, du sujet que pratiquent Novarina, Volodine ou le Rolin de *L'Invention du monde*.

D'autre part, sur le plan stylistique, par son lexique recherché, sa syntaxe complexe, l'écriture laurentienne installe un registre exigeant, au point d'en devenir élitiste. Si l'on reprend la terminologie instaurée par Philippe Hamon, on dira que les « foyers idéologiques » des romans de Laurent sont fondés sur un « savoir-dire<sup>9</sup> » extrêmement sophistiqué. S'il m'est permis de réduire momentanément ces propos en une formule lapidaire, on se situerait axiologiquement, chez Laurent, plutôt dans un roman « bourgeois bohème ».

Néanmoins, le maximalisme romanesque exposé par Ruffel est également tributaire d'un dispositif métalittéraire, commun aux auteurs qu'il traite et à Laurent : l'idée de « fin de partie ». Pour Ruffel en effet, « on lit moins dans ces textes une croyance naïve dans les pouvoirs de la littérature qu'une déconstruction de ces mêmes pouvoirs à mesure qu'ils les mettent en place. La maximalité passe ainsi par l'épreuve de la fin<sup>10</sup> ». Une remarque que l'on peut certainement adapter à l'esthétique laurentienne, comme on va le voir par la suite.

7 Voir à ce propos Madeleine Borgomano, « Rencontres dans les romans de J.M.G. Le Clézio, et spécialement *Étoile errante* : Utopie diégétique, réalité textuelle », in Juliette Frölich, dir., *Point de rencontre : Le roman*, Presses universitaires d'Oslo, 1995, p. 179.

8 Ce dont témoigne, dès son titre, l'une des rares études publiées consacrées à Éric Laurent, par Christina Horvath : « Éric Laurent, héritier, pasticheur ou épigone de l'esthétique échenozienne ? » in Aline Mura-Brunel, dir., *Chevillard, Echenoz. Filiations insolites*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2008.

9 Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, PUF Quadrige 1997 [1984], p. 60 et 125, sq.

10 L. Ruffel, *Le dénouement*, op. cit., p. 64.

## Romans de l'épuisement

Le rapport à la fin est visible chez Laurent dans la dynamique d'épuisement qui marque son écriture, et qui va souvent de pair avec une sorte de fragmentation, de délitement du sujet. Cet épuisement peut sembler paradoxal, étant donné qu'au sein catalogue Minuit, il paraît ressortir plus à un évidement, un effacement (comme le montre Fabien Gris dans ce même recueil qu'à ce surajout, cette pléthore, cette convocation réitérée du mot par quoi se constitue le maximalisme laurentien. Mais ce maximalisme de forme, attaché à rendre compte d'une fragmentarité du sujet, n'est pas aussi contradictoire, ni aussi inédit, qu'on l'imagine : en témoigne par exemple la multiplication des modalités du fameux incipit de *Malone meurt*, « Je serai quand même bientôt tout-à-fait mort enfin<sup>11</sup>. »

Chez Laurent, le maximalisme qui conduit à l'épuisement doit s'observer en premier lieu à travers la tendance à se débarrasser du sujet lorsqu'il est mis en scène sous forme de personnage, voire de héros. Cette tendance est visible dans la première moitié de l'œuvre de Laurent, que je vais traiter à présent ; par la suite, nous verrons ce qu'il advient de cette figure subjective lorsque, sous forme de narrateur autodiégétique, elle s'assimile petit à petit à une figure d'auteur, voire prend une tournure autobiographique.

Parmi les textes clairement ancrés dans un paradigme fictionnel, le roman de 1997 *Liquider* est exemplaire. On y rencontre Arthur Cleine, son personnage principal, homme simultanément parti « avec la femme d'un autre<sup>12</sup> » et avec une grosse somme d'argent, somme que cette même femme lui subtilise à son tour, avant de lui fausser compagnie. Cleine, dans les premières pages du roman, se réveille « plus épuisé qu'au soir<sup>13</sup> ». Cet épuisement se confirme par l'impossibilité qu'il éprouve à se considérer lui-même sous forme d'entité pleine et monolithique. À s'approcher d'un miroir, il ne s'y reconnaît pas.

