

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
Chapitre I. le discours cognitif : une apparence de démarche herméneutique.....	14
1.1. Une perception partielle et désordonnée du réel	16
1.2. Une réflexion qui tourne en rond	20
1.3. Une interprétation biaisée du réel	28
1.4. Caractéristiques discursives et narratives	33
1.5. Enjeux conceptuels d'une cognition non conventionnelle.....	39
Chapitre II. le discours actionnel : l'agent à la dérive.....	42
2.1. Des agents très patients	46
2.2. Les présupposés de l'action en perte	55
2.3. Caractéristiques discursives et narratives	64
2.4. Enjeux conceptuels d'un agir non conventionnel	69
Chapitre III. le discours affectif : emprise et désordre du sensible.....	72
3.1. Une présence sensible insuffisante	76
3.2. Inconstance et inconsistance	80
3.3. Une affectivité en décalage	87
3.4. Caractéristiques discursives et narratives	92
3.5. Enjeux conceptuels d'une affectivité non conventionnelle.....	96
Conclusion	99
Bibliographie.....	106

INTRODUCTION

Problématique

Les romans minimalistes de chez Minuit, astucieusement qualifiés de « fictions joueuses »¹, dépeignent généralement, sous le couvert de l'ironie, de la désinvolture et de la dérision, un éclatement des repères du sujet. En effet, plusieurs auteurs contemporains ont choisi de « s'abandonner à la jouissance narrative, en jouant avec les ingrédients désormais connus du récit »². « Sujet[s] étoilé[s] sur papier joueur »³, les personnages sont donc soumis, quoique de façon légère, à toutes sortes de perturbations : dérèglement des sens, indétermination, désorganisation des personnalités... les cas de figure sont nombreux.

Les romans de Christian Oster ne font pas exception. À la lecture de ceux-ci, le constat suivant s'impose : les personnages-narrateurs, malgré leur apparente drôlerie, perturbent nos repères. Face à eux, le lecteur ne peut que se questionner, chercher des causes, des raisons et des explications : il veut trouver une logique dans la façon dont pensent, agissent et ressentent ces personnages qui, à la fois banals et déroutants, ne

¹ Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur (coll. « Critique »), 2002, p. 59.

² Voir les propos de Dominique Viart sur Jean Echenoz dans Dominique Viart, *Le roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette Supérieur, 1999, p. 139.

³ Bruno Blanckeman, *op. cit.*, p. 70.

parviennent jamais à demeurer dans la norme ni à être complètement intelligibles. Remplis d'incertitudes, ils manquent de détermination à agir et font preuve d'inconstance dans leur sensibilité. Habités de vaines et incessantes réflexions, ils traquent les signes partout où ils peuvent les trouver, mais toujours leurs interprétations se laissent biaiser par leur subjectivité et leur imaginaire. Ils agissent ou réagissent de façon imprévisible, car, face au désordre de l'instant présent, ils demeurent incapables de contrôler tant ce qui les entoure que ce qui les traverse. Dans ces conditions, comment saisir ces personnages légèrement décalés qui à la fois amusent et désarçonnent le lecteur par leur inadéquation avec les conceptions plus traditionnelles du personnage, de l'action et du récit ?

Dans ce mémoire, nous nous emploierons à montrer la relative inintelligibilité des personnages-narrateurs ostériens, sur les plans cognitif, actionnel et affectif, dans un corpus formé des romans *L'imprévu* (2005), *Sur la dune* (2007) et *Dans la cathédrale* (2010)⁴. Notre objectif sera de saisir les manifestations discursives et narratives de leur décalage ainsi que les enjeux conceptuels qui s'y rattachent. Ce décalage découle d'une conception de l'être humain où celui-ci n'apparaît plus comme un agent rationnel, mais est plutôt considéré tantôt comme un herméneute dont la réflexion demeure improductive, tantôt comme un être plus ou moins actif et sans grande détermination, tantôt comme une conscience qui éprouve (trop ou trop peu) le monde dans l'ici et maintenant. Cette anthropologie remaniée entraîne des configurations narratives désorientées, puisque le récit ne se déroule plus selon la seule logique actionnelle, mais laisse plutôt toute la place à

⁴ Pour le bien de notre analyse, nous avons choisi de limiter notre corpus à trois romans représentatifs de l'écriture d'Oster, appartenant tous à la période la plus récente de son œuvre.

l'égarement des personnages-narrateurs chez qui aucune logique ne semble fonctionner efficacement.

Réception critique

Par le passé, la critique littéraire a principalement abordé trois aspects de l'œuvre d'Oster : le lien à la pratique d'écriture minimaliste, l'apparente vacuité des personnages et leur tendance à toujours demeurer en mouvement.

Que l'on parle de « micro-récits du quotidien »⁵ ou de récits sur « Le Pas grand-chose et le presque rien »⁶, ces expressions ont bel et bien été associées aux récits ostériens dans lesquels, pour les personnages-narrateurs, chaque détail est susceptible d'acquérir une importance démesurée. Blanckeman l'a d'ailleurs souligné : dans les romans d'Oster, « la moindre des péripéties, devenant à elle seule un microévénement, suffit à faire imploser la notion même d'événement »⁷. Ce regard que posent les personnages-narrateurs sur l'infime et l'anodin est, chez les critiques, unanimement rattaché à la pratique d'écriture minimaliste, elle-même reconnue pour avoir remis en question la représentation

⁵ Florence Bouchy, « "Mais au diable la peinture sociale" : les objets quotidiens dans quelques romans de Christian Oster », dans Aline Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et Cie : retour du romanesque*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 90.

⁶ Jacques Poirier, « Le Pas grand-chose et le presque rien », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 371.

⁷ Bruno Blanckeman, « Mirages de l'événement dans le roman contemporain », dans Nicolas Xanthos et Anne Martine Parent (dir.), *Poétiques et imaginaires de l'événement*, Montréal, Presses de l'Université du Québec (coll. « Figura »), n° 28, 2011, p. 29.

traditionnelle de la réalité⁸. Afin de prolonger la réflexion critique, il nous semble maintenant essentiel d'examiner cette représentation minimaliste du monde en nous concentrant non pas sur la réalité perçue par les personnages de ces récits, mais plutôt sur ce que cette façon particulière de percevoir et d'interpréter le monde peut nous dire de l'intériorité de ces personnages. Notre réflexion sera donc axée non seulement sur cette écriture dite minimaliste (sur sa forme, son style, son contenu), mais aussi et surtout sur le personnage, comme objet premier de la diégèse.

Au sujet des personnages ostériens, la critique semble néanmoins s'entendre sur une chose : loin d'appartenir au type du héros traditionnel, ceux-ci « se caractérisent tous d'emblée par leur vacuité »⁹. Face à ces « Sisyphe modernes »¹⁰, « à l'identité faible, sans qualités particulières, plus ou moins désœuvré[s] »¹¹, l'idée d'un vide ontologique est évoquée à de multiples reprises. Or, il apparaît que de décrire ces personnages comme étant vides vient trop vite clore la question ; riches par toutes les réflexions qu'ils suscitent, les personnages ostériens nous semblent, au contraire, plutôt complexes. Et si leur vide, fait de non-dits et d'irrésolutions, n'était que trompeuse apparence ? Comme le dit Oster : « c'est le manque, à l'évidence, qui organise la parole romanesque, – ce qui n'autorise pas à parler

⁸ Fieke Schoots, « Passer en douce à la douane », *L'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 137.

⁹ Florence Bouchy, *op. cit.*, p. 85.

¹⁰ Christophe Reig, « Les “Qui-perd-gagne” de Christian Oster », dans Murielle Lucie Clément (dir.), *Le malaise existentiel dans le roman français de l'extrême contemporain*, Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2011, p.60.

¹¹ Nadine Laporte citée dans Gianfranco Rubino, « Minimalisme et mouvement : Toussaint et autres », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota bene (coll. « Contemporanéités »), 2010, p. 175.

de vide ontologique. »¹² Dans le même ordre d'idées, nous croyons en effet que les personnages ostériens se définissent moins par un vide que par des manques de toutes sortes, chez eux sources d'un décalage.

Enfin, le mouvement dans les récits ostériens ne passe pas inaperçu des critiques, Gelz allant même jusqu'à dire que les verbes de déplacement « organisent les romans d'Oster et les convertissent en une sorte de mouvement perpétuel [...] »¹³. Cela incluant, comme le souligne Laporte¹⁴, tant le mouvement de la pensée des personnages que leurs multiples déplacements dans l'espace, car ceux-ci, malgré bon nombre d'hésitations et d'incertitudes, ne restent jamais longtemps au même endroit. Cependant, comme Reig, il nous faut préciser que les trajectoires de ces personnages « sont similaires à celles des électrons libres : ni l'aimantation, ni la répulsion ne semblent trouver de logique. »¹⁵ En d'autres mots, aucune logique ne semble pouvoir les diriger. À cet égard, il est étonnant que les romans d'Oster aient fortement été associés à l'idée de retour du romanesque¹⁶ (le roman traditionnel et ses personnages étant, comme nous le verrons, construits selon différentes grandes logiques). Il nous semble en effet plus juste d'affirmer que l'œuvre d'Oster participe, au sein de la littérature contemporaine, non pas d'un retour, mais bien d'un renouvellement, à la fois romanesque et théorique, tant sur les plans du personnage

¹² Aline Mura-Brunel, « Christian Oster. Entretien avec Aline Mura-Brunel », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *op. cit.*, p. 472.

¹³ Andreas Gelz, « Figures de mouvements dans quelques romans de Christian Oster », *ibid.*, p. 407.

¹⁴ Nadine Laporte, « Utilisation des poncifs romanesques dans l'œuvre de Christian Oster : l'exemple du départ », dans Aline Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et Cie : retour du romanesque*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p.110.

¹⁵ Christophe Reig, *op. cit.*, p. 67.

¹⁶ Voir Aline Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et Cie : retour du romanesque*, Amsterdam, Rodopi, 2006, 139 p.

que de l'action et du récit : les personnages ne sont plus déterminés, l'action n'est plus aussi clairement intentionnelle et le récit ne raconte plus nécessairement le passage d'un état à un autre. Force est de constater que les romans d'Oster ont cependant très peu été étudiés dans cette perspective.

Cadre théorique

Considérant le défaut d'intelligibilité que l'on semble retrouver dans les récits des personnages-narrateurs ostériens, nous aborderons notre corpus sous l'angle des trois différentes logiques narratives qu'évoque notamment Fontanille¹⁷, soit la logique cognitive, la logique actionnelle et la logique de la passion. En effet, selon Fontanille, dans son ouvrage *Sémiotique du discours*, cognition, action et passion sont trois logiques narratives permettant de définir les récits et de donner sens aux changements qui y prennent place. Racontant habituellement et par définition un changement d'état chez leur protagoniste, qu'il s'agisse d'un état de savoir, d'un état relié à l'agir ou d'un état d'âme, les récits sont ainsi configurés selon l'une ou l'autre de ces trois logiques. Or, d'une part, nous verrons en quoi les récits ostériens ne répondent pas aux logiques conventionnelles et, par conséquent, participent d'un renouvellement de nos façons de raconter. D'autre part, puisque ces trois logiques, à travers l'organisation narrative qu'elles préconisent et le lexique qu'elles emploient, véhiculent implicitement une certaine conception de la cognition, de l'action et

¹⁷ Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998, 294 p.

de l'affect, nous verrons, par l'analyse des discours cognitif, actionnel et affectif des personnages-narrateurs ostériens, que les conceptions de la cognition, de l'action et de l'affect que ceux-ci véhiculent s'éloignent quelque peu de celles que présupposent les trois logiques conventionnelles.

De plus, envisageant la cognition, l'action et l'affect en tant que manières de penser, d'agir et de ressentir conceptuellement réglées, nous nous inspirerons essentiellement, sur le plan méthodologique, de la triple mimèsis énoncée par Ricœur dans *Temps et récit*¹⁸. Selon le philosophe, « [si] l'action peut être racontée, c'est qu'elle est déjà articulée dans des signes, des règles, des normes [...] »¹⁹, dans des conventions sémantiques et symboliques qui nous permettent de lui donner sens (et il en va de même pour la cognition et l'affect). Disant cela, nous nous trouvons au cœur de la *mimèsis* I, qui recouvre la préconception ou pré-compréhension du monde impliquée par tout récit. Comme nous l'indique Ricœur, imiter ou représenter l'action (et, peut-on ajouter, la cognition et l'affect), c'est donc avant tout pré-comprendre ce qu'il en est de l'agir (ainsi que de la pensée et du ressentir) chez l'humain.²⁰ Enfin, la *mimèsis* II désigne « le royaume de la fiction »²¹, c'est-à-dire la diégèse à proprement parler (ses personnages, ses faits, ses événements, etc.), de même que ses configurations narratives. Ainsi, afin de mener notre recherche, il nous faudra partir de la *mimèsis* II, soit de la diégèse et de ses configurations narratives, pour

¹⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit, Temps et récit II, La configuration dans le récit de fiction, Temps et récit III, Le temps raconté*, Paris, Seuil (coll. « L'ordre philosophique »), 1983-1985.

¹⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit, tome I*, Paris, Seuil (coll. « L'ordre philosophique »), 1983, p. 91.

²⁰ Paul Ricœur, *op.cit.*, p. 100.

²¹ *Ibid.*, p. 101.

remonter ensuite vers la *mimèsis* I, c'est-à-dire vers les présupposés conceptuels qui y sont véhiculés. Nous construirons nos divers chapitres selon ce principe.²²

Contenu des chapitres

Sur le plan méthodologique, dans chaque chapitre de ce mémoire, nous commencerons par examiner la représentation concrète, respectivement, de la cognition, de l'action et de l'affect chez les personnages-narrateurs ostériens, et ce, afin d'identifier ensuite les caractéristiques discursives et narratives de cette représentation et d'en saisir les enjeux conceptuels.

Le premier chapitre mettra en évidence la part d'inintelligibilité cognitive du personnage dont les perceptions (partielles et désordonnées) et les interprétations (inutiles, multiples et subjectives) supposent une conception de la cognition où celle-ci déstructure le monde plus qu'elle ne le structure. D'une part, la perception partielle et désordonnée des personnages-narrateurs fragmente et déhiérarchise les éléments du récit. D'autre part, non seulement les personnages ralentissent le déroulement de l'action par leurs inépuisables réflexions, mais leurs interprétations biaisées de la réalité entraînent une narration non fiable qui attire l'attention du lecteur moins sur leurs récits que sur eux-mêmes.

²² Enfin, c'est dans la *mimèsis* III que prend fin le parcours de la *mimèsis*, puisque celle-ci « marque l'intersection du monde du texte et du monde de l'auditeur ou du lecteur » (*Ibid.*, p. 109). Elle désigne donc le moment où auditeurs et lecteurs s'approprient le récit par la reformulation du sens qu'ils lui confèrent. Cela dit, dans le cadre de notre recherche, nous ne nous consacrerons pas à cette troisième et dernière *mimèsis*.

Le deuxième chapitre examinera la relative inintelligibilité actionnelle du personnage dont l'intentionnalité s'avère défailante, tant dans sa durée que dans sa précision, et dont le comportement imprévisible se montre, dans bien des situations, difficile à comprendre. Nous verrons que la façon d'agir du personnage suppose une conception de l'action selon laquelle, de toute évidence, l'être ne se trouve plus en position de maîtrise sur le monde ; sujets à l'indétermination, compliquant chaque action à l'extrême et vivant uniquement au présent, les personnages-narrateurs préfèrent en fait, généralement, se laisser entraîner par le hasard des événements.

Enfin, le troisième chapitre interrogera la part d'inintelligibilité affective du personnage qui, souvent, ne peut connaître la teneur de ce qu'il ressent. Faisant preuve d'une sensibilité inconstante et atypique, réagissant de façon imprévisible et parfois totalement inappropriée, le personnage laissera voir une conception de l'affect où l'être se retrouve entièrement soumis à son affectivité. En effet, bien que les personnages tentent constamment de tempérer ou d'éluder leurs différents affects, ceux-ci demeurent chez eux le déclencheur essentiel de toute pensée et de toute action.

CHAPITRE I. LE DISCOURS COGNITIF :
UNE APPARENCE DE DÉMARCHE HERMÉNEUTIQUE

I

LE DISCOURS COGNITIF : UNE APPARENCE DE DÉMARCHE HERMÉNEUTIQUE

« Penser, je ne faisais que ça »²³

Les personnages-narrateurs ostériens laissent place à une part d'inintelligibilité cognitive qui découle d'une conception de l'être humain où celui-ci se voit le plus souvent considéré comme un herméneute dont la réflexion demeure improductive. À cet égard, la particularité des romans d'Oster est de ne pas s'organiser conformément à la logique narrative de la cognition telle qu'énoncée notamment par Fontanille, et de ne pas reconduire la conception présumée de la cognition qui s'y rattache. En effet, pour Fontanille, tout récit s'organisant autour de la logique cognitive permet le passage de l'ignorance à la connaissance :

Dans un sens plus précis, la *cognition* désignera la manipulation du savoir dans le discours. Le langage est alors envisagé dans la perspective des connaissances qu'il est en mesure de nous procurer, sur notre monde, sur nous-mêmes, ou sur le monde possible qu'il suscite. [...] [G]lobalement, la rationalité cognitive est celle de l'appréhension et de la découverte : appréhension et découverte de la présence du monde et de la présence à soi-même, découverte de la vérité, découverte des liens qui peuvent apparaître entre les connaissances existantes, etc.²⁴

²³ Christian Oster, *Sur la dune*, Paris, Minuit, 2007, p. 115. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *SLD*.

²⁴ Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 185.

