

Postface

Cocher la case, brouiller les cartes

Pourquoi le roman a-t-il si peu coché la case du *nous* ? Pourquoi l'a-t-il fait si tard ? Arthur Brügger a d'abord voulu poser ces questions en historien et comprendre pourquoi une forme apparaît peu, apparaît tard. Car l'interrogation historique filigrane un livre qui se donne à nous comme un essai de poétique et décrit le fonctionnement d'une forme encore largement ignorée par la narratologie. En répondant à la question du *comment*, il s'agit aussi de répondre à celle du *pourquoi*.

La plupart d'entre nous seraient bien incapables de citer un roman au *nous*¹. Rien ne nous semble pourtant plus familier que de raconter à la quatrième personne ; nous le faisons à longueur de lettres et de messages. La fiction, il est vrai, présente souvent de tels décalages. Dès la fin du Moyen Âge, le passé composé commença à supplanter le passé simple à l'oral ; il fallut attendre la fin du XIX^e voire le milieu du XX^e siècle pour que le roman le mît en concurrence avec un autre temps, et ce fut le présent. Aujourd'hui encore, les fictions au passé composé nous paraissent étranges, alors même que nous n'utilisons pas d'autre temps pour raconter le quotidien de nos vies.

Longtemps, on crut pouvoir ranger les romans dans un tableau à deux entrées. Il y avait les romans à la première personne ; il y avait les romans à la troisième. La distinction n'était même que de surface : on considérait qu'il y avait un *je* derrière tous les récits, qu'il conta

1 Par commodité, j'inclurai ici les nouvelles sous le terme de *roman*, qui a le mérite de disposer d'un adjectif.

simplement sa propre histoire dans les premiers, l'histoire de quelqu'un d'autre dans les seconds. Mais c'est en surface que se joue aussi la littérature, et le choix du pronom qui désigne le protagoniste est de loin le plus important que puisse faire un romancier, incomparablement plus important que celui d'un temps verbal, et c'est avec raison que la critique a d'abord classé les romans sur cette base. Tous les choix stylistiques sont déterminés par cette option première, même les plus simples. Qu'on y songe : le récit à la première personne désigne toujours son protagoniste par un pronom, tandis que le récit à la troisième peut également le désigner par son nom ou par quelque formulation périphrastique, ce qui a des conséquences grammaticales et rythmiques majeures : je ne puis, par exemple, rien mettre entre *je* et le verbe, alors que je peux glisser un complément entre *Emma* et le verbe qui suit.

Cette contrainte, *nous* la partage avec *je*. Mais il en est d'autres encore que les récits à la première et à la quatrième personne ont en commun. La plus évidente, c'est que la vraisemblance s'oppose à ce que l'on accède à l'intériorité d'un tiers, qu'on perçoive le monde par son œil ou son oreille, qu'on entende ses pensées. C'est là, *a priori*, le privilège des récits à la troisième personne, et tout particulièrement de ceux qui ne font pas apparaître de narrateur. Mais allonger encore la liste de ce que les récits à la première et à la quatrième personne ont en partage reviendrait à reconduire la vieille idée selon laquelle *nous* serait le pluriel de *je*. C'est pour éviter cette illusion que la linguistique distingue désormais les pronoms par leur rang dans la conjugaison. Arthur Brügger nous l'apprend d'ailleurs, rares sont les récits où *nous* vaut pour *je + je* ; plus rares encore les récits où il vaudrait pour *je + tu* ou *je + vous*. Dans la grande majorité des cas, mais eux-mêmes ne sont pas si fréquents, *nous* vaut pour *je + ils* ou *je + elles*.

La grammaire ne s'accorde pas ici avec l'arithmétique : elle obtient 4 en additionnant 1 et 6. Or, si les romans à la première personne sont innombrables, on peine

à citer des romans à la sixième, et c'est peut-être de celle-ci que vient alors le problème. L'histoire littéraire française ne reconnaît qu'un roman au *ils* et un roman au *elles*, et encore ne sont-ils pas au sommet du canon. Ils sont déjà anciens mais ne semblent guère avoir fait d'émules : ce sont *Les Choses* de Georges Perec en 1965, *Les Guérillères* de Monique Wittig en 1969. Arthur Brügger nous fait remarquer que les romans à la quatrième personne présentent peut-être plus d'analogies avec ces récits à la sixième qu'avec les romans à la première. Voilà qui trouble encore les perspectives, puisque – pour le coup – la sixième personne est bien le pluriel de la troisième. Mais, depuis le XIX^e siècle, la représentation de l'intériorité est l'enjeu principal du roman, et c'est pour cela même que s'est imposé le récit à la troisième personne. Or, la sixième – et la sixième qui se cache sous la quatrième (on s'y perd !) – n'est pas si plastique : plusieurs personnages ne sauraient exactement percevoir la même chose, ressentir la même chose, penser la même chose et surtout penser les mêmes mots. *Les Choses* comme *Les Guérillères* sont des récits de l'extériorité : le récit de Wittig est scandé par un lancinant « elles disent » ; si les personnages de Perec pensent et ressentent, c'est dans la communion du lieu commun.