C'est rarissime et perturbante chose. Hors les critères esthétiques en effet (citons, tous sexes confondus : la révision de la capilliculture, le contrôle du blush, le réglage de l'eye-liner, la remise à niveau du rouge à lèvres, la vérification de l'épiderme), chaque station devant une surface réfléchissante peut être considérée comme un relevé de soi, un suivi régulier destiné à combler les solutions de continuité que crée notre regard en se portant sur le monde<sup>14</sup>.

Si le sujet Arthur Cleine est profondément dispersé et fragmenté, il l'est certes par ce choix qui fut le sien, comme hors-la-loi, de s'installer en marge du monde ; mais cette explication ponctuelle ne suffit pas pour expliquer un phénomène plus profond qui touche en fait le sujet laurentien en général. On en trouve un indice dans une autre caractéristique d'Arthur Cleine : l'état amoureux, état en l'espèce pratiquement commun à tous les personnages de l'œuvre, et très souvent décrit par le motif (qui est également un poncif) du *coup de foudre* :

11 Samuel Beckett, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951, p. 7.

12 Éric Laurent, *Liquider*, Paris, Minuit, 1997, p. 9.

13 *Ibid.*, p. 10.

14 *Ibid.*, p. 9-10.

Pénélope et Arthur, ç'avait été ce qu'on peut appeler un coup de foudre. On sait que ce sentiment improvisiste embrasse tout le phénomène météorologique dont il tient son nom : vous en êtes à la fois la condition climatique, la décharge électrique et l'abattu. Vous filiez jusqu'alors benoîtement avec vos petites particules fédérées par un vague projet – se maintenir à peu près, dignement si possible – quand soudain votre course s'est brisée<sup>15</sup>.

Cette fragmentation, qui débouche au fil de l'œuvre sur une défection du personnage, est à porter sur le compte d'un mouvement de débâcle plus ample que celle du destin d'Arthur Cleine. Du coup de foudre, lieu commun constamment revisité par Laurent, il faut alors minimiser les effets dramatiques en constatant que le sujet laurentien saute à chaque fois qu'il le peut sur l'occasion de tomber amoureux, et saute, du même coup, intransitivement. Étincelle donc, plutôt que feu du ciel, escarville propre à enflammer un sujet rendu de toute façon hypercombustible par le long travail de sape du roman de l'après-guerre et de la critique littéraire qui lui est relative. Rupture face aux conventions romanesques traditionnelles, par rapport au statut du personnage et à l'illusion référentielle. Le miroir ne reflète plus le sujet du roman, car le roman n'est plus un miroir du monde – ces aspects sont bien connus. Si une tradition de négativité s'impose dès lors chez de nombreux auteurs, qui insistent beaucoup sur ce qu'ils ne feront pas, écrivent sur ce qu'ils n'écriront pas (de Beckett à Chevillard), Laurent emprunte quant à lui une autre voie. Une dynamique du langage qui lui est caractéristique : la création d'un contremonde, adossé au réel et le récusant, mais qui, spécifiquement, cherche à s'y mesurer par un apport quantitatif, une *hybris* de langage. L'*hybris*, comprise comme péché d'orgueil et de démesure, prend deux formes principales dans l'écriture de Laurent, la « période » et la liste<sup>16</sup>. Ces deux phénomènes scripturaux orientent l'écriture vers une perspective maximaliste, qui tient de ce que Jean-Claude Milner appelle « éthique du maximum », « qui convoque tout être à accomplir le plus haut point (intensivement ou extensivement) de ce dont il est capable » et à « épuiser le champ du possible ; agir en immortel, bien qu'on soit mortel et parce qu'on est mortel<sup>17</sup> ». Il advient donc que la fragmentation progressive du sujet se traduit dans l'expression romanesque par un double procédé d'épuisement des possibles. D'une part la phrase laurentienne, très longue (appelée ici par commodité « période », mais qui souvent n'obéit pas à l'idéal d'harmonie que cette notion véhicule historiquement<sup>18</sup>), justement à cause de sa longueur démesurée. D'autre part la liste, c'est-à-dire la négation formelle de toute disposition syntaxique phrastique au profit d'une juxtaposition simple d'éléments.