Ainsi, partant de la représentation concrète de la cognition dans les romans d'Oster, nous tenterons, dans ce premier chapitre, de saisir les manifestations discursives et narratives et les enjeux conceptuels de la relative inintelligibilité cognitive des personnages, afin de voir en quoi la conception de la cognition qu'ils véhiculent s'éloigne de la conception plus conventionnelle telle que la pense Fontanille. L'analyse portera ici sur les perceptions (partielles et désordonnées) et les interprétations (multiples, inutiles et subjectives) des faits, des événements et des autres personnages, que formulent les personnages-narrateurs. D'une part, ceux-ci sont dépourvus de vision globale et demeurent incapables de synthétiser ou d'organiser ce qu'ils perçoivent. D'autre part, ils interprètent de façon excessive les détails les plus anodins et, au sein d'une réflexion improductive, élaborent des hypothèses aux fondements incertains, c'est-à-dire non objectivées et échafaudées sur la base de présupposés discutables. Ainsi, ils apparaissent tels des êtres légèrement décalés, dépassés par un univers à la fois surchargé et rempli de blancs, un univers déstructuré et en partie inventé par eux.

1.1. Une perception partielle et désordonnée du réel

La façon dont les personnages-narrateurs ostériens perçoivent le monde est déstabilisante et surtout fragmentaire. Ils ont le nez collé à la réalité, incapables qu'ils sont de conserver une distance pour mieux se la représenter : « Aucune précision. Pas de recul. Tout est là, bruyant. » (*SLD*, p. 18). À travers leurs yeux, tout semble se grossir. Sans cesse,

ils doivent être prêts, « [à] tout. À l'exagération. À l'excès. »²⁵ Leur univers est saturé, surchargé de stimuli. Envahis par une foule de détails, ils entraînent le lecteur dans un tourbillon de perceptions au sein duquel ils ne peuvent avoir aucune capacité de synthèse, qu'il s'agisse de se former une idée globale et unitaire d'un fait, d'un événement ou d'une personne. Par exemple, pour le personnage-narrateur de *L'imprévu*, Laure, qu'il aime et à qui il vient de transmettre son rhume, semble s'être dédoublée simplement par son changement d'humeur. À son sujet, il explique : « il me semblait à la fois reconnaître Laure et la découvrir, de sorte que je cherchais en ces instants à m'en construire une image cohérente, susceptible de prendre en compte le changement qui venait de s'opérer en elle. » (*I*, p. 37). De même, le personnage-narrateur de *Dans la cathédrale* ne parvient pas à se former un portrait uni et entier d'Anne, dont il est follement amoureux. Se retrouvant face à elle, il nous dit :

Évidemment, je la vis d'un bloc. Ou plutôt non. Elle partait dans tous les sens. Une épaule là, un mot ici [...], finalement, la courbe d'une hanche, la pâleur du visage, la bouche, souriant mieux que la mienne, en tout cas, d'où sortaient encore les mots qu'elle venait de prononcer, comme répercutés en pleine montagne, et, au milieu de cette panique, le regard, auquel, paradoxalement, pour rétablir un peu d'ordre, je tentai de m'accrocher.²⁶

De toute évidence, à travers la vision du personnage-narrateur, Anne s'éparpille en plusieurs morceaux qui se bousculent en désordre et s'assemblent difficilement. D'ailleurs, il l'affirme lui-même : « je manquais encore, pour l'heure, d'esprit de synthèse. Anne

²⁵ Christian Oster, *L'imprévu*, Paris, Minuit, 2005, p. 44. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *I*.

²⁶ Christian Oster, *Dans la cathédrale*, Paris, Minuit, 2010, p. 127-128. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *DLC*.

m'échappait... » (*DLC*, p. 129-130). De plus, s'il manque particulièrement « d'esprit de synthèse » à certains moments précis du récit, ce même personnage n'est pas davantage en mesure de synthétiser ou d'organiser les événements à travers le temps, ne se souvenant généralement plus des raisons ni des buts de sa présence en un lieu donné, reliant mal les différentes étapes de son parcours. Par exemple, à la suite d'un accident de vélo, un agriculteur qui lui vient en aide le questionne, mais l'ensemble des récents événements le trouble et le désoriente, rendant ses explications plutôt confuses. L'agriculteur fait alors le bilan de la situation qu'il pense avoir comprise, résumant efficacement les faits, de façon ordonnée, tandis que le personnage-narrateur, « vaguement impressionné » (*DLC*, p. 66), se demande encore comment il expliquera l'incident à son patron Andrieu avec qui il pédalait et dont il a maintenant perdu la trace :

Vous habitez où, exactement ? reprit l'homme. Vous comptez rentrer à pied ? Non, dis-je, bien sûr, et je prononçai le nom de Langeville, qui lui fit hausser les sourcils, puis celui de Chartres, qui les lui fit baisser, bien que peu après il les fronçât quand je me lançai dans des explications où il était question d'un journal, d'un partenaire de vélo hors de vue et de mon égarement dans la région et dans l'ensemble. Si je comprends bien, me dit-il, [...], vous êtes venu rendre visite à un collègue à Chartres et vous avez fait du vélo et maintenant vous n'avez plus de vélo ni de collègue à portée de main et vous vous demandez ce que vous allez faire au beau milieu de la Beauce, c'est ça ? [...] Alors ce que vous allez faire, c'est que vous allez monter dans le tracteur, dit-il, et que vous allez venir déjeuner avec moi à la ferme. [...] Ce n'est pas tellement le problème, dis-je, c'est plutôt mon collègue qui va se demander. [...] D'ailleurs, ajoutai-je, et je consultai mon écran. Non, dis-je. Rien. Vous ne l'appellez pas ? me demanda l'homme. En fait, dis-je, et je m'interrompis, m'avisant que, si j'avais Andrieu en ligne, je ne saurais pas exactement comment lui présenter les choses, chute, vélo cassé, perspective d'un déjeuner à la ferme auquel j'eusse hésité à la prier de se joindre, évidemment [...]. (*DLC*, p. 65-66).

Ainsi, puisque les personnages ostériens n'arrivent pas à se représenter les choses de façon organisée, ils vivent dans le désordre de leurs perceptions, côtoient quotidiennement l'informe ou l'informulable, comme l'exprime ici le personnage-narrateur de *Sur la dune* : « Je sentais que ma vie prenait une forme. Quelque chose se mettait en place dont je n'avais pas de vision globale, mais qui avait l'air de tenir. » (*SLD*, p. 167). Bien sûr, pour parvenir à percevoir la progression des faits et des événements dans le temps, il faut les avoir à l'esprit. Or, les personnages ne retiennent à peu près rien de leur passé : « je ne me souviens de rien, ni de moi ni de personne, je ne me souviens jamais de rien ni de personne, ce n'est pas faute d'avoir vécu mais j'ai un problème, avec ça [...]. » (*SLD*, p. 40). Seul le présent les occupe, comme l'affirme franchement le personnage-narrateur de *L'imprévu* : « C'est ça, me disais-je. C'est hier qui est loin. La soirée d'hier. La journée d'hier. Quant à l'avant-veille, elle plonge dans ma préhistoire. J'étais presque encore jeune, à l'époque. Trop loin pour m'en souvenir. Et, à l'âge que j'atteins, il n'y a que le présent qui compte [...]. » (*I*, p. 194-195). Les personnages ont beau fouiller dans leur passé, chercher à se rappeler ce qu'ils ont vécu, rien à faire : les situations, les noms et les visages disparaissent et se confondent, comme pour le personnage-narrateur de *Dans la cathédrale*, mal à l'aise lorsqu'il rencontre une femme dont il n'a aucun souvenir, mais qui prétend pourtant que, à une certaine époque, il l'accompagnait toutes les semaines à l'université : « Aucun souvenir d'elle, dis-je. Elle ressemble à une tante que j'ai. Elle se confond avec l'image de cette tante. De sorte qu'en définitive son visage me dit quelque chose mais que je ne peux rien en faire. » (*DLC*, p. 17-18). Ainsi, étourdis et égarés par leur perception du monde partielle et désordonnée, ne pouvant rien concevoir de façon totale tant au présent qu'au passé, passé

auquel ils n'ont de toute manière pratiquement aucun accès, les personnages-narrateurs ostériens ne vivent pas dans un monde structuré et donnent l'impression de ne pas pouvoir saisir grand-chose de l'environnement qui les entoure.

1.2. Une réflexion qui tourne en rond

Nécessairement, de par leur perception du monde partielle et désordonnée, les personnages-narrateurs ostériens vivent dans le doute. Sans cesse, ils se questionnent sur ce qu'ils ne parviennent pas à saisir, et ce, même au sujet des choses les plus infimes et négligeables de la vie matérielle. Chaque détail perçu de la réalité est en effet susceptible de donner lieu à une multitude de délibérations intérieures. À propos des romans de Christian Oster, Jean-Claude Lebrun parle lui aussi de ces détails sur lesquels les personnages-narrateurs prennent le temps de réfléchir plus qu'il n'apparaît nécessaire, « ces détails triviaux, qui prennent soudain une importance monstrueuse et se mettent à occuper provisoirement le champ de vision, à la façon d'un enjeu vital. »²⁷ Par exemple, alors que le personnage-narrateur de *Sur la dune*, seul à Saint-Girons-Plage, doit partager la chambre d'hôtel d'un inconnu du nom de Charles Dugain-Liedgester, l'apparente tranquillité d'esprit de ce dernier fait ressortir l'épuisante réflexion du personnage-narrateur qui, lui, est soucieux de son hôte, du bon comportement à adopter envers lui, des sujets de conversation à aborder ou des exigences qu'il devrait lui indiquer. Le moment d'éteindre les lampes est à

²⁷ Jean-Claude Lebrun, « À propos de Christian Oster », dans Christian Oster, *Loin d'Odile*, Paris, Minit, 2001, p. 134.

lui seul, pour le personnage-narrateur, un motif d'inquiétudes et de questionnements. Lorsque Dugain lui demande s'il veut bien éteindre la lumière, il répond affirmativement, mais se met ensuite à penser à tout ce qu'implique pour lui cette réponse :

Je n'ai rien contre, répondis-je, soulagé que Dugain-Liedgester proposât une conclusion si rapide à la soirée, quoique vaguement troublé à l'idée que l'extinction de nos lampes s'effectuât de conserve, induisant, quant à notre sommeil, une intention dont la communauté malmenait ma pudeur. [...] Je fis seulement l'erreur de laisser mon hôte presser le premier le bouton de sa lampe, de sorte que j'eus le choix entre immédiatement l'imiter et attendre, or je compris en une fraction de seconde qu'il me gênerait de laisser Dugain-Liedgester dans la lumière de la mienne, fût-ce quelques autres fractions de seconde, et j'éteignis pratiquement en même temps que lui, contresignant notre commune volonté d'en finir avec l'état de veille. (*SLD*, p. 54-55).

Le personnage-narrateur est bien le seul à compliquer à l'excès des situations comme celle-ci qui, normalement, ne devraient pas susciter tant d'interrogations. Dugain, pour sa part, se contente de se mettre au lit, ne paraissant nullement préoccupé par quoi que ce soit. Il le sous-entend d'ailleurs lui-même le lendemain lorsqu'il parle de son séjour à Saint-Girons : « Je suis venu aussi pour ça : pas de question. » (*SLD*, p. 62). Ainsi, entre le personnage-narrateur qui se pose des questions à outrance et Dugain qui est résolu à ne s'interroger sur rien, le contraste est flagrant. En fait, de façon générale pour les personnages-narrateurs d'Oster, même « [n]e pas être réflexif demande un effort réflexif »²⁸. Toujours au moment de clore la soirée avec Dugain, le personnage, contre toute apparence, essaie bel et bien de freiner sa réflexion : « Après tout, me dis-je cependant, il s'agit de dormir, soyons simple. »

²⁸Anne Barrère et Danilo Martuccelli, *Le roman comme laboratoire : de la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion (coll. « Le regard sociologique »), 2009, p. 98.

(*SLD*, p. 54). Mais rester simple est pour lui et malgré lui, comme pour les autres personnages-narrateurs ostériens, du domaine de l'impossible. Comme le disent si bien Barrère et Martuccelli, « [l]e résultat de cette activité intérieure [...] est [...] une capacité inouïe à décortiquer (inutilement...) des situations, qui ne sont d'ailleurs pas forcément problématiques. »²⁹ Les réflexions sur les choses aussi banales que futiles auxquelles se confrontent pourtant les personnages-narrateurs, qui ne cessent de tout compliquer, ne peuvent effectivement que paraître inutiles aux yeux du lecteur : « La vie intérieure devient un épuisant travail de précision, décortiquant les "je-ne-sais-quoi" et les "presque rien" de la vie et donnant lieu à une inflation démesurée de réflexions virtuelles, en excès permanent par rapport aux besoins de sens apparemment nécessaires. »³⁰ Et même lorsqu'elles ne concernent pas ces « presque rien » de l'existence, les réflexions des personnages-narrateurs n'ont le plus souvent aucune incidence sur le déroulement des faits ; au sein du discours intérieur des personnages, ces réflexions sont plutôt des digressions. Par exemple, à la suite de la disparition de son ami Paul, le personnage-narrateur de *Dans la cathédrale* débarque à Langeville, petite ville paisible en banlieue de Chartres, afin de fuir sa vie et de disparaître lui aussi. Il réfléchit alors à sa situation tout en digressant à la vue d'un passant :

Je suis venu m'enterrer, en fait, me disais-je. Il n'y avait personne, du reste, dans la rue, pour me prouver que j'existais. Puis je croisai quelqu'un, juste avant d'arriver à l'hôtel. Un homme à casquette en laine, avec un pain sous le bras. Je ne me sentis pas revivre pour autant. [...] L'un de nous deux est mort, me dis-je, et ce doit être moi. Quoique ça ne veuille rien dire. Son pain sous le bras ne signifie rien à cet égard. Son pain sous le bras signifie qu'il y a une boulangerie ouverte quelque part, mais il n'est pas interdit de penser qu'à Langeville les morts vont acheter leur pain. (*DLC*, p.38-39).

²⁹ Anne Barrère et Danilo Martuccelli, *op. cit.*, p. 96.

³⁰ *Ibid.*, p. 82.

Ainsi, les personnages-narrateurs explorent toutes les possibilités de signification de ce qu'ils perçoivent, parfois même les plus improbables, incompatibles ou contradictoires, au sein d'une réflexion et d'une interprétation des faits qui, le plus souvent, ne font que tourner en rond. En effet, la plupart du temps, les personnages-narrateurs recherchent non pas une seule réponse, mais plusieurs réponses à la fois, les déclinant tour à tour, dressant la liste de leurs hypothèses d'interprétation. Le personnage-narrateur de *L'imprévu*, par exemple, qui se trouve à l'anniversaire de Gilles, redoute que Nicole empoigne sa guitare pour, peut-être, ranimer l'ambiance de la fête après le repas. Or, il constate que la guitare demeure dans son étui et par conséquent, cherche à savoir pourquoi :

le temps passait et Nicole n'allait pas chercher sa guitare, et l'idée me vint, qui se précisa au cours de la soirée, qu'elle l'avait apportée à seule fin de s'accompagner sur *Happy birthday to you*, à cette fin et à aucune autre, soit qu'elle n'eût connu que les accords de cet air, soit qu'elle n'aimât pas plus que ça jouer de cet instrument, soit que parmi notre assemblée personne n'eût vraiment goûté son style et qu'elle l'eût su, ne cherchant pas à s'imposer coûte que coûte, soit que c'eût été pour l'essentiel, dans l'esprit de chacun, une soirée sans chansons, mais aucune de ces raisons ne me satisfaisait, sollicitant opportunément ma réflexion. (*I*, p. 152).

Bien sûr, le personnage ne questionnera jamais Nicole, se gardant bien d'éclaircir ce mystère auquel il prend pourtant le temps de réfléchir sans trouver de réponse satisfaisante. En fait, sa réflexion semble être ici davantage un prétexte pour s'occuper l'esprit qu'une véritable recherche de connaissance qu'il souhaiterait mener à terme.

Ainsi, au sujet de la réflexion des personnages-narrateurs ostériens qui s'étend en longueur sans se développer vraiment, Barrère et Martuccelli parlent d'une réflexivité

creuse, qui « se présente très souvent sous l'apparence d'une démarche herméneutique dont elle imite l'apparence et le déroulement »³¹, mais qui ne permet pas d'avoir prise sur quoi que ce soit, « comme si l'exploration réflexive était devenue une attitude compulsive et omniprésente, à haute expressivité verbale mais à faible teneur cognitive et pratique »³². Si l'acte mental de décortiquer les faits et les événements est une tentative de rationalisation et d'appréhension du monde, elle ne s'avère pas fructueuse puisqu'elle ne conduit à aucune connaissance, ou, du moins, à aucune certitude. Pour les personnages-narrateurs, chercher vainement du sens dans l'événementialité quotidienne est une occupation courante, comme le laisse entendre le personnage-narrateur de *Dans la cathédrale* le matin où son ami Paul disparaît : « J'éprouvais en ces instants, la sensation que m'échappaient pas mal de choses. [...] En fin de compte, je m'étais trouvé ce matin-là légèrement à côté de la plaque, comme à l'accoutumée, quoique un peu plus à côté encore [...]. » (*DLC*, p. 27). Cette habitude d'incompréhension est également évoquée par le personnage-narrateur de *L'imprévu* qui, face au comportement de Laure, la femme aimée qui le repousse sans explication, cherche à éclaircir la situation : « Je n'avais aucune possibilité de comprendre. Je n'avais jamais eu la possibilité de comprendre, du reste. Or, maintenant que les choses devenaient spécialement incompréhensibles, je voulais comprendre. » (*I*, p. 100-101). De surcroît, ne pouvant saisir les faits ou les événements ainsi que les êtres qu'ils impliquent, ce personnage, tout comme les autres personnages-narrateurs d'Oster, ne se conçoit pas lui-même comme compréhensible : la plupart du temps, il n'arrive pas à expliquer aux autres ce qui l'habite et doute, de toute façon, de leur capacité à le comprendre – leur demandant parfois de faire

³¹ *Ibid.*, p. 98.