Un hasard du calendrier fait que la parution de *La Quatrième Case. Essai sur le roman au nous* coïncide avec celle du livre de Daniel Seixas Oliveira, *De te fabula narratur. Essai sur le roman à la deuxième personne*². Les deux ouvrages se complètent et se confirment ; ils boivent parfois aux mêmes sources théoriques. Mais ils diffèrent aussi radicalement, parce que leurs objets diffèrent. Narrer au *tu* ou au *vous* est plus étrange encore que narrer au *nous* : pourquoi raconterait-on à quelqu'un sa propre histoire ? Pourtant, les récits à la deuxième personne, et parfois à la cinquième, se sont multipliés. Depuis 2000, ils se comptent par dizaines dans notre seule langue, et la forme avait déjà donné des chefs-d'œuvre : *La Modification*

2 Le livre va bientôt paraître aux Presses universitaires de Saint-Étienne.

de Michel Butor en 1957, ou encore *La Maladie de la mort* de Marguerite Duras en 1982.

Le récit à la deuxième personne a donc bien une histoire, même si celle-ci est trop récente pour qu'on puisse la penser comme telle. Le récit à la quatrième personne n'a pas d'histoire, ou du moins pas encore ; la poignée d'exemples qu'Arthur Brügger a pu rassembler ne forment pas série ; chacun est un hapax. Les ferait-on remonter à un ancêtre prestigieux – disons, une célèbre nouvelle de William Faulkner –, ce ne serait qu'illusion. Dans l'histoire des formes, la question de la première attestation n'est, de toute façon, jamais la bonne ; l'histoire commence quand une forme est soudain sollicitée au-delà du cas isolé. L'histoire du roman au *nous* n'a pas commencé, du moins en langue française. Car, Arthur Brügger nous l'apprend encore, la forme s'illustre aux États-Unis depuis une trentaine d'années ; elle y a déjà suscité quelques travaux sur lesquels *La Quatrième Case* jette parfois un regard critique.

Le présent essai, je le disais, tente d'apporter une réponse poétique à une question historique : pourquoi une forme peine-t-elle à émerger ? Cette question est d'autant plus intrigante pour le récit au *nous* que notre époque, précisément, appelle le *nous* ; elle s'obsède du vivre-ensemble et de l'horizontalité démocratique ; tout doit être coconstruit, du savoir des encyclopédies en ligne aux récits des *fanfictions* ; et l'anglais commence à nous fournir les mots qui nous manquaient pour rendre compte de ce devenir-nous : *crowdsourcing*, *crowdfunding*, *peer production*, *open collaboration*, etc. Le *nous* fascine, et il effraie ; il dit à la fois l'utopie et la dystopie de notre temps. Comme le faisait fort justement remarquer Arthur Brügger à Antoinette Rychner, dont le roman *Après le monde* (2020) contient plusieurs chapitres à la quatrième personne, « dire *nous*, c'est certes faire acte de collectif, de solidarité, de cohésion, mais c'est aussi, paradoxalement et inévitablement, construire de l'altérité qu'on exclut

a priori du groupe. Et puis, le *nous* a aussi une portée potentiellement désindividualisante, aliénante³. »

Alors toujours cette question : puisque tout appelle le récit au *nous*, pourquoi peine-t-il à émerger dans notre langue ? Le présent essai nous donne toutes les clés, souvent techniques, pour le comprendre. Interrogée par son auteur sur les difficultés propres de la narration à la quatrième personne, Antoinette Rychner, pour sa part, évoqua d'abord un détail : « Peut-être des choses un peu précieuses, des imparfaits avec deux *i*. » On songe à ces traducteurs qui nous disent qu'il est impossible de bien rendre en anglais le fameux incipit : « Aujourd'hui, maman est morte », parce que *mummy* est trop enfantin, *mother* trop froid, *mama* parasité par des connotations diverses. En français, nous n'avons presque plus de pronom de quatrième rang : *nous* prend vite un côté protocolaire, solennel ou manifestaire. Au passé simple, ses formes nous semblent ridicules ; à l'imparfait ou au subjonctif, les deux *i* de *sourions* nous font sourire, avec leur allure gauche de faute de frappe. Il y a le *on*, certes, parfois utilisé par les romanciers et auquel Arthur Brügger consacre de fort belles analyses, mais il tire la prose vers le familier ; il n'est pas encore pleinement accessible au romancier⁴.

Bien des théoriciens considèrent que le *il* ou le *elle* romanesques en position de sujet de conscience fonctionnent finalement comme un *je*. *De te fabula narratur* nous apprend que le *tu* des récits dont il est protagoniste est parfois lu comme une première, parfois comme une deuxième, parfois comme une troisième personne. *La Quatrième Case* achève de complexifier les choses : cette « narration plurielle » est peut-être la plus compliquée de toutes, car elle repose sur une subjectivité qui ne se fait jamais complètement jour et met en jeu un *ils* ou un *elles* d'extension variable, si bien qu'il faut au moins distinguer

3 On trouvera cet entretien en ligne sur le site de la collection Archipel/Essais.

4 Sur la narration au *on*, on lira des choses passionnantes dans l'entretien accordé à Arthur Brügger par Bruno Pellegrino ; il est également en ligne sur le site de la collection.

le *nous* restreint, le *nous* groupal, le *nous* communautaire.
Nous voici loin du tableau à double entrée qui nous a si
longtemps paru bien suffisant. En cochant la quatrième
case, le roman aura achevé de brouiller les cartes.

Gilles Philippe