15 *Ibid.*, p. 26. *Coup de foudre* est également le titre du premier roman de Laurent.

16 Ch. Horvath identifie chez Laurent ce second terme sous les auspices d'une « tendance à l'encyclopédisme, à l'empilement ou à la série », *art. cit.*, p. 103.

17 Jean-Claude Milner, *Constat*, Lagrasse, Verdier, 1992, p. 26

18 Voir à ce propos, par exemple, David Zemmour, *Une syntaxe du sensible*, Paris, PUPS, 2008, p. 53-55.

## Voluptés de l'horticulture

Je n'aurai pas la place de traiter ici ces deux dispositifs formels, et me contenterai donc d'analyser quelques exemples du second. Encore que, on le verra, ils ne sont pas incompatibles, et témoignent tous deux d'une fonction similaire, celle de faire obstacle au récit. La prochaine citation illustre cette fonction :

Souvent, ils déjeunaient ensemble à la cafétéria ou, mieux, dans quelque établissement du bois de Boulogne; ils s'y promenaient ensuite sous les feuillées [...] et parfois même [...] ils poussaient jusqu'au bois de Vincennes, [...] comptant également de larges allées le long de quoi musarder, des espaces herbeux où s'assoupir, des terrasses ombragées auxquelles se désaltérer, mais aussi, et c'est un plus, un zoo fort bien constitué (ne manquez pas, notamment, les guanacos et leurs voisins lémuriens) et puis un parc floral, depuis loin municipale, où cent milliers de fleurs, dit-on, s'épanouissent: des orchidées dès mars, en avril des tulipes, dès mai rhododendrons, azalées et iris, nymphéas et lotus à partir de juillet, dahlias en septembre, et même rosiers<sup>19</sup>.

Dans son développement final de liste, comme dans d'autres indices (la parenthèse centrale par exemple), cet extrait montre assez comment le roman laurentien préfère battre la campagne plutôt que d'en venir au fait. On aura remarqué d'ailleurs que cette liste de fleurs, dans l'affectation de sa tournure, se constitue sous forme d'alexandrins (avec rimes). C'est qu'ici, la liste est un moment intermédiaire de l'état du texte; on perd de vue l'action du récit à travers un procédé d'énumération, qui constitue une sorte de degré minimal de l'écriture (Jean-Michel Adam, à la suite de Philippe Hamon, voit d'ailleurs dans l'énumération un « degré zéro » de la description<sup>20</sup>). Mais cela peut être un degré zéro d'autre chose, la liste fonctionne ici comme un jeu de construction constitué d'unités minimales, dont on peut se servir pour aboutir à une forme complexe.

L'hybris est ici visible dans le détournement artificiel de la langue et du processus romanesque. Artificiel, comme un jardin français, tiré au cordeau, voire un procédé horticultural plus radical comme le bonsaï, à travers les contorsions et contractions infligées à la phrase pour la soumettre au principe rythmique de l'alexandrin.

Je m'égare quelque peu, dans ces platebandes, comme le lecteur de Laurent qui ne sait plus très bien où il en était dans cette histoire: la liste fait le terreau d'un espace de digression qui s'oppose au récit. On pourrait toujours en appeler à la dynamique de la description pour justifier de tels écarts; d'ailleurs si l'on en croit Hamon,

dans un récit, le lecteur attend des contenus plus ou moins déductibles; dans une description, il attend la déclinaison d'un stock lexical, d'un paradigme de mots latents; dans un récit, il attend une terminaison, un terminus<sup>21</sup> [...].

19 É. Laurent, *Dehors*, Paris, Minit, 2000, p. 55

20 Jean-Michel Adam, *Les textes: Types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992, p. 81; cf. également à ce propos Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993 [1981], p. 47.