³² *Ibid.*, p. 95.

semblant d'avoir compris ou se demandant simplement ce que ceux-ci peuvent avoir compris sans essayer de tirer les choses au clair. Au fil du récit, il en témoigne en énonçant des phrases telles que : « Je ne sus pas ce qu'il comprenait [...] » (*I*, p. 20), « Ça dut leur paraître flou » (*I*, p. 97), « je n'avais pas envie de me lancer dans des explications qu'elle aurait mal comprises [...] » (*I*, p. 144), « il était hors de question que je lui dise la vérité [...] » (*I*, p. 156). Dans cette optique, de la même manière qu'ils voient leur environnement les dépasser, les personnages ostériens se regardent en quelque sorte « déborder d'eux-mêmes »³³ ; ils ne saisissent nullement leurs mouvements intérieurs. Comme l'affirment toujours Barrère et Martuccelli au sujet de leur corpus dont font partie les romans d'Oster :

Les romans analysés font le deuil global de toute herméneutique qui viserait à établir ou découvrir une vérité stable de soi [...]. Pourtant, [les romanciers] décrivent avec une grande proximité et finesse les conversations intérieures, les rêves, les malaises, les impressions et sensations les plus intimes. On pourrait même dire que certains d'entre eux ne décrivent que cela. *Mais cette prestidigitacion intérieure n'ouvre plus, désormais, à aucune entreprise de connaissance de soi.*³⁴

Les personnages-narrateurs, même s'ils s'observent minutieusement, demeurent donc étrangers à eux-mêmes. C'est d'ailleurs ce que laisse voir la scène où le personnage-narrateur de *Sur la dune* s'observe dans le miroir : « Je me vis dans la glace, cette fois. Puis me regardai. Dépassé. Comme chaque fois. Je veux dire, de voir un peu longuement ce que je voyais. Toujours cet autre, là, en face [...]. » (*SLD*, p. 48). Ce même personnage ne semble pas coïncider avec lui-même, parlant de soi comme d'une connaissance à cultiver :

³³ *Ibid.*, p. 87.

³⁴ *Ibid.*, p. 81.

« Je me rencontrais au moins une fois par jour, de cette façon, gardant le lien sans tout à fait l'entretenir [...]. » (*SLD*, p. 70). Ce défaut de vérité intérieure et cette étrangeté à soi acquièrent d'ailleurs toute leur ampleur chez le personnage-narrateur de *L'imprévu*, dont le rhume s'avère le seul repère identitaire. Aux autres, il ne se dévoile que très peu, comme en témoigne Florence qui, lors de leur première rencontre, lui fait la remarque suivante : « Vous ne m'avez pas dit grand-chose, [...] vous vous êtes surtout mouché. » (*I*, p. 159-160). Ce personnage-narrateur qui se retrouve à table chez des inconnus (invité par l'homme qui l'a ramassé, le pouce en l'air, au bord de l'autoroute) reste impénétrable ; les questions qu'on lui pose ne font que « s'éparpill[er] à [s]a périphérie » (*I*, p. 81). Il se compare lui-même à quelque chose de difficilement identifiable au milieu d'un buffet ou dans une assiette. En fait, il s'apparente plutôt à une coquille vide. Préférant ne pas être nommé mais désirant faire bonne figure devant ses hôtes, il emprunte le nom d'un vieil ami, Serge, plutôt que d'employer le sien, que le lecteur ne connaîtra jamais : « Il me fallait bien, à leurs yeux, fût-ce par politesse, exister un peu. J'avais déjà un nom, il me suffisait de faire comme si, derrière, il y avait quelqu'un. » (*I*, p. 93). De toute évidence, si le lecteur ainsi que ceux qui rencontrent ce personnage ne peuvent rien savoir de lui, lui-même se connaît à peine : « Il est certain que ça me distrait de penser à [Serge] dans ces instants où, faute de savoir à qui j'avais à faire, j'évitais de me fréquenter. » (*I*, p. 99). Là encore, le personnage se voit tel un autre avec qui il devrait entretenir sa relation : « de Serge je n'avais pas de nouvelles depuis longtemps, un peu comme moi, en fait, je n'avais plus tellement de nouvelles de moi depuis longtemps [...]. » (*I*, p. 131-132). Non seulement il lui arrive de parler de lui à la troisième personne du singulier comme s'il se voyait de

l'extérieur, par exemple lorsqu'il se décrit en train de faire de l'auto-stop – « C'est un homme en difficulté, relativement. Il ne va pas mourir. Bien habillé, du reste. Correct. On voit bien qu'il est là par hasard. [...] L'avant-bras est souple. Le pouce est sorti. » (*I*, p. 74) – mais il lui arrive aussi à plusieurs reprises de converser avec lui-même en utilisant la deuxième personne du singulier. Barrère et Martuccelli le notent : « Le dialogue avec soi-même finit souvent, chez Christian Oster en particulier, par revêtir le naturel des dialogues avec autrui [...]. »³⁵ L'un des moments qui illustrent bien ce genre de dédoublement réflexif sous forme de dialogue est notamment celui où, blessé à la jambe, le personnage se rend à Braz à bord de la voiture de Florence, se préparant mentalement à devoir en sortir en se disant : « profite donc de la situation, de la situation assise qui est la tienne, encore, [...] car tout à l'heure tu vas te trouver dans l'obligation de te lever, avec ta jambe [...]. » (*I*, p. 228). Indubitablement, ces personnages composent avec eux-mêmes comme s'ils étaient en présence d'individus insaisissables, individus avec lesquels ils conservent une relation plutôt distante. Bref, force est de constater l'improductivité de la réflexion à propos des faits, des événements, des autres ou de soi, des personnages-narrateurs ostériens, et ainsi de mettre au jour leur inaptitude à constituer une véritable démarche herméneutique au sein de leur discours cognitif.

³⁵ *Ibid.*, p. 86-87.

1.3. Une interprétation biaisée du réel

S'ils ne peuvent accéder à aucune vérité stable du monde ou de soi, les personnages-narrateurs ostériens, au gré de leurs tentatives pour y parvenir, font sans cesse preuve d'inventivité. Ils sur-analysent ce qu'ils perçoivent ou, autrement dit, surchargent de sens leurs multiples observations en recourant à leur imaginaire. En fait, les personnages ostériens interprètent les faits par l'élaboration d'hypothèses non objectivées et échafaudées sur la base de présupposés discutables. Cela, surtout lorsqu'il s'agit d'analyser le comportement d'autrui. Dans *Le sens de l'action et la compréhension d'autrui*, Patrick Pharo pose ce problème de l'interprétation des autres : « Comment faire pour ne pas prêter indûment des significations aux personnes, aux actions, aux situations qu'on observe ? Comment faire pour ne pas projeter, pour ne pas rationaliser, pour ne pas mettre ses propres idées à la place des idées de ceux qu'on observe ? »³⁶ À ce sujet, Pharo écrit notamment que toute connaissance des autres « repose sur des contraintes conceptuelles [...] qui, compte tenu d'un certain arrangement intelligible des faits, rendent impossibles ou improbables certaines interprétations et en appellent d'autres. »³⁷ Ainsi, les personnages interprètent le monde selon leurs propres contraintes conceptuelles et, au sein de leur discours cognitif, « arrangent » les faits et les événements de façon totalement subjective. Reprenons d'abord l'exemple du personnage-narrateur de *L'imprévu*. Lorsque commence le récit, celui-ci se trouve en route pour l'anniversaire de Philippe, en compagnie de Laure.

³⁶ Patrick Pharo, *Le sens de l'action et la compréhension d'autrui*, Paris, L'Harmattan (coll. « Logiques Sociales »), 1993, p. 242.

³⁷ *Ibid.*, p. 249.

Toutefois, ayant attrapé le rhume du personnage-narrateur, Laure se replie sur elle-même et refuse de poursuivre la route avec lui, se montrant soudain distante à son égard. Séparé de Laure contre son gré, le personnage-narrateur, de plus en plus enrhumé et fiévreux, est alors complètement dépaycé et désorienté. Ne sachant pourquoi Laure le repousse et ayant peur de la perdre, il préfère concevoir son éloignement comme un fait temporaire, se convainquant qu'elle reprendra contact avec lui au moment précis où il verra Philippe, presque comme prévu, de façon à opérer un magique retour à la normale. Or, cette idée semble alimentée par l'impossibilité pour le personnage-narrateur de se penser sans Laure. En effet, celle-ci est pour lui un repère important ; sans elle, il ne lui reste que le rhume comme seul point fort de son identité individuelle. Dans la façon dont le personnage-narrateur se conçoit, son existence est si profondément liée à celle de Laure qu'il mélange parfois sa propre personne à la sienne, mélange que l'on perçoit à certains moments de son discours, comme par exemple lorsqu'il s'occupe de soigner Laure : « Elle acheva son verre, je me sentis mieux. » (*I*, p. 23). Le personnage est en fait tellement préoccupé par Laure qu'il tend même à s'oublier lui-même et, donc, doit produire un effort réflexif pour se rappeler qu'il existe indépendamment de la femme aimée : « après tout, me dis-je, je ne vois pas pour quelle raison je ne me ménagerais pas un peu. J'existe aussi. » (*I*, p. 28). De ce fait, loin de Laure, son problème identitaire devient manifeste : « Je pensais à Laure. C'est-à-dire à moi. Je me demandais qui j'étais, là. Je ne voyais rien de très clair devant moi. » (*I*, p. 77). D'ailleurs, il ajoute plus tard : « Je ne m'y faisais pas. [...] Je ne me faisais pas à l'absence de cette femme. À son éloignement. À ce qu'elle m'empêchait d'être. Avec elle. Sans elle, visiblement, j'avais le champ libre. Une sorte de désert. » (*I*, p. 90). En

dehors de Laure, rien ne lui semble digne d'intérêt : « j'avais face à moi du monde, du bruit, des visages, et moi je n'étais nulle part ni avec personne, il y avait juste Laure au loin [...]. » (*I*, p. 154). Ainsi, le personnage-narrateur ne se suffit pas à lui-même, ce qui explique pourquoi se séparer de Laure est pour lui inconcevable. L'idée que Laure n'est que temporairement distante, idée à laquelle se raccroche le personnage-narrateur, conduit donc le récit de façon majeure (puisqu'elle pousse le personnage à se rendre chez Philippe sans Laure, et ce, même si s'en éloigner géographiquement semble extrêmement pénible), mais demeure infondée aux yeux du lecteur qui, lui, peut juger l'attitude de Laure objectivement. De toute évidence, celle-ci ne ressent pas le même genre d'attachement envers le personnage-narrateur. Au début du récit, ce dernier note d'ailleurs déjà une différence entre l'amour qu'il voue à Laure et celui qu'elle lui témoigne :

Je l'avais toujours trouvée distante, Laure [...].

Parce qu'elle ne m'accompagnait pas vraiment. Elle me suivait.
Mon amour la troublait. Avant son rhume, déjà.

Elle m'aimait à sa manière. Avec perplexité. Avec retenue. Mais c'était moins son amour qu'elle contenait que le mien, au fond. Elle s'embarrassait de mes gestes, s'inquiétait de mes mots. Du calme, lui disais-je. C'est juste que je t'aime. Ça ne me rassure pas, disait-elle. (*I*, p. 8).

Conséquemment, lorsque Laure se montre totalement fermée envers le personnage-narrateur, refusant jusqu'à sa présence dans la même chambre d'hôtel, lui donnant le mandat de poursuivre la route sans elle et sans leur voiture, comme pour s'en débarrasser, ne répondant pas à ses appels et n'essayant à aucun moment de le rassurer, il paraît

indéniable pour le lecteur que, malgré ce que veut croire le personnage-narrateur, ce rejet est bien loin d'être temporaire.

Dans le même ordre d'idées, le personnage-narrateur de *Sur la dune*, lui aussi, analyse et interprète les pensées des autres en leur prêtant un sens qu'il est sans doute le seul à pouvoir décoder. S'étant inséré dans la vie de Charles et Ingrid Dugain-Liedgester qui, mariés, continuent de cohabiter même si leur amour semble battre de l'aile, le personnage-narrateur s'éprend d'Ingrid et s'invente une histoire avec elle, histoire qui, aux yeux du lecteur, en dépit de ce que la fin du récit laisse entendre, ne se déroule que dans sa propre imagination. En effet, le personnage-narrateur surestime son rôle auprès d'Ingrid. Alors que les personnages se retrouvent devant le corps de Jean-Marc Vecten, un ami des Dugain-Liedgester qui vient de décéder, le personnage-narrateur se voit en quelque sorte, sans véritable fondement, comme un appui et un protecteur pour Ingrid :

il m'apparut que, de ma présence ou à tout le moins de ma volonté d'en faire acte, Ingrid tirait la force qui lui eût manqué pour approcher une seconde fois le corps de Jean-Marc Vecten [...] avec Brigitte Vecten et Dugain [...] – Dugain qui, me dis-je, avait sans doute cessé de la protéger mentalement contre cette forme accomplie de l'adversité que revêt, à travers la mort des autres, l'annonce de notre fin. C'est dire quel genre d'idée, du rôle que j'étais en train de jouer, j'étais amené à me faire [...]. (*SLD*, p. 128).

Aussi, lorsqu'Ingrid demande au personnage-narrateur d'aller voir Brigitte Vecten qui a besoin de se confier à quelqu'un d'autre qu'à ses amis, celui-ci imagine à travers le regard

d'Ingrid une toute autre demande qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire renoncer à ses propres projets, à sa vie d'avant, pour demeurer maintenant dans la sienne :

Ingrid me regardait de tout son regard qui disait restez, c'est partir que vous ne devez pas faire, c'est la seule chose que je vous interdis, autorisez-moi à vous l'interdire. Et je savais qu'en acceptant d'aller voir Brigitte Vecten dans la chambre d'Ingrid j'acceptais ça, ne pas repartir [...]. (*SLD*, p. 152).

Pour le personnage-narrateur, ce regard hautement significatif s'accompagne encore de plusieurs petits signes qu'il continue d'interpréter comme étant lourds de sens. Par exemple, lorsqu'ils se rendent à l'épicerie en prévision de la collation qu'il faudra servir aux invités après l'enterrement de Jean-Marc Vecten, Ingrid pose sa main sur son bras. Cela suffit à lui faire ressentir un intense désir physique pour elle, désir qu'il s'oblige toutefois à contrôler, n'y répondant qu'en posant sa main sur la sienne. Or, pour lui, ce geste, si infime soit-il, a quelque chose de conclusif. Il apparaît comme un « scellement », soit comme le gage d'un futur partagé : « Il va de soi que, après ce contact, nous venions d'entrer, sinon dans une attente, du moins dans une durée » (*SLD*, p. 161). C'est là que le bât blesse, car bien sûr, cela ne va pas de soi pour le lecteur. Toujours chargeant de sens les plus petits événements qu'il vit en présence d'Ingrid, le personnage-narrateur voit ensuite l'absence de radis sur les tablettes de l'épicerie comme la première épreuve qu'il lui est donné de traverser avec elle. Ainsi, on constate que les personnages-narrateurs ostériens ne conservent aucune distance objective par rapport aux faits et aux événements, prêtent en fait leurs pensées aux autres personnages, considérant, sans jamais en douter, que ceux-ci vivent les choses exactement comme eux les pensent ou plutôt, les inventent. Le décalage

possible entre leur interprétation de la réalité, susceptible d'être remise en question à maintes reprises, et la réalité elle-même, demeure manifeste.

1.4. Caractéristiques discursives et narratives

Après avoir observé la représentation concrète de la cognition chez les personnages-narrateurs des romans d'Oster, il nous faut cerner avec plus de précision ses caractéristiques discursives et narratives. Tout d'abord, l'absence de vision globale et d'esprit de synthèse des personnages-narrateurs qui, dans les faits, sont incapables de lier et d'organiser les éléments de la vie entre eux, se répercute sur le plan de la syntaxe. Comme l'explique Fieke Schoots au sujet de l'écriture minimaliste à laquelle on peut associer celle d'Oster : « Au niveau syntaxique, l'écriture minimaliste se caractérise par la rareté des conjonctions de subordination. Par conséquent, les rapports de causalité, de conséquences, de concession ou de but entre les éléments de la phrase sont en général dissimulés. »³⁸ Autrement dit, alors que les phrases sont, la plupart du temps, juxtaposées les unes aux autres sans marqueur de relation, à l'intérieur même des phrases, parfois grammaticalement incorrectes, les éléments se trouvent eux aussi souvent simplement juxtaposés. Le passage où le personnage-narrateur de *L'imprévu* quitte sa chambre d'hôtel, tandis que Laure, fiévreuse, dort toujours dans la sienne, peut illustrer cette caractéristique :

³⁸ Fieke Schoots, *op. cit.*, p. 53.

J'avais comme un début d'envie de chanter quelque chose. Un air qui me revenait, pas extraordinairement mélodieux, je n'insistai pas. [...] On n'entendait que les premiers oiseaux [...]. Les premiers oiseaux et rien d'autre, si, un camion, ou un avion, je ne sais pas, c'était passé. Je sortis sur le perron, je distinguai de la rosée sur les fleurs. Il faisait déjà doux. [...] Je m'engageai dans l'étroite allée qui part du perron [...]. Pas de voitures. Derrière moi, l'hôtel. La chambre 25. Je n'avais pas besoin de me retourner. Je savais que Laure se trouvait là, dans un état que j'ignorais. Ainsi que l'hôtelier. Qui a peut-être terminé son livre, me dis-je. (*I*, p. 47-48).