21 Ph. Hamon, *Du Descriptif, op. cit.*, p. 41.

Mais l'analyse de Hamon vaut dans le cadre d'une structure romanesque canonique, illustrée par les romans réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle, où la description fonctionne comme adjuvant au récit. Chez Laurent, ce n'est plus le cas. De la même manière que le remarque José Domingues de Almeida dans le présent volume à propos de Savitzkaya, la description laurentienne enlève le récit. Il y a effectivement déclinaison d'un stock lexical, mais il repose essentiellement sur une dimension digressive du propos, accentuée par l'adresse malvenue au lecteur à propos d'un zoo. Lecteur que les langueurs des terrasses ombragées et la douceur de l'herbe avait préparé à un épisode potentiellement érotique, pas à un dépliant touristique ou à un poème benêt sur les fleurs. On n'est pas loin de la visite guidée de l'église de Rouen par Emma, Léon, et le Suisse comme troisième roue du fiacre, dans *Madame Bovary*...

Donc, si la liste est descriptive, elle pousse dans ses derniers retranchements l'antagonisme entre description et action. Chez Laurent, on assiste à un divorce entre le récit, tel qu'il est vécu par le protagoniste du roman, et le texte effectif qui s'en détache, visiblement et voluptueusement. Ici, à travers l'adresse au lecteur (« ne manquez pas »), l'accent est mis sur une activité ludique d'écriture que l'on doit imputer à une figure auctoriale, et par conséquent le constat est celui d'un abandon de la forme romanesque focalisée sur le(s) sujet(s) représenté(s).

Christine Horvath le remarque dans son article, qu'elle consacre principalement aux *Atomiques* : on abandonne au cours du récit l'espion d'opérette Atom Pexoto qui en faisait figure de héros, au profit d'une figure auctoriale, par laquelle est mise en évidence la matérialité de la langue et le travail d'écriture ; la liste est le signe de l'orgueil d'un scripteur qui ne peut laisser passer l'occasion de tout écrire. Par exemple il ne suffit pas aux occupants d'une voiture de traverser les paysages les plus divers durant leur parcours entre le Nevada et le Montana. Il faut plus :

Ils traversèrent des reliefs de toute forme, dépressifs, plains, platellés, montueux, massifiés, vallisés, tantôt boisés, tantôt arides, tantôt cultivés, des zones industrielles, des villes, des villages, des hameaux<sup>22</sup>.

Une volonté – et une volupté – sont à l'œuvre derrière une telle liste, qui dépasse complètement le contrat romanesque traditionnel. Ici, l'enjeu est l'épuisement des possibilités lexicales offertes au scripteur. Une image du scripteur apparaît donc, un portrait de l'auteur en jouisseur, à laquelle le discours de liste doit être attribué, et avec lui la croyance démesurée en la matérialité du verbe : en un mot, l'hybris. Un fantasme de maîtrise, qui passe par une remise en question radicale des principes du roman, une « radicalisation du soupçon<sup>23</sup> » par laquelle la place de Laurent au catalogue Minuit s'explique par la pléthore plutôt que par l'omission. Laurent le confirme d'ailleurs : « Beckett a épuisé le roman par le vide, j'ai voulu dans *Les Atomiques* l'épuiser par le trop-plein<sup>24</sup>. »

22 É. Laurent, *Les Atomiques*, Paris, Minuit, 1996, p. 121.

23 Ch. Horvath, *art. cit.*, p. 104.

24 Minh Tran Huy, « Entretien avec Éric Laurent » in *Zone littéraire*, mai 2002, en ligne : <http://www.zone-litteraire.com/litterature/interviews/entretien-avec-eric-laurent.html>, consulté le 24.07.2012.

## Hybris et némésis

L'hybris est une notion que je n'emprunte pas par hasard au lexique antique. L'audace prométhéenne, ce que Milner appelle « agir en immortel », s'accompagne toujours d'un châtement<sup>25</sup>. L'hybris de l'écriture est une transgression qui se paie fatalement d'une *némésis*, et en l'occurrence ce châtement rejailit en premier lieu sur les personnages laurrentiens, qui paient de leur épuisement, de leur disparition, la pléthore lexicale qui occupe le texte en lieu et place de leurs aventures, ou de l'expression de leur subjectivité propre. L'exemple suivant illustre cette némésis. Dans ce passage, Léon Brumaire cherche à empêcher la femme qu'il aime de déménager de leur appartement commun, tâche que s'est pourtant fixée la femme en question, avec l'aide de déménageurs brutaux. L'antagonisme tourne à la bataille rangée: de son côté du terrain, Léon commence par leur lancer toute une série de projectiles improvisés.

[Léon] soutint quelques temps l'assaut des grands hommes bleus quand ceux-ci, c'était couru d'avance, eurent défoncé la porte de la pièce, leur adressant des tirs tendus de projectiles de toutes sortes (livres, disques, bibelots, vaisselle, verroteries, chaussures, plantes vertes, un fer à repasser, un sèche-cheveux, un aspirateur) qu'il prélevait directement autour de lui; le recours à la vingtaine de volumes que comptait l'édition complète d'une encyclopédie, puis l'utilisation de sept autres constituant celle d'un dictionnaire de la langue française, purent un instant faire accroire qu'il prenait un avantage décisif sur ses assiégeants: ceux-ci stoppèrent leur avancée, l'un d'entre eux s'écroula, frappé entre les yeux, deux esquissèrent quelques pas en arrière; une salve nourrie de coffrets regroupant des intégrales ou des œuvres complètes (les *Cantates* de Bach, les *Symphonies* de Haydn et de Mozart, la *Comédie humaine* de Balzac, les *Mémoires* de Saint-Simon, la *Correspondance* de Voltaire ou bien encore les cent cinquante-trois mille huit cent trente-sept vers de Victor Hugo) provoqua même un semblant de déroute parmi eux: Brumaire avait l'offensive et presque la victoire<sup>26</sup>.

L'hybris du sujet est visible ici à travers l'éloignement progressif de toute vraisemblance, dans une description de l'action détournée sur le mode héroï-comique. L'invraisemblance débouche finalement sur une transcendance: à « l'ordre du réel » se substitue, symptomatiquement, « l'ordre du discours<sup>27</sup> ». Le combat devient un combat de mots; la liste se fait performative. Au poids empirique des œuvres complètes de Victor Hugo se substitue, avec humour, le poids matériel du nombre 153837 écrit en toutes lettres.

25 L'hybris est, à l'origine, opposée à un ordre divin; en l'espèce, dans le contexte qui nous occupe, la figure de l'ordre s'incarne dans une certaine idée de l'orthodoxie romanesque. L'hybris est, surtout, un oubli de la condition mortelle de l'homme et sa croyance insensée en son propre pouvoir. Pour Maurice Dirat, dans *L'Hybris dans la tragédie grecque*, thèse présentée devant l'université Toulouse-Mirail, 1972, t. 1, p. 530, l'hybris est l'expression d'un « égoïsme débordant » qui « se manifeste avant tout dans le refus de se soumettre à ce qui devrait être la commune loi des hommes ». Cette commune loi est facilement transposable sur un plan langagier et spécifiquement romanesque, où la description devrait servir le récit et non le déstabiliser.

26 É. Laurrent, *Dehors*, op. cit., p. 156.

27 T. Samoyault, *L'excès du roman*, op. cit., p. 163.

Cet extrait est l'indice d'une divergence entre sujet représenté et sujet auctorial, seul vainqueur de la bataille. Car il faut mentionner que celle-ci se termine au désavantage de Brumaire, qui, à court d'arguments, finit par se délester de la simple couverture qui le vêtail et abandonne la lutte dans le plus simple appareil. La débâcle du sujet fictionnel se poursuit inlassablement au cours de l'œuvre, pour aboutir à sa pure et simple disparition. Depuis 2004 en effet, et le roman *À la fin*, l'écriture bascule dans une narration à la première personne, que de nombreux indices permettent d'identifier à l'auteur, ou à une figure d'auteur<sup>28</sup>. C'est cette seconde moitié de l'œuvre – bien qu'il faille admettre que ce découpage est un peu factice, ainsi que le démontre mon analyse de l'extrait précédent, où l'on voit que la confusion entre les instances subjectives est déjà présente – que je vais présenter dans le chapitre suivant.