Compte tenu de cette particularité syntaxique, les faits et les événements semblent toujours juxtaposés plutôt qu'ordonnés et liés entre eux. Les rapports entre les propriétés, objets, individus et faits du récit demeurent plutôt difficiles à saisir. D'ailleurs, si la perception partielle et désordonnée des personnages-narrateurs entraîne cette fragmentation sur le plan narratif, elle est également la source d'une déhiérarchisation des éléments au sein du récit. Effectivement, puisque les personnages-narrateurs sont incapables d'organiser ce qu'ils perçoivent, ils sont également incapables de différencier l'essentiel de l'inessentiel. Ainsi, ils ne se montrent nullement économes sur le plan fictionnel, ne se bornant certes pas aux propriétés, objets, individus ou faits définis et nécessaires au récit. Dans cet ordre d'idées, comme on l'a vu, les réflexions anodines et inutiles des personnages-narrateurs sont nombreuses et, souvent, ne servent en rien le déroulement du récit, bien au contraire. Par l'attention qu'ils accordent aux détails ainsi que par l'infatigable réflexion qui s'y rattache, les personnages-narrateurs ne peuvent en fait que ralentir le rythme de la narration, dont le temps se voit parfois dilaté à l'extrême. Barrère et Martuccelli affirment d'ailleurs que les personnages « sont en quelque sorte toujours en décalage, et ne vivent ou assument

pleinement la vie que s'ils l'analysent et la décortiquent »³⁹. Les exemples pouvant illustrer cette réflexion qui, toujours, précède ou alourdit l'action du récit sont extrêmement nombreux. On peut entre autres penser au moment où le personnage-narrateur de *Sur la dune* rencontre enfin Charles Dugain-Liedgester qu'il attend depuis un certain temps à l'entrée de l'hôtel, dans l'espoir que celui-ci acceptera de partager sa chambre avec lui, puisqu'aucune autre n'est disponible :

L'homme, maintenant, se levait et venait à ma rencontre, grand, maigre, pantalon à grosses poches externes, blouson à bande élastique, le visage osseux, l'œil un peu mangé par la paupière, bleu, la lèvre mince, réduite à rien par l'étirement qu'elle subissait sous l'effet de ce qui m'apparut comme un esprit d'ouverture. Il me tendit sa main, le verbe bas, encore, timide, sans doute, mais prenant forme, déjà, à mon approche, d'où se détacha le nom que j'attendais, chaleureusement précédé d'un prénom, Charles, on m'a dit que vous, entendis-je encore, personnellement ça ne me gêne pas, vous avez dîné ?

Et Dugain-Liedgester, qui existait, à l'évidence, et qui, de surcroît, semblait en parfaite adéquation avec lui-même, au point que son nom, d'emblée, lui collait au visage, comme si jamais il ne l'avait précédé, Dugain-Liedgester, donc, non plus cette association de syllabes qui lui donnait provisoirement corps, en attendant mieux, mais l'homme lui-même, dont le nom au demeurant, malgré les gestes, la voix, le regard, ne s'effaçait pas, s'intriquant au contraire à toute expression nouvelle, l'accompagnant comme un paraphe, m'invitait maintenant à la suivre en direction de la salle à manger. Car j'avais dit non, à la question de savoir si j'avais dîné [...]. (SLD, p. 28-29).

Ainsi, le déroulement du récit est sans cesse ralenti ou même interrompu par les personnages-narrateurs qui délaissent l'action en cours pour analyser et décortiquer les faits et les événements. Toujours selon les mots de Barrère et Martuccelli, chez Oster, « [l]a

³⁹ Anne Barrère et Danilo Martuccelli, *op. cit.*, p. 83.

réflexivité est moins décrite et saisie comme une ressource pour l'action, que comme un mouvement ordinaire de la vie intérieure qui la freine en la complexifiant. »⁴⁰ L'intrigue ne peut donc que subir les contrecoups de la perception, de la réflexion et de l'interprétation des faits et des événements par les personnages-narrateurs ostériens ; nous y reviendrons au deuxième chapitre, lorsqu'il sera question de l'action.

Dans un autre ordre d'idées, les « proliférations discursives intérieures »⁴¹ que nous venons d'évoquer et qui occupent la conscience des personnages-narrateurs sans déboucher « ni sur un meilleur contrôle de soi ou du monde, ni sur des prises de décision ou des enseignements pratiques, fussent-ils infimes »⁴², ne permettent pas au récit de s'organiser selon la logique cognitive telle que la conceptualise Fontanille. En effet, les récits ostériens ne mettent pas en scène le passage de l'ignorance à la connaissance. À la fin des récits, les personnages n'ont pas acquis une meilleure perception leur assurant une juste compréhension des choses.⁴³ Il faut bien l'admettre : l'univers dans lequel ils vivent demeure flou et déstructuré. En fait, la plupart du temps, ces récits se terminent par la rencontre d'une femme qui apparaît, pour les personnages-narrateurs, telle une promesse de futur. Mais, considérant leur interprétation biaisée de la réalité, le lecteur ne peut avoir

⁴⁰ *Ibid.*, p. 95.

⁴¹ *Ibid.*, p. 83.

⁴² *Loc. cit.*

⁴³ Le personnage-narrateur de *L'imprévu*, cependant, fait peut-être quelque peu exception à la règle : à la toute fin, il réalise que sa relation avec Laure est terminée et que toute tentative pour la préserver est désormais inutile, à un point tel que lorsque Laure lui téléphone enfin, après tant d'heures durant lesquelles il a espéré cet appel, il ne lui répond pas. Il est totalement prêt pour un nouveau départ. Or, le personnage-narrateur ne connaîtra pas les raisons de l'éloignement de Laure et n'apportera pas de certitudes quant à son avenir. Tout comme les autres personnages d'Oster, il n'accède à aucune vérité stable du monde ou de soi et donc, à aucune stabilité sur le plan cognitif.

aucune certitude sur les tenants et aboutissants de cet événement de clôture. L'inaptitude des personnages-narrateurs à juger le monde objectivement est, tout au long du récit, non seulement une autre source de décalage, mais entraîne aussi la non-fiabilité de la narration. Comme l'explique Sylvie Patron en reprenant les propos d'Ansgar Nünning, la non-fiabilité narrative n'est pas une propriété objective du narrateur ; elle relève plutôt d'une appréciation subjective du lecteur qui implique un ensemble de normes et de conventions. Ainsi, la notion de narration non fiable illustre le décalage « entre la perspective limitée ou biaisée du narrateur telle qu'elle s'exprime à un moment donné de son récit et ce que le lecteur comprend au même moment, en ayant à l'esprit tous les éléments du récit. »⁴⁴ Des indices tels que les marques de subjectivité et les contradictions à l'intérieur du discours du narrateur, ainsi que les contradictions entre le discours et les actions du personnage-narrateur, permettent au lecteur de reconnaître la non-fiabilité narrative, en plus des normes et des conventions que celui-ci tire des cadres et des scénarios qu'il connaît. Chez Oster, la non-fiabilité de la narration est parfois totalement explicite, comme lorsque le personnage-narrateur de *L'imprévu* discute avec Florence et que celle-ci connaît le nom de Philippe, chez qui il compte se rendre, sans qu'il ne le lui ait dit : « Je ne me rappelais pas l'avoir nommé. Mais, comme je ne me souvenais pas non plus du reste, je ne m'en étonnais pas outre mesure. » (*I*, p. 158). En effet, si l'on s'en tenait aux dialogues rapportés par le personnage-narrateur, il serait tout à fait impossible que Florence connaisse le nom de Philippe. Aussi, les marques de subjectivité à l'intérieur du discours de ce même personnage-narrateur sont innombrables. Au sein de ses réflexions, il lui arrive parfois de

⁴⁴ Sylvie Patron, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 145.

mettre lui-même de l'avant le caractère subjectif de ses hypothèses. Par exemple, alors qu'il descend à l'accueil de l'hôtel pour attendre que le médecin sorte de la chambre de Laure, il se sent jugé par l'hôtelier qui demeure pourtant silencieux et, parlant de ce dernier, se dit :

C'était un homme assez peu bavard, au fond, mais au regard très parlant, du moins pour moi, cet homme me parlait, oui, et ce qu'il me disait sans me le dire, maintenant, c'était que, peut-être, c'était moi, du moins en trahissait-il le soupçon, ou l'interrogation, c'était moi qui avais rendu ma femme malade, en la laissant seule cette nuit, hypothèse que, du reste, il semblait porté à vérifier dans ma présence ici, auprès de lui et non à l'étage, présence qu'il jugeait, me semble-t-il, désinvolte. [...] je me sentis obligé de composer face à lui, et de trouver un prétexte pour abrégier la visite impromptue que je lui faisais afin de remonter à l'étage, sachant qu'évidemment je ne pouvais pas considérer que c'était lui qui m'y poussait, que je ne pouvais pas figer son regard dans une signification sans avoir la confirmation de ce que j'avançais [...].
(I, p. 56).

Or, comme on l'a vu, les personnages-narrateurs ostériens présupposent généralement toutes sortes de choses sans fondement objectif et ne ressentent pas le besoin de vérifier les données sur lesquelles s'établissent leurs hypothèses d'interprétation. C'est là, alors que la subjectivité demeure implicite, que l'usage des cadres et des scénarios, tel que le suggère Nünning, se montre utile. Par exemple, se référant aux normes sociales, le lecteur doute forcément de la façon dont le personnage-narrateur de *Sur la dune* interprète les gestes et les paroles d'Ingrid, puisque celui-ci, même s'il la connaît à peine, est persuadé, sans raison valable, qu'ils seront tous les deux amoureusement réunis dans un futur proche : « je savais qu'Ingrid en quelque façon me revenait de loin et que nous avions du chemin à faire avant de trouver nos marques, d'autant que le lieu d'où elle me revenait ainsi m'échapperait de toute façon toujours [...]. » (SLD, p. 138). Ou encore, pour citer un exemple qui cette fois

fait appel aux conventions littéraires, on peut penser au personnage-narrateur de *Dans la cathédrale* dont le savoir lacunaire sur sa propre existence est un indice de non-fiabilité, puisqu'il est bien en deçà du savoir conférant l'autorité à un narrateur plus conventionnel. En effet, ce personnage-narrateur n'a pas plus de prise sur son passé que sur son futur, et les autres personnages semblent en connaître davantage sur lui que lui-même. Élisabeth raconte des événements de son passé dont il n'a aucun souvenir, tandis qu'Andrieu tente de déduire ses projets futurs alors que lui-même ne les a pas encore projetés : « Andrieu, après Élisabeth, semblait savoir des choses sur moi, concernant mon avenir, cette fois, je me sentais assez encadré, en fait, ça n'était pas si désagréable [...]. » (*DLC*, p. 53). Bref, il est fréquent, à la lecture des romans d'Oster, que le lecteur mette en doute les propos des personnages-narrateurs. La narration non fiable semble alors attirer davantage l'attention du lecteur sur les personnages-narrateurs eux-mêmes, que sur leurs récits.

1.5. Enjeux conceptuels d'une cognition non conventionnelle

Comme nous l'avons constaté au cours de ce chapitre en observant la façon dont les personnages-narrateurs perçoivent et interprètent le monde (en ce qui touche tant aux faits qu'aux événements, aux autres ou à soi), la conception de la cognition que véhiculent les personnages d'Oster n'est pas celle que présuppose toute logique cognitive plus conventionnelle. En effet, telle que conçue dans ces récits, la cognition ne représente pas le passage d'un état de savoir à un autre. Elle n'entraîne nullement l'acquisition de

connaissances justes et pratiques, non plus que de vérités stables et univoques qui permettraient l'obtention d'un meilleur savoir sur le monde. En fait, si les actions « percevoir » et « interpréter » comportent nécessairement, selon la convention, l'idée d'une organisation synthétique et cohérente du monde, chez les personnages-narrateurs ostériens, elles témoignent au contraire d'un refus de la synthèse et de l'homogénéité. Pour ces personnages-narrateurs étourdis, dépassés ou débordés par tout ce qui les entoure et les traverse, percevoir semble se résumer à saisir un certain nombre d'éléments épars à travers le désordre du monde. D'une part, aucune hiérarchisation n'est établie : une panoplie de détails anodins peut accrocher le regard tandis que d'autres éléments, plus significatifs, passent inaperçus. D'autre part, les objets tout comme les êtres sont perçus dans le mouvement et l'hétérogénéité des choses, sans que les personnages ne tentent de les fixer définitivement en des totalités harmonieuses, ni de les définir avec clarté et précision. De même, interpréter n'équivaut pas, pour eux, à déceler des significations stables, univoques et utilisables afin d'éliminer toute trace d'incohérence mais, inversement, à trouver et à exposer un large spectre de significations potentielles, même lorsqu'elles sont incompatibles ou contradictoires. Autrement dit, il semble plus pertinent pour les personnages ostériens non pas de savoir ce que quelque chose veut dire, mais bien de savoir tout ce que cette seule et même chose pourrait vouloir dire. De plus, le savoir dont les personnages disposent s'acquiert strictement à partir de ce qu'ils vivent au présent ; il ne s'appuie nullement sur des expériences passées, ne s'accumule ou ne s'enrichit pas au fil du temps, et ne cherche pas davantage à être validé dans le futur. Bref, alors que l'avancée des connaissances dépend habituellement d'une objectivité rigoureuse et procède, d'abord, de

la formulation d'hypothèses, ensuite, de la vérification de ces dernières, ici, la connaissance ne dépasse pas le stade de la pensée hypothétique et subjective. Elle demeure perpétuellement variable, sans fondement et sans usage pratique. Ainsi, troquant la logique cognitive conventionnelle contre une activité réflexive dévorante qui demeure bien loin d'une véritable démarche herméneutique rationnelle, les personnages-narrateurs ostériens ne cherchent pas à fixer et à connaître le monde, mais plutôt à le saisir dans toute son instabilité et, surtout, à le questionner. Prenant conscience du décalage, sur le plan cognitif, de ces personnages qui refusent toute opération de synthèse, de classification, de hiérarchisation ou de mémorisation naturellement propre à l'esprit humain, le lecteur peut alors à son tour questionner la capacité de l'être humain à comprendre le monde dans lequel il vit et à lui donner forme, sans pour autant porter atteinte à l'immensité de son potentiel. De toute évidence, dans la conception de la cognition que les personnages-narrateurs ostériens véhiculent, l'humain, qui ne peut avoir un plein savoir sur le monde, n'a pas d'autre choix que de vivre dans le désordre, l'instabilité et l'incertitude.

CHAPITRE II. LE DISCOURS ACTIONNEL :
L'AGENT À LA DÉRIVE

II

LE DISCOURS ACTIONNEL :

L'AGENT À LA DÉRIVE

« Mais j'avais besoin de ça, à présent, de sentir qu'il se passait quelque chose, je crois, de faire en sorte qu'il se passe quelque chose, en n'y étant pour rien, toutefois, en ne décidant rien, il était exclu que je prise la moindre décision. » (*I*, p. 184).

Toute représentation discursive conventionnelle de l'agir humain met en scène un agent rationnel aux intentions bien identifiées, ou en principe bien identifiables, dont les actions sont motivées par un but : « nous définissons comme agent volontaire [...] toute personne qui, ayant conçu le projet de modifier l'état de choses existant, passe à l'acte pour réaliser ce changement. »⁴⁵ Dans cet ordre d'idées, le rôle d'agent se distingue de celui de patient : « Nous définissons comme jouant un rôle de patient toute personne que le récit présente comme affectée, d'une manière ou d'une autre, par le cours des événements racontés. »⁴⁶ Pour Bremond, ces deux rôles apparaissent en alternance de la manière suivante :

La plupart des personnes présentées dans un récit assument alternativement un rôle de patient et un rôle d'agent : le patient est un agent virtuel dans la mesure où il est soumis à des influences qui peuvent motiver un passage à l'acte, sous forme de réaction à la

⁴⁵ Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, p. 176.

⁴⁶ Claude Bremond, *op. cit.*, p. 139.

situation où il se sent placé ; l'agent est un patient virtuel dans la mesure où le processus qu'il déclenche aura pour résultat une modification de cette situation, donc un état nouveau de sa propre personne.⁴⁷

Ainsi, « tout agent est un ancien et un futur patient »⁴⁸, mais les rôles d'agent et de patient demeurent inconciliables en ceci qu'un personnage est tantôt l'un, tantôt l'autre, sans jamais être les deux simultanément.

Selon cette conception conventionnelle de l'être agissant, l'action se base sur différents présupposés que Bertrand Gervais explique en posant trois principales questions pour définir l'action :

« que faites-vous ? » qui permet de définir l'intention, « pourquoi faites-vous cela ? » qui définit le motif, et « pourquoi l'avez-vous fait ? » qui rend compte du mobile. Les deux dernières questions appellent des réponses totalement différentes. L'une permet de spécifier les buts recherchés par l'action (c'est pour atteindre tel but), l'autre les raisons qui ont présidé à son choix (c'est parce que). Quant à la première question, elle est plus générale et sert à identifier l'action [...].⁴⁹

Ces présupposés qui ordonnent, expliquent ou justifient l'action du personnage d'un récit permettent également l'établissement d'une logique narrative, celle de l'action, qui se fonde sur la rationalité de l'agent et sur le caractère finalisé de son parcours : « La rationalité propre à l'action est celle de la programmation : dans le mouvement même du discours, l'action semble obéir à un programme, doté d'un but, d'enjeux, de moyens, de rôles et d'un

⁴⁷ *Ibid.*, p. 174.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 175.

⁴⁹ Bertrand Gervais, *Récits et actions*, Longueuil, Le Préambule, 1990, p. 98.

parcours. »⁵⁰ Autrement dit, selon la logique narrative de l'action énoncée notamment par Fontanille, le récit prend sens sur la base d'un programme établi par le protagoniste qui, lui, s'oriente en fonction d'un but, et le résultat final permet rétrospectivement de constater le(s) changement(s) effectué(s) au cours du récit. En complément aux présupposés de l'action, Gervais amène les notions de statut et de rôle situationnel, celles-ci ayant pour fonction essentielle de fournir un cadre qui rend lisible l'action et, plus spécifiquement, l'intention du personnage : « Le statut est statique en ce qu'il détermine uniquement la position et la fonction d'un agent dans une situation donnée ; le rôle est dynamique en ce que cette fonction déterminée définit un ensemble d'actions. »⁵¹ Pour reprendre l'exemple de Gervais, Buffalo Bill détient le statut de scout de l'armée américaine ; son rôle est donc de faire respecter la loi. Alors que son statut lui indique à la fois la position qu'il occupe et le rôle qu'il doit jouer, son rôle, qui implique et exclut certaines actions, guide sa conduite au gré des situations.