## Pas de julienne pour Éric

La question qui se pose, quant au tour autobiographique que prennent les productions de Laurent depuis quelques années, est la suivante : si l'apparition d'une figure de scripteur, puis d'auteur, au sein de ces romans, nous permet d'identifier cette figure comme source de l'hybris, et que cette hybris traduit, à travers la déclinaison lexicale listée, la dissolution, la disparition du sujet représenté, du personnage, que se passe-t-il lorsque les instances se confondent dans l'expression d'une subjectivité romanesque unique ?

Une première constatation, face à cette disparition du personnage, serait de considérer en quelque sorte à qui le crime profite. Une enquête bâclée pourrait mener à la conclusion suivante : si Éric Laurent dynamite, disperse et ventile – façon puzzle – ses personnages, c'est pour s'offrir le loisir de recentrer le propos autour de sa propre personne. Or, ce n'est pas exactement de cela qu'il s'agit. Observons cet extrait : on constate que l'action du sujet autodiégétique est comme mangée par la liste qui s'invite dans le récit :

Je me revoyais tel jour, chez Clara, [...] prélever [...] de la poubelle de sa salle de bains, flottant au-dessus des démêlures, des rognures d'ongles, des bribes de savon, des lambeaux de cire dépilatoire, des disques à démaquiller fuligineux, des cotons-tiges safranés, des pansements ocellés, des boîtes d'emballage de produits de beauté, des poudriers vides, des échantillons publicitaires de soins corporels, des tubes de crème aplatis et bossués, et des cylindriques et transparentes protections de tampons périodiques, qui l'emplissaient à ras bord, un mouchoir en papier sur lequel elle avait, en les pressant dessus comme elle faisait chaque fois pour en ôter le surplus du rouge dont elle venait de les farder, laissé l'empreinte de ses lèvres en un cercle parfait, à larges bords, dont la pâte sanguine et un peu grasse était striée, voire entaillée de gerçures, et le glisser furtivement dans mon portefeuille<sup>29</sup> [...].

28 Dans un entretien, Laurent confirme cette tournure prise par ses romans les plus récents : « Je ne considère mon histoire personnelle que comme un matériau parmi d'autres, même si je suis de plus en plus enclin à recourir à elle. » (« Le roman n'a rien à dire sur le monde. Entretien avec Éric Laurent » in Laurent Zimmermann, dir., *L'aujourd'hui du roman*, Nantes, Cécile Defaut, 2005, p. 169).

29 É. Laurent, *Clara Stern*, Paris, Minuit, 2005, p. 98-99.



La liste de ces objets, que l'on pourrait en citant Pascal Quignard qualifier de « sordidissimes<sup>30</sup> », n'est plus à considérer seulement comme antagoniste de l'action, mais aussi comme parasitage de la structure narrative. En effet, malgré la position du mouchoir, objet « haut » à la fois dans l'estime du sujet et dans la poubelle d'où il l'extrait (il se trouve « au dessus » du tas), il faut pour l'atteindre traverser les strates de tous les objets « bas », qui se trouvent inventoriés préalablement à la mention du mouchoir, comme si le narrateur forçait son lecteur à fouiller la poubelle, ce que le personnage n'a pas fait. Il y a donc ici rupture entre le sujet du récit qui accomplit un simple geste – mais ridicule –, et l'étalage au grand jour, par le narrateur-chiffonnier et avec la complicité du lecteur, du caractère sordide et ridicule de ce geste.

Enfin le dernier exemple considéré permettra de prendre, s'il est possible, toute la mesure du maximalisme de cette écriture, dans une séparation ultime du *je* narrant et du *je* narré. Il est tiré du roman *Clara Stern*, lequel forme avec *Renaissance italienne* un diptyque à forte résonance autobiographique<sup>31</sup>. Le contexte est le suivant : souffrant d'une paralysie de la mâchoire très violente, le narrateur autodiégétique de *Clara Stern* se voit dans l'obligation de n'ingérer que des nourritures liquides.

Aussi, quand l'abattement ne me poussait tout simplement pas au jeûne, ne me nourrissais-je plus que d'algues bouillies, de bisques, de bortschs, de bouillies, de bouillons, de bourtoillades, de brouets, de chaudeau, de chaudrées, de compotes, de concentrés, de confiture, de consommés, de coulis, de courts-bouillons, d'estouffades, de fromage blanc, de garbures, de gaspachos, de gelées, de godiveaux, de guacamole, de hachis, de houmos, de juliennes, de minestrone, de panades, de potages, de purées, de soupes, de tartares, de veloutés et de yaourts<sup>32</sup> [...].

La richesse paradoxale de ce régime entre comiquement en contradiction avec l'état de santé du personnage : on voit mal comment il pourrait trouver le temps et l'envie de se préparer ces délicatesses, alors qu'il est désespérément occupé à courir d'ostéopathes en dentistes pour trouver la cause de son mal. À nouveau, un divorce apparaît entre l'ordre du réel exigé par l'autobiographie et l'ordre du discours, où se situe la liste. Divorce donc entre un personnage, identifiable à l'auteur, souffrant physiquement, et un narrateur jouissant du verbe alors même que (ou peut-être parce que) le personnage ne peut jouir de ces nourritures terrestres. « La chair est triste, hélas », semble dire celui-ci. « Quant à moi, j'ai lu tous les livres », proclame celui-là, qui prétend se nourrir de mots et en gaver son lecteur. Dysphorie et euphorie se répondent ;

30 Pascal Quignard, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2005.

31 La fin de *Renaissance italienne* opère une jonction entre le moment du récit et le moment de l'écriture : le narrateur et la femme qu'il convoitait ayant enfin passé la nuit ensemble, celui-ci conclut en parlant du « feu qui venait de nous embraser » : « celui-là même par lequel on désigne métaphoriquement l'ardeur des passions amoureuses et l'échauffement des sens, et qui, pour anticiper de quelques années sur ce récit, nous dévore encore aujourd'hui, au moment où je m'appête à mettre le point final à cette histoire. » (p. 159)

32 É. Laurent, *Clara Stern*, *op. cit.*, p. 13-14.

le « désespoir acédique » du personnage – saturnien – renvoie le narrateur – prométhéen – à la « violence présomptueuse<sup>33</sup> » et hybridique du verbe.

Le sentiment euphorique de l'hybris est pourtant, là encore, provisoire ; l'hybris est structurellement vouée à déboucher sur la némésis, et l'on peut observer chez le narrateur, pris d'un orgueil de dénomination, la limite de son pouvoir. En effet, la liste des aliments liquides comprend un détail qui trahit le scripteur et lui dénie son pouvoir sur le verbe : elle est disposée selon un ordre alphabétique. Cet ordre est un signe funeste, celui de la délégation du discours de liste à son ordre suprême, le dictionnaire, le commun de la langue en somme. Qu'il faille, dans le cas de Laurent, se munir d'un dictionnaire des mots rares, ne résout pas l'aporie d'abandon de la langue à elle-même, que cet ordre alphabétique instaure. Un détail par lequel se fissure la plénitude de l'installation du sujet dans le verbe, et laisse apercevoir une démission, un échec du fantasme divin de pur langage.

Ainsi le scripteur qui pensait pouvoir tout dire se retrouve-t-il piégé dans la même impuissance qui touche ses personnages. Ainsi le sort fait par Éric Laurent (le narrant) à Éric Laurent (le narré), ne débouche-t-il pas sur une jouissance totale de la matérialité des mots que le premier aurait ôté de la bouche du second. Ainsi la conséquence de l'hybris de la liste, qui exige le remplissage au-delà du rempli, le trop-plein, est-elle la *mélancolie*, c'est-à-dire le vide, l'item manquant, le mot si rare qu'il en est inconnu<sup>34</sup>.