Cependant, la logique narrative de l'action, qui ne laisse place à aucune dérive, convient mal aux personnages-narrateurs d'Oster. Loin d'apparaître tels des agents rationnels, ceux-ci sont des êtres plus ou moins actifs, sans grande capacité d'agir et sans grande détermination. Les chemins qu'ils empruntent ne sont jamais linéaires et les rôles qu'ils endossent dans différentes situations sont généralement inadéquats. En d'autres mots, les personnages ostériens font preuve d'un comportement imprévisible et difficilement lisible : ils brouillent les frontières entre les notions d'agent et de patient, agissent, mais

⁵⁰ Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998, p. 184.

⁵¹ Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 99.

déjouent les présupposés de l'action qui devraient circonscrire leur agir, et s'écartent des rôles que les normes tendent pourtant à leur prescrire. Partant cette fois de la représentation concrète de l'action dans les romans d'Oster, nous tenterons donc, dans ce deuxième chapitre, de saisir les manifestations discursives et narratives et les enjeux conceptuels de la relative inintelligibilité actionnelle des personnages, afin de voir en quoi la conception de l'action qu'ils véhiculent s'éloigne de la conception plus conventionnelle présentée entre autres par Bremond, Gervais et Fontanille.

2.1. Des agents très patients

D'emblée, les personnages-narrateurs d'Oster ne se présentent pas comme étant très friands d'action. Les incipit des romans de notre corpus, en particulier ceux de *L'imprévu* et de *Sur la dune*, sont à cet égard très révélateurs. D'une part, le personnage-narrateur de *L'imprévu*, régulièrement quitté par des femmes qui semblent plus actives que lui, apparaît comme affecté et dominé par une chose qu'il ne contrôle pas et à laquelle il ne peut échapper : le rhume.

Les femmes, à mon contact, tombent malades. Elles s'enrhument. Elles éternuent. Il arrive aussi que leur gorge soit prise. Pour elles, c'est la première fois. Leur bonne santé me précède.

C'est ma faute. Le rhume ne me quitte pas. À force, elles l'attrapent. Une fois guéries, ce sont elles qui me quittent. Je reste avec mon rhume à moi.

Ça m'occupe. Je peux traverser une crise, alors. Me surenrhumer. Ma consommation de mouchoirs augmente. C'est une période où je sors autant que d'habitude, mais moins longtemps. Je me sens plus à l'aise couché, avec une boîte de Kleenex à portée de main. Le gros rhume noie bien le chagrin. Il le dilue. (*I*, p. 7).

D'autre part, le personnage-narrateur de *Sur la dune*, à travers son projet d'emménager à Bordeaux, ne semble ni très actif, ni très énergique : « Je voulais m'installer à Bordeaux. Je n'avais pas spécialement l'intention de vivre, au sens de ce que ça implique, comme énergie. Je recherchais plutôt le calme, avec un emploi du temps souple, des réveils doux, un peu de travail pour faire le liant [...]. » (*SLD*, p. 9). Ce personnage est en fait si peu tourné vers l'action qu'à la lecture d'une monographie de Louis XI, il s'intéresse davantage aux détails des vêtements du monarque qu'à ceux de ses conquêtes et de ses batailles :

j'avais tiré le store, nanti de mon *Louis XI* que j'ouvris à l'endroit du Kleenex propre, après la bataille de Montlhéry, constatant avec agacement que, alors que le souverain, obligé de céder la Normandie à son frère, en était, quelques mois plus tard, à la réoccuper sans vergogne, rien n'avait encore été dit sur son fameux petit chapeau plat. (*SLD*, p. 135-136).

Pour tout dire, l'action de ce personnage se résume souvent à attendre que d'autres prennent les décisions ou agissent à sa place. Par exemple, lorsque Jean lui demande s'il viendra l'aider à désensabler sa maison à Saint-Girons-Plage, il préfère ne pas le contredire et part le retrouver là-bas. Puis, confronté à l'absence de Jean à Saint-Girons, il attend tout simplement son appel. Se voyant alors obligé de partager une chambre d'hôtel avec un certain Dugain-Liedgester, il attend que ce dernier le mette à l'aise et décide pour eux du déroulement de leur soirée. Enfin, lorsque Jean téléphone le lendemain pour expliquer la

raison de son absence, le personnage-narrateur lui conseille d'opter pour ce qui, selon lui, demeure la meilleure chose à faire, c'est-à-dire, attendre : « tu peux toujours attendre, c'est bien, d'attendre, ça permet de voir devant [...] » (*SLD*, p. 40). Parallèlement, cette propension à attendre se retrouve chez le personnage-narrateur de *L'imprévu* pour qui « [l]'attente, au fond, est une position cohérente » (*I*, p. 83). Outre le fait qu'il ne sait pas comment s'occuper en attendant de pouvoir être de nouveau auprès de Laure qui, malade, ne souhaite plus le voir, la passivité qu'implique cette position est, pour ce personnage, plutôt confortable :

J'avais l'impression que ma vie devenait une modulation de l'attente, j'étais d'ailleurs prêt à attendre très longtemps, au point où on en était, et même je commençais à me demander si je souhaitais autre chose qu'attendre, si je ne devais pas espérer que ma vie se suspendît, tout simplement, et que Laure ne parlât plus, jamais, et qu'à la fin de sa fièvre succédât une silencieuse convalescence, une longue passivité qui me laisserait libre de ne rien faire non plus, d'attendre infiniment, à savoir au fond de ne plus rien attendre, de ne rien envisager que rester auprès d'elle, dans un éternel ajournement. (*I*, p. 54-55).

Or, paradoxalement, les personnages ostériens éprouvent également le besoin qu'il se passe quelque chose, ce qu'exprime clairement le personnage-narrateur de *Dans la cathédrale* : « Mais, je m'en aperçus, j'avais surtout besoin d'action. » (*DLC*, p. 33). Le plus souvent, ce besoin est comblé par le fait de se déplacer, en marchant ou en roulant, pour se rendre d'un endroit à un autre, comme le dit le personnage-narrateur de *Sur la dune* qui ne sait plus quoi faire de son temps : « J'avais la chance d'aller quelque part, ça m'évitait de flotter. » (*SLD*, p. 14). Toutes les actions aussi banales que nécessaires qu'implique le fait de se déplacer – trouver où manger, où dormir, où faire ses emplettes – permettent d'ailleurs aux

personnages de s'occuper tout en leur donnant l'impression d'être actifs. Cependant, de façon générale, la capacité d'agir des personnages ostériens s'avère faible et toute action, si minime soit-elle, leur paraît compliquée, comme le démontre parfaitement le personnage-narrateur de *L'imprévu* qui doit par exemple manger sans réveiller Laure (*I*, p. 34-35), éternuer sans se cogner la tête (*I*, p. 110), ou acheter un téléphone rapidement : « En clair, mon projet d'acheter un téléphone sans trop m'attarder était ambitieux. Mais comme je n'en avais pas sous la main de plus modeste, il me fallait bien l'envisager avec le sérieux nécessaire. » (*I*, p. 201). Pour ce personnage, même acheter un thermomètre et un pot d'aspirine à la pharmacie devrait être difficile. Bien que les gens qu'il rencontre soient prêts à l'aider, il conserve l'impression de se débattre seul avec ses problèmes : « il y a trop d'accueil, dans cette région, tout le monde est trop prévenant, mais personne ne m'aide en définitive [...], je me demande si je ne préférerais pas un milieu hostile, franchement hostile, et avoir à me battre. » (*I*, p. 20). Cette situation où tout est facile et, pourtant, où rien n'est simple, est d'ailleurs qualifiée d'« enfer ouaté » (*I*, p. 104). De surcroît, plus le récit avance, plus le personnage-narrateur s'enrhume et plus sa capacité d'agir diminue. Complètement assommé par la fièvre, il se voit obligé de lutter contre la « fédération de [s]es faiblesses » (*I*, p. 125). Sans compter qu'au moment de quitter l'anniversaire de Gilles, affecté non seulement par la fièvre mais aussi par l'alcool, il chute et s'affale sur le sol, se blessant alors à la jambe gauche. Dans ces conditions, le seul fait de se mouvoir lui demande du courage. Heureusement pour lui, Florence, l'une des invitées de la fête qui lui offre l'hébergement pour la nuit, l'aide à se mettre au lit. À ce stade du récit, l'incapacité d'agir du personnage-narrateur s'illustre à merveille dans la scène où celui-ci, frustré

d'avoir été vu nu sans qu'en retour il n'ait pu voir ni toucher le corps de son hôtesse, tente de se faire justice en allant retrouver Florence dans son lit. Boitant, nu, dans l'obscurité, le personnage-narrateur trouve la chambre de Florence et, se demandant comment l'éveiller sans trop la surprendre, envisage de feindre une seconde chute afin de faire un peu de bruit. Or, une fois de plus, il chute accidentellement, atterrissant sur le coccyx et poussant malgré lui un cri de douleur. Cela, sans que Florence n'ait la moindre réaction. Se hissant sur le matelas, il accède tout de même à la nudité de son hôtesse, mais réalise du même coup l'inutilité de ses efforts, ou autrement dit, son incapacité à accomplir lui-même ce qu'il projetait pourtant avec détermination : « Et c'est là que je compris que c'était trop, beaucoup trop. Et que, ce dont j'avais besoin, là, de la façon la plus urgente, en fait, c'était de dormir. » (*I*, p. 190). C'est dire comme il se retrouve, enrhumé et blessé, capable de peu de choses et que la moindre de ses actions s'avère exigeante et compliquée.

Ainsi, considérant le peu de pouvoir-faire des personnages-narrateurs ostériens, il n'y a rien d'étonnant à ce que ceux-ci aient généralement l'impression de ne pas maîtriser la situation, d'être entraînés ou poussés là où ils n'ont pourtant jamais consciemment pris la décision d'aller, bref, de ne pas contrôler leurs propres actions et leurs propres mouvements, ce qu'expriment de façon similaire les personnages-narrateurs de *Sur la Dune* – « j'avais éprouvé une sorte de méfiance, me demandant où je m'entraînais, comme ça, et en même temps m'avait traversé, là encore, la conscience de n'avoir pas le choix, ou au contraire d'en faire un, mais poussé par quelque chose qui m'échappait » (*SLD*, p. 124-125) – et de *L'imprévu* :

Je ne maîtrisais plus rien, en vérité [...], je le rappelle, je n'avais pas choisi d'être malade. Je n'avais rien choisi, voilà. Rien du tout. J'étais là par hasard, si l'on veut bien appeler hasard l'orientation que prennent parfois nos vies quand elles nous échappent [...]. (*I*, p. 140).

Autrement dit, à leurs yeux, quelque chose semble entraîner le cours de leur vie, comme s'ils n'étaient que « la proie » (*I*, p. 107 et 156) d'une dynamique inconnue faisant évoluer les choses sans qu'ils n'y consentent ou, s'ils y consentent, sans qu'ils n'aient décidé en quoi et de quelle façon : « je me disais [...] que ça continuait, donc, que quelque chose continuait à se passer sans que je susse exactement quoi [...]. » (*DLC*, p. 50). Dans le cas du personnage-narrateur de *Dans la cathédrale* qui se retrouve plus que perplexe face à la disparition de Paul, avec qui il s'était rendu à un enterrement, l'idée que le destin puisse être responsable des événements venus bouleverser son quotidien est même envisageable :

Je ne trouvais pas, en vérité, un commencement de raison à [l']absence [de Paul]. Je repensais à l'enterrement, que je n'étais pas loin de percevoir, confusément, comme un piège que le destin m'eût tendu pour me confronter à moi-même via l'évanouissement de Paul, qui m'apparaissait maintenant comme une manière de trébuchement, à ranger parmi d'autres errements de ma vie [...]. (*DLC*, p. 27).

Le personnage-narrateur de *Sur la dune* évoque d'ailleurs lui aussi la manifestation du destin lorsqu'il propose aux Dugain-Liedgester, qui doivent repartir de Saint-Girons, de les accompagner. En effet, il a l'impression que quelqu'un comme lui était attendu parmi eux : « ce n'était pas moi qu'on attendait, mais quelqu'un comme moi, de sorte que, songeai-je, je devais appartenir à un genre [...]. Il y avait là-derrrière une question d'identité qui ne m'intéressait pas outre mesure, quand m'habitait prioritairement celle du destin. » (*SLD*,

p. 132). Dans cette optique, plus que simplement influencés par le monde extérieur, les personnages-narrateurs ostériens demeurent en fait affectés par lui au moment où ils agissent et, même, agissent sans vraiment agir. Pensons par exemple au personnage de *L'imprévu* qui, en proie au mouvement d'éloignement que lui impose Laure, puisqu'elle lui demande de poursuivre la route sans elle jusque chez son ami Philippe, évoque rétrospectivement l'ensemble de ses décisions avec satisfaction, tout en mentionnant qu'au fond, il n'a pas lui-même déterminé son parcours :

Tout s'était passé exactement comme je l'avais décidé, et dans les meilleures conditions possibles [...]. Mais, [...] j'avais avancé sur le chemin que Laure m'avait tracé, avec des étapes que j'avais franchies sans jamais vraiment me perdre [...]. (I, p. 225).

Aussi, alors que Florence le conduit à Braz, où demeure Philippe, il formule ses projets de telle sorte qu'aucune action de sa part ne semble réellement nécessaire : « En même temps, je n'en manquais pas, de projets, attendre que ce téléphone sonnât, que Philippe enfin parût, et, jusqu'à l'embarcadère, me dis-je, profite donc de la situation, de la situation assise qui est la tienne, encore, dans ce siège passager [...]. » (I, p. 228). Effectivement, attendre l'appel de Laure et se laisser conduire est une position passive, mais de surcroît, selon cette formulation du personnage-narrateur, ce n'est pas lui qui, après un voyage de plusieurs kilomètres non dépourvu d'efforts, paraîtra à la porte de Philippe, mais bien Philippe qui apparaîtra devant lui. Enfin, arrivé sur les lieux, le personnage-narrateur réalise que le but de son voyage vers Braz n'était autre que d'attendre puis de repartir, que d'attendre que ses problèmes se résolvent tout seuls, sans qu'il n'ait besoin de faire quoi que ce soit : « en fait j'étais venu ici pour attendre, [...] j'avais fait tout ce chemin jusque-là pour attendre, mais

pas longtemps, attendre et que tout de suite ça se résolve. » (*I*, p. 239). De la même façon, le personnage-narrateur de *Dans la cathédrale* a plutôt tendance à se laisser porter par les événements, comme il l'affirme lui-même alors qu'il attend l'appel de Marianne, dans l'idée de rompre avec elle : « j'accueillais l'événement [...] » (*DLC*, p. 29). Cette rupture se fera en quelque sorte d'elle-même, sans que le personnage-narrateur ait l'impression de s'en être chargé, ce que démontre le fait qu'il n'emploie pas de pronom personnel lorsqu'il conclut : « Ça s'était fait un peu vite, au fond, et sans suffisamment de résistance. Mais enfin ça s'était fait [...] » (*DLC*, p. 35). Par la suite, tombant amoureux d'Anne, la fiancée de son patron Andrieu, à la simple vue d'une de ses photos et sans jamais l'avoir rencontrée, il souhaite tout mettre en place pour établir un bon contact avec elle : emménager à proximité de chez elle, se reconvertir professionnellement, enrichir ses rapports avec Andrieu, etc. Autrement dit, il a « du pain sur la planche » (*DLC*, p. 91). Or, lorsqu'il réfléchit aux actions qu'il pense faire concrètement, face à Anne – actions qu'il considère former « un excellent programme » (*DLC*, p. 95) –, on constate que cela se résume en fait à bien peu de choses :

Quant à Andrieu, songeai-je, je ne ferais évidemment rien pour en détacher Anne, j'entendais bien que ces deux-là parcourussent ensemble le chemin qui s'ouvrait devant eux. Je voulais seulement être là pour surveiller un peu les choses. Je voulais également qu'Anne sût que j'existais. C'était un minimum, estimais-je. De toute façon, quand elle me verrait, je ne pourrais pas lui cacher l'essentiel, et, découvrant l'essentiel, elle aurait à en tenir compte. Elle ne pourrait pas faire comme si de rien n'était, ce qui me permettrait de mesurer sa bonne foi. Comme prévu, je n'exercerais aucune pression, je dissimulerais, même, mais évidemment pas tout, et elle aurait à se débrouiller avec ce reste. De mon côté, j'aurais fait exactement ce que j'aurais pu. (*DLC*, p. 94-95).

En d'autres mots, tout repose sur Anne qui, selon le personnage-narrateur, saura facilement percevoir le sentiment qu'il lui porte, même si celui-ci ne fait rien pour le lui témoigner. Par ce « programme » qu'il s'établit, et qui ne comprend en fait que les éventuelles actions ou réactions d'Anne, le personnage-narrateur semble s'approprier l'action de la femme qu'il convoite, de la même façon qu'assis dans une moissonneuse, il tend à s'approprier l'action de l'agriculteur qui moissonne son champs : « Nous moissonnâmes. [...] Il y eut un moment où l'agriculteur me demanda si je voulais descendre, et je lui répondis que non. [...] Rester auprès de lui ne m'apparut toutefois guère plus naturel, sachant que pour ma part, au sens strict, je ne moissonnais pas. » (*DLC*, p. 114). Bref, chez ces personnages, le passage du rôle de patient (ou d'agent virtuel) à celui d'agent (ou de patient virtuel) est presque en permanence complètement brouillé ; s'ils ne peuvent rester passifs bien longtemps, ils agissent cependant presque toujours sous l'influence d'autrui, sans jamais cesser d'être affecté par le monde extérieur et son événementialité. La capacité fondamentale de l'agent à conduire ou à contrôler ses interventions dans le monde⁵², plus souvent qu'autrement, se montre faible. Ainsi, les personnages-narrateurs ostériens, bien qu'ils effectuent toutes sortes de déplacements ou s'adonnent à diverses petites actions au gré des événements, ne deviennent jamais complètement les agents de leur propre récit.

⁵² Voir Françoise Revaz, *Introduction à la narratologie : Action et narration*, Louvain-la-Neuve, De Boeck – Duculot (coll. « Champs linguistiques »), 2009, p. 25.

2.2. Les présupposés de l'action en perte

Comme nous l'avons vu au tout début de ce chapitre, selon les théories de l'action conventionnelles, l'action se définit essentiellement par l'intention qui la sous-tend et le but qui la guide ; elle prend donc tout son sens à travers des motifs et des mobiles tout à fait rationnels. Or, à ce stade, considérant la tendance naturelle des personnages-narrateurs ostériens à demeurer dans l'attente et à se laisser porter par les événements, il semble évidemment que ceux-ci ne soient guère pourvus d'une grande détermination. D'abord, le personnage-narrateur de *L'imprévu* « [s]'invent[e] une première étape » (*I*, p. 29) pour entamer son parcours et, bien que parti dans cette direction, ne sait pas s'il compte réellement se rendre à Braz (*I*, p. 83) : « Je me sentais un problème naissant avec l'avenir. Un problème d'élan. De sens, aussi. De direction. Et pourtant j'en avais une. Je n'en voyais pas d'autre [...] » (*I*, p. 64-65). La situation du personnage-narrateur de *Dans la cathédrale* n'est d'ailleurs pas bien différente ; ses projets ainsi que ses objectifs sont ambigus – « devant moi une sorte de chantier mal défini, quoique d'assez grande ampleur. En même temps, je n'imaginai pas forcément construire quoi que ce soit. » (*DLC*, p. 95) – et le malaise qu'il ressent face à son action demeure constant, comme le démontre sa difficulté à répondre aux questions d'Andrieu jugées embarrassantes : « quoi de neuf, Jean ? Qu'est-ce que vous fichez par ici ? » (*DLC*, p. 49), ainsi qu'à celles de l'agriculteur qui lui demande « malicieusement » (*DLC*, p. 116) ce qui l'occupe actuellement. Pour tout dire, l'indétermination des personnages-narrateurs ostériens met à mal tous les présupposés qui normalement devraient structurer leur action : la plupart du temps, leur intentionnalité

s'avère défailante, leurs motifs sont flous, leurs mobiles, tout simplement inconnus, et leurs buts – lorsqu'ils en ont – sont « bricolé[s] » (*I*, p. 115) au fur et à mesure de leurs déplacements. Le personnage-narrateur de *Sur la dune* ne fait pas exception : comme nous le mentionnions plus tôt, dès le début de son récit, celui-ci se crée le projet de déménager à Bordeaux (ville tout simplement choisie pour sa place du parlement, photographiée dans un guide touristique), projet qu'il a toutefois besoin de laisser mûrir quelque temps en pensée, avant de s'y adonner. Par conséquent, il demeure dépourvu d'intention à court terme et son avenir immédiat se déroule « sur le mode de l'incertitude » (*SLD*, p. 39). Désensabler la maison de Jean était sans doute pour lui l'occasion idéale de s'occuper, mais en l'absence de ce dernier, les raisons qui motivent son choix de demeurer à Saint-Girons s'avèrent particulièrement difficiles à cerner :

Je [...] regardai [Dugain-Liedgester] s'éloigner, avec quelque chose dans le maintien comme une longueur d'avance. Je crois qu'il s'estimait plus vif que moi, plus occupé, et de fait il semblait guidé quand il m'apparaissait que j'étais, moi, retenu ici pour des raisons trop floues : vague volonté de prolonger mon geste d'entraide, hésitation quant à la suite, obligation, faute de projet à moyen terme, de composer avec ce qui m'était donné [...]. (*SLD*, p. 64).

Laissé à lui-même et s'intéressant beaucoup à Ingrid, la femme de Dugain, il quitte finalement Saint-Girons en compagnie de ce couple, sous le coup d'une proposition impulsive de les accompagner, sans intention ni but bien précis. Mais sa présence chez les Dugain est totalement incongrue. Marchant seul dans le village où ils habitent, le personnage-narrateur est lui-même quelque peu mal à l'aise de ne trouver aucune raison logique à sa présence en ce lieu :

Il m'apparut vite que, n'ayant pas de but, et le village se dérochant à moi comme un décor sans vie [...], et commençant à m'inquiéter de ma présence, à me demander ce que je dirais si je croisais quelqu'un, à rechercher la moindre raison qui justifiât que j'eusse l'apparence de ne rien faire ici qu'errer, sans qu'on pût même me créditer d'un égarement, je décidai de rentrer chez les Dugain [...]. (SLD, p. 142-143).

Ainsi, en proie à l'indétermination, ces personnages-narrateurs se sentent aller à la « dérive » (I, p. 93), complètement désorientés, sans véritable but pour les guider.

En outre, bien que les personnages-narrateurs parviennent à se fixer divers buts à court terme au fil de leurs déplacements, comme se restaurer, faire réparer un vélo, consulter un médecin ou aller chercher un gâteau, ils possèdent très peu de sens pratique ; à travers les quelques buts qui les poussent à agir, la logique fondamentale entre ce qu'ils cherchent à obtenir et ce qu'ils font pour y arriver fait parfois défaut. Prenons le cas du personnage-narrateur de *Dans la cathédrale* qui, nous le rappelons, est confronté à la disparition de son ami Paul et qui, en réaction à cette disparition, prend la route en direction de Langeville, petite ville tranquille en banlieue de Chartres. Apparemment, cette réaction ne répond à aucune logique : d'une part, dans son empressement à partir, le personnage nous dit avoir besoin d'action – « je voulais juste quitter l'appartement. Je sentais parfaitement que c'était hasardeux, aussi bien. Je me repris, donc. Je devrais peut-être d'abord sérier mes raisons de partir, me dis-je. Mais, je m'en aperçus, j'avais surtout besoin d'action » (DLC, p. 33) –, ce qu'il trouvera difficilement à Langeville :

Le train ne roulait pas vite. J'ai donc eu aussi largement le temps de me demander pourquoi j'avais réservé un hôtel à Langeville, qui

compte moins de trois mille habitants [...]. [J]e ne connaissais pas Langeville. Enfin, je n'avais rien à y espérer. Je crois que je me disais que là-bas je serais tranquille [...]. (*DLC*, p. 37-38).

D'autre part, l'une des principales préoccupations du personnage-narrateur est bien sûr de retrouver Paul, qui, précisons-le, habite avec lui à Paris, ce qui rend son escapade à Langeville encore plus incongrue :

Plus tard, tournant en rond dans le bourg, je ne sus plus quoi faire. J'éprouvais, en fait, la sensation que j'étais venu à Langeville pour rechercher Paul. Je m'attendis à le croiser au coin d'une rue.

Je fis l'effort de me souvenir que j'étais parti pour moi mais ça ne voulait pas dire grand-chose. J'avais fini ma chronique, j'avais rompu avec Marianne, quoi d'autre ? À part rechercher Paul, précisément, je ne voyais pas. De Langeville, bien sûr, ça paraissait peu aisé. (*DLC*, p. 42).

Effectivement, sa méthode de recherche s'avère peu adéquate ; si son but premier est de retrouver Paul, ce dont on doute, les moyens qu'il emploie ne concordent pas avec son objectif. Et cette situation n'est pas la seule où, au sein d'un même programme d'action, les différents présupposés de l'action semblent mal s'accorder les uns avec les autres, ou autrement dit, semblent briser certaines des relations qui normalement les unissent. Par exemple, à un certain moment, ce même personnage-narrateur décide intentionnellement, quoique de façon plutôt impulsive, de rendre visite à l'agriculteur qu'il a rencontré la veille, afin de lui montrer des photos d'Anne, volées chez Andrieu :

Je me retrouvai comme un imbécile avec ces photos dans la poche au bord d'un champ de maïs, maintenant, sur une route à peu près déserte. [...] Et je pensai subitement à l'agriculteur. C'était un homme calme, avisé, ouvert. Je pris la direction de Terreveille. Disons que je venais de décider de passer le voir. (*DLC*, p. 112).

Or, une fois parvenu dans la maison de l'agriculteur, le motif et le mobile de sa visite lui échappent complètement : « J'étais abruti. Je me souvenais à peine pourquoi j'étais venu là. » (*DLC*, p. 116). En fait, les raisons l'ayant poussé à se rendre à la ferme n'apparaîtront jamais clairement, ni pour lui, ni pour l'agriculteur qui cherche également une logique susceptible de soutenir son action :

[L'agriculteur] regarda moins les photos qu'il ne releva les yeux vers moi en me demandant si c'était ma femme. Non, dis-je. Vous la trouvez comment ? Il dut reprendre les photos. Elle est belle, dit-il. C'est ce que vous vouliez savoir ? En fait, non, dis-je, mais je voulais quand même les montrer à quelqu'un et j'ai pensé à vous. [...] Vous voulez dire que ces photos sont récentes ? me demanda-t-il d'une voix posée, où s'entendait de l'intérêt. [...] Je ne sais pas si elles sont récentes, dis-je, mais j'en dispose depuis peu. C'est vous qui les avez prises ? enchaîna-t-il. En un sens, oui, dis-je, je les ai prises à quelqu'un. Il y eut un temps, ici, où l'agriculteur parut hésiter à se lancer, après sa rude journée de travail, dans la longue exploration d'un problème. [...] Et alors, vous aviez besoin de parler de ça, me dit-il. Oui, dis-je, sans doute [...]. Vous comptez l'épouser ? me demanda-t-il. Je ne sais pas, dis-je. Je ne la connais pas encore. Ah, dit-il comme s'il pensait que ça allait être un peu plus long que prévu. (*DLC*, p. 117-118).

Enfin, toujours dans l'idée que son action comporte des défauts de logique, lorsque le personnage-narrateur se dirige vers le supermarché, avec la ferme intention de s'y rendre, il s'avise une fois sur place qu'il n'a aucun achat à faire, son seul besoin étant de perdre son temps. Son intention, aussi claire soit-elle, ne visait donc aucun but :

Pas grand monde dans les travées. Je me demandai, en les parcourant, si j'avais besoin de faire des courses. Je m'aperçus que non. [...] [C]'était un peu dommage, les prix me parurent attractifs. (*DLC*, p. 137-138).

Ainsi, même dans les moments où les personnages-narrateurs ostériens font preuve d'un peu plus de détermination, l'inadéquation entre le but, d'une part, et l'intention, le motif, le mobile ou les moyens employés pour parvenir à ce but, d'autre part, fait en sorte qu'il demeure impossible de cerner la logique de leur action.

De plus, si l'action se découpe normalement en trois parties comprenant un avant, un pendant et un après, soit une phase de planification, une phase de réalisation et une phase d'évaluation de l'action, chez Oster, l'action des personnages-narrateurs ne suit que très rarement ces phases de façon complète et consécutive. En fait, s'il est difficile de concevoir leurs actions selon cette perspective linéaire, c'est que les personnages, justement, souffrent de ce que l'on peut appeler le défaut de la ligne droite : « [A]ux prises avec le temps. De même avec l'espace. J'étais comme un insecte. J'aurais préféré une ligne droite. » (*I*, p. 82-83). Détestant revenir sur leurs pas, ils s'appliquent toutefois à dévier constamment de leur chemin ; s'ils ont un objectif ou une destination en tête, sans cesse, ils s'en détournent, prennent du retard, font même tout pour retarder le moment d'arriver à leurs fins. Dans cette optique, pensons d'abord au personnage-narrateur de *Sur la dune* qui, ayant prévu de déménager à Bordeaux, ne fait pour l'instant que tourner autour de la ville :

Et de fait, Bordeaux, j'avais commencé à tourner un peu autour. D'abord en pensée, dans mon appartement parisien, puis, ce jour-là, en empruntant la rocade qui cerne la ville, au volant de ma voiture. J'avais emporté quelques bagages. Mais je ne m'étais jamais résolu à prendre la direction du centre. [...] Et, tournant autour de Bordeaux sur la rocade, j'avais fini par m'habituer à cette autre idée, assez rassurante, et qui naissait des circonstances, de m'attarder à la périphérie de la ville. (*SLD*, p. 9-10).

Pensons ensuite au personnage-narrateur de *L'imprévu* qui, à la demande de Laure, se dirige vers Braz pour l'anniversaire de Philippe, mais qui ne fait pas le nécessaire pour y arriver à temps : le pouce en l'air au bord de l'autoroute, il rencontre Gilles qui lui offre, à condition de faire d'abord un petit détour par chez lui, de le reconduire à la gare. Or, ne se pressant pas pour vérifier l'horaire des trains, le personnage-narrateur accepte finalement de rester chez Gilles pour assister à son anniversaire qui doit se dérouler le soir même, se disant qu'au moins, il sera bel et bien présent à une fête. Bref, les personnages n'accomplissent que rarement des programmes d'action de façon complète : tantôt planifiant une action qu'ils ne réalisent pas, tantôt agissant de façon impulsive sans aucune planification, tantôt modifiant totalement leur programme sans être parvenu à une quelconque évaluation, leur agir ne peut que difficilement être découpé ou circonscrit en plusieurs séquences d'action structurées selon les phases habituelles de planification, de réalisation et d'évaluation de l'action. Ce qui, selon la théorie, définit ou schématise essentiellement l'action, qu'il s'agisse des présupposés de l'action ou des étapes qui la constituent, ne se montre pas, chez Oster, d'un grand recours pour comprendre l'agir des personnages-narrateurs.

De surcroît, les notions complémentaires de statut et de rôle situationnel ne permettent pas de définir davantage l'intention des personnages ostériens. En effet, les personnages-narrateurs sont des hommes plutôt banals dont on ne sait pas grand-chose sur le plan social. Ils sont généralement sans famille, d'origine inconnue, et leur travail n'est jamais clairement précisé puisque, de toute façon, il leur importe peu. Aucun statut

prédéfini n'encadre donc leur action. Quant aux rôles, ils en endossent plusieurs, mais ceux-ci sont généralement inadéquats, puisque les personnages-narrateurs s'invitent constamment dans des histoires qui ne sont pas les leurs : le personnage-narrateur de *Dans la cathédrale* devient le garde-malade et le commissionnaire de son patron Andrieu afin de rencontrer sa future épouse, tandis que le personnage-narrateur de *L'imprévu* se mêle aux invités de l'anniversaire de Gilles, même s'il n'y connaît personne et ne devait pas se trouver à cet anniversaire-là. Enfin, le personnage-narrateur de *Sur la dune*, pour sa part, commence à désensabler la maison de Jean même s'il n'en a pas les clés, puis, s'invite chez les Dugain, rencontrés seulement depuis quelques heures, alors que doivent avoir lieu les funérailles de leur ami et voisin Jean-Marc Vecten. S'étant lui-même placé dans une position plutôt particulière, il tente tant bien que mal de cerner le rôle qu'il doit endosser auprès des Dugain :

je commençais à éprouver le besoin, en vérité, d'en savoir un peu plus sur l'identité de Jean-Marc Vecten, dont je comprenais que le décès ne manquerait pas de nous rapprocher dans les trois jours à venir. [...] [J]e me faisais l'effet [...] de me préparer à apprendre un texte dont je ne connaissais pas les premières lignes. (*SLD*, p. 100).

Or, sans en avoir appris davantage sur le défunt ou sur son entourage, le personnage-narrateur se retrouve, à la suite du départ de ses hôtes, hôte à son tour auprès de la famille de Jean-Marc Vecten. Recevant des gens qu'il ne connaît pas dans une maison qui n'est pas la sienne, il affecte d'être l'homme de la situation même s'il n'est qu'un étranger dont la présence n'a aucun fondement :

chacun, m'apparut-il cette fois, commençant de me considérer d'un œil neuf, comme si je faisais réellement partie du groupe, à ceci près que personne ne posait de questions sur mon identité, qui constituait peut-être, à un niveau moindre, un autre fait qu'il convenait de garder sous silence. Il en résultait, bien sûr, une attitude d'espèce mensongère de la part de mes hôtes, qui affectaient en particulier de considérer que je connaissais Jean-Marc Vecten, que je l'avais connu, personne n'allant toutefois jusqu'à l'évoquer avec moi en tête-à-tête [...]. Je servais du café, j'opinais, moi-même mentant avec une sorte d'assurance, certain que, payant en cette occasion de ma personne, j'avais quelque droit à ce qu'on me prît pour un autre. (*SLD*, p. 186).

Ainsi, les personnages-narrateurs ostériens, détournés de leur propre histoire, ne tiennent pas les rôles que pouvait laisser présager leur situation initiale et, dès lors, s'opère ce que Revaz nomme une « rupture de script », un script désignant un schéma d'action préétabli qui code la progression typique de l'action dans une situation donnée : « En général, le constat de non respect d'un schéma d'action conventionnel est immédiatement interprété comme une anomalie logique, une incohérence normative. »⁵³ L'action de ces personnages qui, eux, ne semblent jamais être au bon endroit au bon moment, devient donc particulièrement difficile à prévoir, ou, même, à comprendre. Une fois de plus, tout semble être mis en œuvre pour que leur action échappe aux paramètres ordinaires et demeure relativement inintelligible aux yeux du lecteur.

⁵³ Françoise Revaz, *op. cit.*, p. 41.

2.3. Caractéristiques discursives et narratives

Ayant pris connaissance de la représentation concrète de l'action chez les personnages-narrateurs ostériens, il nous faut maintenant mettre en évidence l'impact de cette représentation sur les caractéristiques discursives et narratives des romans d'Oster. Tout d'abord, sur le plan discursif, ces personnages au faible pouvoir-faire qui naviguent en pleine indétermination et provoquent des ruptures de scripts complexifient à l'excès chaque séquence d'action. Comme nous le laissons déjà entendre au premier chapitre lorsqu'il était question du discours cognitif des personnages, toute phase de l'action (qu'il s'agisse de la phase de planification, de celle de réalisation ou de celle d'évaluation) est susceptible de comporter son lot de réflexions et de remises en question de l'action qui interrompt, modifie ou alourdit le programme souvent précaire du personnage. Par exemple, alors que le personnage-narrateur de *L'imprévu*, parvenu sur l'île de Braz, cherche la maison de Philippe, le simple fait d'interroger un couple rencontré sur le bateau suscite une avalanche d'hypothèses et de remises en cause :

L'homme me regarda comme si je lui posais cette question un peu à contretemps, que j'eusse dû le faire sur le bateau, déjà, enfin c'est ce que je crus comprendre parce que son regard me parut sévère, il m'en voulait peut-être de les avoir laissés, sur leur banc de poupe, à prendre l'eau pendant que je filais vers l'avant. Et puis c'était la première fois que je prononçais à voix haute le nom de Philippe, que je déclinais son identité, je ne suis peut-être pas censé le faire, me dis-je, en tout cas pas ici, pas maintenant, voilà, ce n'est peut-être pas le moment de parler de Philippe, me disais-je, mais je n'y peux rien, moi, je le cherche, Philippe [...]. (*I*, p. 240).