Ce qui me permet d'identifier la mélancolie n'est guère qu'un détail, une fissure dans la bouffissure romanesque. Car il n'y a pas véritablement de liste mélancolique chez Laurent, une liste telle qu'elle mettrait en évidence non plus le schéma [N + 1], le constant surcroît d'éléments en vue d'une plénitude lexicale qui caractérise l'hybris, mais le [N - 1], qui découvrirait la béance, qui admettrait l'échec final de la tentative consistant à couvrir complètement le monde par les mots, l'aveu qui permettrait au sujet d'habiter cet échec. Échec probablement inévitable, mais qui n'est pas admis par Laurent.

Christine Jérusalem a écrit, dans un article qu'elle consacre à la constellation des nouveaux auteurs Minuit, que le proverbial minimalisme de la maison s'accordait mal avec certaines de ses productions récentes, qui « ont en commun de revenir, de manière appuyée, sur la question du sentiment amoureux<sup>35</sup> », parlant même de « happy end<sup>36</sup> » concernant Christian Gailly. Laurents'intègre dans cette perspective, et remanie l'orientation d'un catalogue qui ne penche plus systématiquement vers le blanc, le vide, l'effacement, pour y intégrer un certain optimisme, comme en témoignent les fins des deux derniers romans en date de l'auteur : *Renaissance italienne* et *Les Découvertes*. Symptomatiquement,

33 Voir à propos des liens entre les notions d'hybris et de mélancolie, précisément, Sergio Givone, *Hybris e melancholia*, Milan, Mursia, 1979, p. 163-171 (je traduis).

34 Au sujet du rapport entre mélancolie et objet perdu, voir en particulier Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, Paris, Payot & Rivages, 2011 [1917] et Giorgio Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Payot & Rivages, 1998 [1981], p. 46, sq.

35 Christine Jérusalem, « La Rose des vents : cartographie des écritures Minuit » in Bruno Blanckeman et Jean-Claude Millois, dir., *Le Roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, 2004, p. 69.

36 *Ibid.*, p. 74.

ces deux ouvrages se closent sur un coït. Dans *Les Découvertes*, le narrateur met un point final à son récit en précisant qu'« il n'était pas rare » que la femme, rencontrée quelques pages plus tôt et à laquelle il doit son travail de correcteur, en lui amenant des épreuves, « se donnât à [lui]<sup>37</sup> ». *Renaissance italienne*, durant 156 de ses 159 pages, est un roman de la mélancolie sexuelle. C'est l'un des rares au cours duquel le narrateur autodiégétique ne couche avec personne, embarqué dans une histoire platonique, pleine de quiproquos adolescents, où le moment sacré de l'union sexuelle est sans cesse ajourné. Le roman se termine de manière biaisée. En effet, même si l'étreinte a finalement lieu, même si la fin est heureuse, celle-ci s'avère instable. La fin du texte coïncide avec le moment de l'écriture, dans une sorte de présent d'éternité. Le narrateur et la femme qu'il convoitait ayant enfin passé la nuit ensemble, le roman se conclut sur la description du « feu qui venait de nous embraser » : « celui-là même par lequel on désigne métaphoriquement l'ardeur des passions amoureuses et l'échauffement des sens, et qui, pour anticiper de quelques années sur ce récit, nous dévore encore aujourd'hui, au moment où je m'appête à mettre le point final à cette histoire<sup>38</sup> ».

Le récit se fige dans le moment même de la félicité sexuelle, dans l'intensité d'un éternel orgasme. La tristesse post-coïtale, thématifiée par ailleurs à maintes reprises dans le reste de l'œuvre, est ici occultée, refoulée, et ainsi l'est également toute expression stylistique de la mélancolie. Il me semble, au vu des analyses qui précèdent, qu'il y a là une aporie, une contradiction, que seule **pourrait résoudre** la parution future, par Laurent, d'un roman de **profonde dépression**. À suivre, donc...

---

37 É. Laurent, *Les Découvertes*, Paris, Minuit, 2011, p. 174.

38 ID., *Renaissance italienne*, Paris, Minuit, 2008, p. 159.