Tel qu'on l'entrevoit par ce passage, les personnages-narrateurs se montrent généralement très soucieux de ce que pensent les autres personnages de leur comportement. Puisqu'ils se trouvent, la plupart du temps, en rupture de script, sans savoir quoi faire et incapables de contrôler leur propre action, la seule chose pouvant leur indiquer comment agir est justement l'idée qu'ils se font de la perception des autres. Comme l'écrit Patrick Pharo en citant Goffman, « chaque fois que nous entrons en contact avec autrui, [...] nous nous trouvons avec une obligation cruciale : rendre notre comportement compréhensible et pertinent compte tenu des événements tels que l'autre va sûrement les percevoir. »⁵⁴ Dans cette optique, le personnage-narrateur de *L'imprévu*, auprès de Gilles et son épouse, prétexte se trouver dans un moment spécial où il hésite beaucoup afin de justifier son indétermination, puis, lors de la fête, tait certains détails de son voyage à Florence afin de ne pas « passer pour un maniaque des anniversaires [...] ». » (*I*, p. 157). De son côté, le personnage-narrateur de *Sur la dune* qui, on le rappelle, cherche de façon presque malade à ne pas outrepasser les normes face à Dugain, s'interroge sans cesse sur le bon comportement à adopter envers lui. Ainsi, toutes les considérations que renferme le discours actionnel, et qui poussent les personnages-narrateurs à interrompre, retarder ou modifier leur action, retardent sans contredire le déroulement du récit.

D'ailleurs, sur le plan narratif, cette représentation de l'action caractérise le récit de façon importante. Car si les personnages-narrateurs, comme nous l'avons vu, se détachent de la conception conventionnelle de l'*action* (où l'action est conduite par un agent rationnel

⁵⁴ Patrick Pharo, *Le sens de l'action et la compréhension d'autrui*, Paris, L'Harmattan (coll. « Logiques Sociales »), 1993, p. 150.

aux intentions bien identifiées, ou en principe bien identifiables), les romans dont ils font partie se distinguent du même coup de la conception conventionnelle du *récit* dans et par laquelle elle se manifeste. Tel que l'explique Ricœur dans *Temps et récit*, selon cette conception, le récit forme un tout unifié et intelligible où, d'une part, les épisodes se suivent selon une cohérence téléologique, c'est-à-dire selon des liens de causalité jusqu'à la réussite ou l'échec de l'agent, et où, d'autre part, tout objet ou individu qui y est défini répond à un principe d'économie fictionnelle en se montrant nécessaire au récit. Ainsi, par cette forte configuration narrative s'opère une synthèse de l'hétérogène qui donne sens au vécu du protagoniste :

Une histoire [...] doit être plus qu'une énumération d'événements dans un ordre sériel, elle doit les organiser dans une totalité intelligible, de telle sorte qu'on puisse toujours se demander ce qu'est le « thème » de l'histoire. Bref, la mise en intrigue est l'opération qui tire d'une simple succession une configuration.⁵⁵

Or, pour les personnages-narrateurs d'Oster qui se laissent généralement entraîner par le hasard des événements, les épisodes se suivent non pas selon des liens de causalité, mais plutôt selon une simple consécution ; l'indétermination des personnages-narrateurs ne permet pas de hiérarchiser les objets, les scènes ou les individus qui se présentent à eux tout au long du récit, et la difficulté que l'on peut avoir à résumer leurs histoires témoigne de l'absence d'une synthèse de l'hétérogène. Sans téléologie, les personnages-narrateurs se montrent eux-mêmes, la plupart du temps, incapables de reconstituer le fil de leurs actions qui n'a en fait ni véritable fin, ni véritable commencement. D'un endroit à l'autre ou d'un

⁵⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome 1, Paris, Seuil (coll. « L'ordre philosophique »), 1983, p. 102.

état à un autre, leur action leur échappe sans cesse. Ne saisissant pas la façon dont progressent les faits et les événements, ils ne vivent que dans l'instant présent, comme le dit notamment le personnage-narrateur de *Sur la dune* une fois arrivé au bord de la mer : « On y arrive pas, en fait. Il y a juste ce moment où on y est. » (*SLD*, p. 14). Conséquemment, les personnages ne savent souvent pas pourquoi ni comment ils se retrouvent là où ils sont – « Je faisais mal le lien, en fait. En tout cas, j'y étais. » (*I*, p. 72) – comme l'exprime clairement le personnage-narrateur de *Dans la cathédrale* qui, à Chartres où il s'est entretenu avec son patron Andrieu, est complètement dépassé par les événements :

Je ne faisais plus le lien, en somme, incapable que je me trouvais pour l'heure de revenir en arrière, avant l'entrevue avec Andrieu, et de percevoir clairement *comment* les choses avaient changé, même si [...] elles avaient changé ou, du moins, elles allaient changer, ou, encore, elles changeaient, me disais-je [...]. (*DLC*, p. 56-57).

Ainsi, au long de leurs parcours, les personnages-narrateurs saisissent mal les changements effectués grâce à leurs actions. Pour tout dire, il est même généralement impossible d'affirmer que les choses ont véritablement changé pour eux. Malgré leurs multiples déplacements, ils donnent en fait souvent l'impression de faire du surplace, comme le sous-entend d'abord le personnage-narrateur de *Dans la cathédrale* qui, au moment où plus rien ne guide sa vie, fait du vélo – « mes jambes devant désormais donner, imaginai-je, moins l'impression de pédaler que celle de courir l'une après l'autre dans un mouvement de rotation sans avenir, brouillé par la vitesse, que ridiculisait de surcroît la lenteur à laquelle j'avais » (*DLC*, p. 57-58) – puis, celui de *L'imprévu*, tout près d'arriver enfin sur l'île de Braz : « En gros, le temps que le bateau eût effectué sa traversée, j'avais, moi, parcouru le

bateau, et j'en retins une impression désagréable, comme d'un parcours immobile à quoi se fût réduit l'ensemble de mon voyage. » (*I*, p. 236). D'ailleurs, tout au long du récit, celui-ci cherche plutôt à, « [d]ans l'idéal, tourner en rond sans que ça se voit » (*I*, p. 84). Son parcours ne lui sert en fait qu'à réaliser ce dont le lecteur se doute depuis le début, soit qu'est terminée son histoire d'amour avec Laure, ce qui donne effectivement l'impression que celui-ci a voyagé sans avancer, ou, autrement dit, qu'il n'y a pas eu de réelle progression entre sa situation initiale et sa situation finale. La fin de son récit prend également l'apparence d'un nouveau commencement, comme si le récit qu'il raconte n'avait été que le prélude d'un autre récit où il pourrait enfin, peut-être, acquérir une identité propre, la dernière phrase étant celle de la femme médecin qu'il vient tout juste de rencontrer : « J'aimerais savoir comment vous vous appelez [...]. » (*I*, p. 250).⁵⁶ De même, du début à la fin de son récit, le personnage-narrateur de *Sur la dune* ne progresse pas vraiment ; il en est toujours au même point, c'est-à-dire à l'aube de son projet de déménager à Bordeaux, énoncé dès la première phrase de l'incipit mais nullement concrétisé.⁵⁷ Quant au personnage-narrateur de *Dans la cathédrale*, son récit se termine de façon à laisser planer le doute sur la suite des événements : bien qu'Anne et Andrieu célèbrent leur mariage, rien n'indique que le personnage-narrateur renonce à Anne, bien au contraire ; alors que celle-ci, le voyant indisposé, ne fait que vérifier s'il n'a pas de fièvre, il

⁵⁶ La dernière phrase de ce récit s'avère particulièrement significative, d'autant plus que le lecteur n'a jamais su le véritable prénom du personnage-narrateur.

⁵⁷ À la fin du récit, bien que nous ne sachions pas s'il vivra à Bordeaux, le personnage-narrateur nous confirme furtivement que l'avenir qu'il imaginait avec Ingrid se concrétisera : « quand me revient ce moment, je vois toujours Ingrid, debout, m'attendant, avec ses lunettes fumées, presque aussi belle, déjà, que l'image qu'aujourd'hui je m'en forge, les jours où elle n'est pas avec moi. » (*SLD*, p. 190). Le personnage-narrateur passera donc de l'état de célibataire à celui d'être en couple. Or, au moment où l'histoire prend fin, rien ne s'est encore produit ; il ne fait que rejoindre Ingrid à la gare, d'où elle lui a téléphoné.

met fin à son récit en indiquant : « devant tout le monde [...] elle prit ma main dans les deux siennes. » (*DLC*, p. 142). Bref, bien que les personnages-narrateurs aient plusieurs projets en tête, aucun changement ne se produit concrètement au moment où se terminent leurs récits et, par conséquent, les changements susceptibles de transformer leurs existences demeurent à l'état de possibilités, de suppositions ou de supputations. Faiblement configurés, les récits des personnages-narrateurs ostériens non seulement ne laissent pas place à une synthèse de l'hétérogène qui viendrait donner sens au vécu de leurs protagonistes, mais, de surcroît, ne répondent pas à la logique narrative de l'action qu'énonce Fontanille, puisqu'ils ne présentent aucun parcours d'action finalisé mettant en évidence des transformations effectuées depuis une situation initiale jusqu'à une situation de clôture.

2.4. Enjeux conceptuels d'un agir non conventionnel

Comme nous l'avons vu au cours de ce chapitre en observant la façon dont agissent les personnages-narrateurs ostériens dans le monde, la conception de l'action que ceux-ci véhiculent n'est pas celle que présuppose la logique actionnelle plus conventionnelle. Chez ces personnages, la rationalité humaine n'est pas triomphante, loin de là. Malgré toute sa réflexivité, l'agent demeure très influençable et parfois impulsif. D'une part, son indétermination témoigne d'un refus de la programmation. D'autre part, sa faible capacité d'agir face à ce qui l'entoure ainsi que son manque de maîtrise sur les événements montrent

bien qu'il ne peut dominer le monde ; toujours, il demeure affecté par lui et soumis à son événementialité, ce qui brouille les frontières entre les rôles d'agent et de patient, malgré le clivage habituellement envisagé. En général, son action est donc plutôt non intentionnelle. En outre, l'humain est ici perçu surtout comme un être d'habitudes, par nature plus confortable dans ce qu'il connaît déjà. En effet, les personnages-narrateurs ostériens ont besoin d'appivoiser le changement, de le mûrir et de le formuler oralement, avant de pouvoir sérieusement l'envisager : « Je lui dis que je travaillais au journal, ajoutant que je projetais de m'installer dans la région. Ça m'intéressait de le dire, pour voir ce que ça me faisait. » (*DLC*, p. 116). Plus encore, on peut même affirmer, comme le dit le personnage-narrateur de *Dans la cathédrale*, que ceux-ci se sentent « plus confortable[s] dans l'inessentiel ». (*DLC*, p. 85). La plupart du temps, ils hésitent à aller au cœur des choses, à passer les portes ou à franchir les seuils, au sens propre ou au figuré. Comme le personnage-narrateur de *L'imprévu*, ils préfèrent rester « à la lisière » (*I*, p. 105) et « longer les murs » (*I*, p. 83). Conséquemment, si la théorie démontre que lorsque l'on veut agir dans le monde, les objets se hiérarchisent, les personnages-narrateurs ostériens, quant à eux, non seulement ne hiérarchisent pas les objets dans le monde, ce que prouve l'absence de toute économie fictionnelle au sein de leurs récits⁵⁸, mais, de surcroît, fuient l'essentiel et le nécessaire, retardant ainsi leur progression :

on met l'accessoire au centre de la scène et l'essentiel hors champ –
ou du moins ce qui aurait pu paraître essentiel et accessoire à
l'intérieur d'une narration où primeraient la représentation de

⁵⁸ Nous avons bien sûr déjà associé, au premier chapitre, l'absence d'économie fictionnelle à la perception partielle et désordonnée des personnages-narrateurs qui, incapables d'organiser et de hiérarchiser ce qu'ils perçoivent, ne peuvent se borner aux propriétés, objets, individus ou faits définis et nécessaires au récit.

l'action et l'intention fortes, qui permettraient de valoriser les éléments de la scène et de structurer cette dernière en fonction des impératifs de progression de l'intrigue.⁵⁹

En fait, les récits de ces personnages-narrateurs qui ne cessent de dévier de leur trajectoire prennent souvent l'apparence d'une grande parenthèse, d'un moment où ils se retrouvent « entièrement projeté[s] dans l'attente, [...] de moins en moins pressé[s] » (*DLC*, p. 90), et où s'organise tranquillement, au gré des événements, leur vie future. Le personnage-narrateur de *Sur la dune*, pour reprendre cet exemple, semble justement devoir d'abord errer dans les limbes, c'est-à-dire chez les Dugain, avant d'atteindre Bordeaux, la terre promise où pourrait avoir lieu sa nouvelle vie :

je suis là parce que je suis mort et que les morts n'habitent plus nulle part. [...] [E]n vérité, me disais-je, je vais me préparer pour Bordeaux, à Bordeaux, oui, je pourrai envisager les choses, attendre sérieusement la suite, à ceci près que je dois, me disais-je aussi, en passer par ici, je dois séjourner ici [...]. (*SLD*, p. 146).

Cet état plutôt passif et symboliquement proche de la mort semble d'ailleurs tout à fait symptomatique de l'indétermination des personnages-narrateurs ostériens qui, sans cesse, tendent à fuir leur vie. De toute évidence, ces personnages ne cherchent pas à marquer le monde de leurs actes. Dans la conception de l'action qu'ils véhiculent, l'humain n'est pas en situation de contrôle ; il n'agit pas sur le monde, c'est plutôt le monde qui agit sur lui.

⁵⁹ Nicolas Xanthos, « La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint : le réel comme oubli de soi », dans *@analyses*, [en ligne], <<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/633/535? id=1365>>, août 2013.

CHAPITRE III. LE DISCOURS AFFECTIF :
EMPRISE ET DÉSORDRE DU SENSIBLE

III

LE DISCOURS AFFECTIF :

EMPRISE ET DÉSORDRE DU SENSIBLE

« [L]’âme contrastée, sujette à des états qui se succédaient sans vraiment se combattre, se mêlant parfois, ou s’empilant, plutôt, comme si j’eusse été le siège d’une accumulation, sans aucune possibilité d’exclure quoi que ce fût, inquiétude, acceptation, sensation de chute ou simple avancée au-dessus du vide, je le rejoignis, tandis que derrière moi c’est lui qui refermait la porte. » (*I*, p. 57-58).

La troisième logique narrative qu’évoque notamment Fontanille est celle de la passion⁶⁰. Liée à « [l’]appréhension et à [la] découverte de la présence du monde et de la présence à soi-même »⁶¹, cette logique se concentre sur ce qu’éprouve le personnage face aux événements et met ainsi en évidence la variation de son état affectif. Comme l’écrit Fontanille :

l’expérience sensible ne peut être saisie par le discours que dans le moment même où elle advient [...]. La rationalité propre à l’univers de la passion est donc celle de l’événement ; l’événement n’est pas finalisé, il advient et il affecte celui devant qui, pour qui ou en qui il advient.⁶²

⁶⁰ Toutefois, les termes « passion » et « logique passionnelle » utilisés par Fontanille seront ici remplacés par les termes « affect » et « logique affective » afin d’éviter toute psychologisation du personnage et toute interférence sémantique possible entre les notions d’« affectivité » et d’« émotivité ».

⁶¹ Jacques Fontanille, cité dans Frances Fortier et Andrée Mercier, « La narration du sensible dans le roman contemporain », dans René Audet et Andrée Mercier (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. 1. La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l’Université Laval, 2004, p. 196.

⁶² Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998, p. 184.

Fortier et Mercier expliquent en outre que, sous la logique du sensible, le personnage contemporain devient une conscience du monde, un foyer de sensations. Le récit est alors voué à l'observation de ce qu'il perçoit et ressent dans l'ici et maintenant :

[Le récit] se présente comme une suite de *hic et nunc* qui abolissent la distanciation temporelle au profit d'un rapport spatial immédiat : « moi, ici, maintenant, je ressens cela ». [...] On aurait pu être tenté d'appréhender le récit comme un refus du cognitif, porté par une impuissance à raconter. Il nous apparaît plus juste de voir autrement la motivation essentielle de l'élan narratif. On ne raconte pas pour expliquer, pour justifier, pour ordonner des événements, mais pour documenter toutes les facettes de la sensation, de toutes les manières possibles.⁶³

Les récits ostériens, qui ne répondent ni à la rationalité de la découverte (grâce au discours cognitif) ni à celle de la programmation (grâce au discours actionnel), pourraient donc sembler plus près de la rationalité de l'événement. Or, dans leurs récits, les personnages-narrateurs d'Oster sont bien loin de pouvoir documenter leurs sensations. Leurs affects se succèdent ou s'accumulent, formant une gamme de sentiments et de sensations allant des plus simples aux plus complexes, mais la plupart du temps, ils ignorent l'état dans lequel ils se trouvent ; la présence attentive à soi requise par le sensible leur fait, pour ainsi dire, souvent défaut.

En fait, s'il est difficile pour ces personnages-narrateurs de saisir leurs propres états d'âme, cela l'est tout autant pour le lecteur qui peine à suivre les innombrables fluctuations de leur caractère. Comme l'écrivent justement Molino et Lafhail-Molino, alors que, selon la

⁶³ Frances Fortier et Andrée Mercier, *op. cit.*, p. 196.

forme romanesque canonique, le personnage détient un caractère qui circonscrit ses possibles réactions affectives, le personnage du roman contemporain, quant à lui, « n'a plus de psychologie au sens courant du mot, c'est-à-dire d'organisation cohérente de sa personnalité qui permettrait d'en prévoir les réactions »⁶⁴. En effet, chez Oster, les fréquentes variations dans la sensibilité des personnages empêchent le lecteur de se faire une idée stable et cohérente de leur tempérament, et, en ce qui concerne leurs réactions affectives, de savoir à quoi s'attendre. Si les personnages-narrateurs peuvent parfois être envisagés tels des personnages hypersensibles en raison de l'intensité étonnante des affects et des sensations qu'ils éprouvent, en d'autres occasions, ils sont si peu affectés par les événements qu'ils révèlent plutôt, à l'inverse, une impassibilité presque totale. Plus encore, leur sensibilité se montre à tel point inconstante qu'il leur arrive parfois de ne plus rien ressentir, jusqu'à douter de leur propre présence physique au monde. En ce sens, ils peuvent être qualifiés, pour reprendre l'expression de Bruno Blanckeman, « d'être[s] intermittent[s] »⁶⁵. Cette inconstance non seulement participe de l'étrangeté de ces personnages au monde et à soi, mais les rend, de surcroît, difficiles à cerner. Enfin, si leurs réactions affectives, lorsqu'elles s'avèrent particulièrement vives, étonnent le lecteur par leur intensité, c'est qu'elles se montrent à bien des moments inappropriées face aux situations qui les suscitent. Par conséquent, tout comme l'insuffisance de leur présence sensible et l'inconstance de leur sensibilité, l'intensité parfois inadéquate de leurs affects fait d'eux des personnages décalés et relativement inintelligibles.

⁶⁴ Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2003, p. 170.

⁶⁵ Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur (coll. « Critique »), 2002, p. 71.

3.1. Une présence sensible insuffisante

Bien qu'ils aient souvent été considérés comme des êtres impassibles, les personnages d'Oster, au fil de ses romans, s'avèrent de plus en plus sensibles. Loin d'être toujours imperturbables ou indifférents à ce qui les entoure, ces personnages sont tantôt inquiets, tendus, nerveux ou angoissés, tantôt amoureux, frustrés ou complètement dépassés. Néanmoins, on ne peut pas dire qu'ils consacrent beaucoup de temps à l'examen de leurs états d'âme. En fait, si les personnages-narrateurs ostériens apparaissent fréquemment comme étant affectés par ce qui les entoure, ils ne savent pas, d'ordinaire, ce qu'ils ressentent avec exactitude. La plupart du temps, leur état affectif est extrêmement confus, comme le démontre le personnage-narrateur de *Dans la cathédrale* qui, bien souvent, ressent tout un mélange d'émotions. Constatant, par exemple, la disparition de Paul à la suite de l'enterrement du père de Marthe, il tente de décrire ce qu'il ressent de la manière suivante :

L'état d'esprit où je me trouvais alors était naturellement composite, où se mêlaient l'étonnement, l'interrogation mais aussi la sensation d'isolement, la gêne d'avoir laissé repartir Marthe sans l'avoir saluée, la question, quand même, de savoir si je la retrouverais pour sa collation, le peu d'envie que j'avais de le faire, au fond, la conscience soudaine [...] que de ce côté-là, [...] c'était à peu près fichu, la relative satisfaction, aussi, que ce problème au moins fût réglé, mais encore le ridicule de ma position, seul dans ce cimetière où je n'avais somme toute personne à pleurer [...]. (*DLC*, p. 24-25).

Ne se laissant nullement abattre par la confusion que pourraient occasionner chez lui les différents affects qu'il ressent simultanément, le personnage-narrateur tente d'ailleurs, tout

au long de son récit, de les expliquer et d'être présent d'esprit de façon suffisante afin que rien de ce qui se passe actuellement dans sa vie ne puisse lui échapper :

Songeant que ça bougeait, oui, [je dissimulais] aux yeux d'Andrieu la sorte de contentement que j'en retirais, de même que mon angoisse, laquelle était recouverte par mon contentement, j'espère être assez clair. C'est la suite de l'enterrement, me disais-je encore, il faut que je sois très attentif à ce qui va se passer à partir de maintenant. (*DLC*, p. 52).

Or, l'état affectif de ce personnage s'avère généralement insaisissable, puisque celui-ci ne peut ni synthétiser ni cerner avec précision toute la gamme des émotions et des sensations qu'il ressent au moment même où elles le traversent. Par exemple, lorsqu'il reçoit enfin un message de Paul sur son téléphone, message qui ne lui fournit cependant aucune explication sur la disparition de son ami, le personnage-narrateur se dit surpris, sans pouvoir en dire davantage sur les sentiments que cette surprise suscite en lui : « passé ma surprise, [le message de Paul] me laissa au cœur un sentiment mêlé, qu'il me parut plus raisonnable d'interroger dans le calme [...] » (*DLC*, p. 62). De même, alors qu'il vient de rompre avec Marianne, il ne connaît pas la teneur des sentiments qu'il éprouve : « Il m'apparut que nous venions de trouver un accord. Il me sembla également que nous n'étions pas tristes, mais ce n'était pas certain. » (*DLC*, p. 35). Ou encore, lorsqu'il se retrouve seul à la table d'un café avec les photos d'Anne volées à Andrieu, l'idée qu'il se fait de son état affectif est si vague qu'il ne parvient même pas à savoir avec certitude s'il se sent bien : « Je me demandai même, vers le milieu du repas, si je me sentais bien. Je crois que j'étais au bord de ça. » (*DLC*, p. 111). Alors qu'il observe une fois de plus les photos, l'envie lui vient de les montrer à quelqu'un (comme on sait, à l'agriculteur), envie

qu'il ne sait toutefois pas par quel sentiment justifier, hésitant entre un sentiment d'orgueil ou de peur – « C'était peut-être de l'orgueil, je ne sais pas. Ou de la peur » (*DLC*, p. 112) – sentiments pourtant assez différents et par conséquent, difficilement interchangeables. De toute évidence, la façon dont les événements affectent ce personnage ainsi que l'état dans lequel il se trouve demeurent à tout moment plutôt flous, ce qui est également le cas du personnage-narrateur de *L'imprévu*, quant à lui affecté par une fièvre qui réduit fortement sa présence d'esprit, comme il l'exprime alors qu'il tente de quitter la maison des Traversière où se déroule l'anniversaire de Gilles :

Quant à moi, j'ignorais dans quel état je me trouvais exactement, ce dont je commençais à prendre l'habitude, d'ailleurs, ignorant notamment quel degré de fièvre j'avais atteint au cours de la soirée, ni quel taux d'alcool, ni quel niveau de désillusion, mais enfin je crois pouvoir affirmer que ça n'allait pas bien fort. (*I*, p. 172-173).

Ce personnage est en fait si peu attentif à lui-même, ou du moins à ce qu'il éprouve, qu'il demeure inconscient de ses affects au point, parfois, de les prêter à autrui : « Il souriait. Non. Non. Ce n'est pas ça. C'est moi. Lui était triste. Ou grave. [...] Il avait l'air embêté. [...] Et donc c'était moi. Le sourire. Je le remerciais, cet homme. Il me mettait de bonne humeur, soudain. » (*I*, p. 75). Bref, les personnages-narrateurs ostériens, qui tantôt n'arrivent pas à mettre les bons mots sur leurs états d'âme, tantôt remettent tout simplement leur introspection à plus tard, sont loin de pouvoir saisir et de savoir décrire tous les détails de leurs affects et de ce fait, de les documenter par leur discours. Le personnage-narrateur de *Sur la dune*, qui ne parvient pas à décrire comment il se sent auprès des Dugain, sous-

entend même que ses mots, de toute façon, ne pourraient pas véritablement traduire son état intérieur :

je me demandai finalement si j'étais malheureux ou seulement au bord de l'être, si j'allais craquer, laisser tout le monde en plan ou me détendre, à moins que je n'eusse été parfaitement détendu depuis que j'étais là, détendu et mort et indolent, mais tout ça c'est des mots, me disais-je [...]. (*SLD*, p. 147).

Effectivement, pour ce personnage, les mots sont impuissants face à la force des affects qui le submergent, tandis que le silence, en définitive, semble bien davantage révélateur, plus confortable et, même, rempli de possibilités qu'il n'est pas nécessaire de baliser ou de verbaliser, comme il l'affirme avec un certain soulagement lorsqu'il se retrouve à l'épicerie avec Ingrid, pour qui son désir ne cesse d'augmenter :

Le silence, désormais, s'était installé entre nous comme le plus sûr moyen de dialogue. Aucun mot, du moins à mon sens, n'eût su traduire ce que nous pouvions ressentir. C'était la fin de quelque chose, suivie d'un blanc avant le début d'un rapport que je ne parvenais pas à me représenter. Seul surnageait, dans cet état de flottement, un désir avec lequel je composais comme je pouvais, l'habillant heureusement de ce silence où nous nous maintenions et qui pouvait vouloir tout dire. (*SLD*, p. 162).

Comme l'écrivent Barrère et Martucelli, l'univers ostérien est donc « un univers où se répand – sans anxiété majeure – la conscience que la vie intérieure est, de toute façon, trop compliquée pour être expliquée... »⁶⁶ Toujours, celle-ci reste foisonnante, nébuleuse et confondante, voire parfaitement indicible, lorsqu'il n'est pas tout simplement inutile de tenter de la mettre en mots.

⁶⁶ Anne Barrère et Danilo Martucelli, *op. cit.*, p. 84.

3.2. Inconstance et inconsistance

Par ailleurs, la sensibilité des personnages ostériens s'avère des plus inconstantes. En effet, plutôt que de trouver un juste équilibre ou de s'associer à un tempérament ou à un autre, les personnages-narrateurs d'Oster oscillent constamment entre l'hypersensibilité et l'impassibilité. Par exemple, le personnage-narrateur de *Sur la dune* se montre extrêmement sensible à l'environnement qui l'entoure et à la réalité telle qu'elle se présente à lui ; de la rocade, la réalité de la ville de Bordeaux lui semble dure et lui fait peur, tandis que son arrivée à Saint-Girons lui paraît brutale : « Moi-même, j'avais un peu de mal à me persuader que j'y étais arrivé, à Saint-Girons-Plage. Ça me semblait brutal, en fait. Comme Bordeaux, vu de la rocade. » (*SLD*, p. 17). De même, l'attitude de Dugain-Liedgester à son égard lors de leur première soirée à l'hôtel lui semble d'une rude familiarité : « Ça ne marche pas vraiment, me dis-je, ce début de cohabitation, il est clair que ça ne prend pas forme, ou que ça prend trop vite forme, c'est d'une brutalité, on devrait repartir de zéro. » (*SLD*, p. 47). De surcroît, même la façon dont lit Dugain-Liedgester avant de s'endormir le dérange et l'affecte :

je percevais, à la périphérie de ma vision, un sourire sur les lèvres de Dugain-Liedgester. Sa lecture, à n'en pas douter, en était la cause [...], et la vitesse à laquelle il tournait les pages me donnait le vertige, de même que m'indisposait leur froissement répété. [...] [M]on voisin pratiquait en définitive une lecture bruyante, presque physique, dont on pouvait craindre à tout moment que le support, trop malmené, trop pris à partie par le lecteur, ne réagît brusquement en lui échappant des mains pour jaillir au milieu de la pièce, tandis qu'à l'inverse, de mon côté [...], je commençais doucement à m'endormir. Hein ? Fis-je tout à coup, car, quittant un instant ce qu'il me fallait bien appeler, faute de mieux, le silence de sa lecture, Dugain-Liedgester me posait une question. (*SLD*, p. 53).

Ainsi, ce personnage-narrateur pour qui, justement, le simple fait de poser une question peut paraître violent – « Vous avez une maison ici, dis-je donc tout à trac, en quelque sorte, à Dugain-Liedgester, que je m'en voulais de violenter, vous êtes venu ouvrir votre maison vous aussi ? » (*SLD*, p. 31) –, qualifie à plusieurs reprises les faits et les événements comme étant brutaux, les lieux ou les êtres comme étant bruyants, laissant de ce fait transparaître une sensibilité des plus aiguës. Or, alors qu'a lieu l'enterrement de Jean-Marc Vecten, le personnage-narrateur ne semble nullement affecté par la fuite de Brigitte Vecten ainsi que par le départ précipité des Dugain qui, pourtant, en plus d'être ses hôtes, sont responsables de la cérémonie. Non seulement le personnage-narrateur ne porte aucun jugement sur leur comportement, mais il conserve tout son calme et, agissant comme si de rien n'était avec une assurance surprenante, convie tous les invités à se rassembler chez les Dugain malgré leur absence. De façon similaire, le personnage-narrateur de *L'imprévu*, inquiet et nerveux, voire complètement déstabilisé et angoissé par le rejet de Laure, réagit de manière émotive et impulsive à tout moment, mais, à la toute fin de son récit, agit rationnellement, avec un sang-froid étonnant. En effet, pour lui, la situation est catastrophique. Elle lui donne le vertige, comme il l'exprime alors qu'il parle au téléphone avec Laure en essayant de la convaincre de ne pas couper la communication : « je me sentis pris de court, je ne retrouvais pas mes idées, [...] je crois que je commençais à éprouver une sorte de vertige, écoute, lui dis-je, et j'eus soudain envie de pleurer, je ne l'entendis même pas me répondre [...]. » (*I*, p. 145). Avant même que des kilomètres ne les séparent, l'attitude distante de Laure à son égard lui donne l'impression de chuter, ou encore, d'effectuer une « avancée au-dessus du vide » (*I*, p. 58). Manifestement, il est très affecté.

Laure, qui, fiévreuse, commence tout juste à se replier sur elle-même, est d'abord qualifiée de brutale – « Je lui avais lâché la main, que j'avais reprise. À part la fièvre, je ne la sentais plus. Aucuns nerfs [*sic*] dans les doigts. Laure se repliait plus que jamais. Je souffris, je dois le dire, de sa brutalité. Mon problème, à moi, c'est que je m'aguerris mal » (*I*, p. 14) –, puis, par son sommeil, de violente : « Le sommeil aussi peut être une violence. J'ignorais que cette femme pouvait être à ce point violente. Elle ne m'avait jamais congédié par le sommeil. C'est nouveau, me dis-je. » (*I*, p. 40-41). Le personnage-narrateur se montre donc extrêmement sensible au moindre détail lui donnant l'impression de perdre la femme qu'il aime et tente d'agir de manière à ne pas trop s'en éloigner, sans pour autant la contrarier. Le fait de se déplacer et s'occuper l'esprit lui permet d'ailleurs de « faire circuler l'angoisse » (*I*, p. 108), angoisse causée par cette séparation qui l'accapare et l'atteint bien plus que sa fièvre ou que sa blessure à la jambe, comme le montre, lors de sa conversation avec Florence, son désir prioritaire d'acheter un téléphone afin que Laure puisse le joindre en tout temps :

Bon, me dit-elle en me lâchant le bras, c'est moins d'un téléphone que vous avez besoin que d'un anti-inflammatoire et avant tout d'un médecin [...].

Florence dis-je.

Elle s'apprêtait à refermer la portière.

Je ne veux pas voir de médecin, lui expliquai-je. Je ne veux pas perdre de temps avec un médecin. Je veux bien un anti-inflammatoire, d'accord. Un truc un peu fort, sans ordonnance. Mais je veux surtout un téléphone. (*I*, p. 206).

Aussi, avec l'aide de Florence, le personnage-narrateur poursuit sa route jusque chez Philippe car, comme nous l'avons déjà mentionné, il ressent un besoin finalement plutôt urgent et complètement irrationnel de le voir, comme prévu, afin que tout rentre dans l'ordre entre lui et Laure. En effet, selon le personnage-narrateur, c'est Philippe qui fera la jonction entre eux, puisque ce n'est qu'au moment précis où il le verra que Laure téléphonera : « j'étais venu pour ça, pour le voir, il était capital que Philippe fût là, [...] j'avais besoin de le voir, pas envie, vraiment, besoin [...] ». (I, p. 243). Or, lorsque le personnage trouve enfin Philippe, allongé sur son canapé, le constat qu'il doit faire est le suivant :

Philippe était mort.

Je ne sais ce qui me frappa davantage, à ce moment, qu'il fût mort, donc, les yeux grands ouverts, la tête légèrement inclinée vers moi, ou que mon téléphone ne sonnât pas. Qu'il ne sonnât pas puisque Philippe était mort. Et que la jonction ne s'était pas faite. Ne se ferait pas. Que c'était fini.

Que j'en avais fini avec Laure.

Depuis l'hôtel.

Tout de même. J'eusse préféré que Philippe vécût. (I, p. 245).

Ainsi, non seulement découvrir le corps de l'ami de Laure ne l'affecte pas outre mesure (il énonce brièvement et calmement la mort de Philippe pour tout de suite rediriger sa pensée vers Laure), mais, de surcroît, sa séparation avec la femme aimée est finalement envisagée comme définitive et acceptée sans douleur, avec résignation. Ce personnage-narrateur, jusque-là tendu, nerveux et angoissé, semble soudainement tout à fait détaché, voire dépourvu d'affects. Pour le lecteur, son attitude est donc tout aussi inattendue que la mort

de Philippe elle-même. Le personnage-narrateur apparaît d'autant plus impassible qu'il réagit ensuite de façon rationnelle et pragmatique pour la toute première fois depuis le début du récit : d'urgence, malgré sa douleur à la jambe, il se rend au cabinet médical et, sans même prendre le temps de s'asseoir dans la salle d'attente, prévient le médecin de la mort de Philippe. Bref, pour les personnages-narrateurs d'Oster, si les détails du comportement d'autrui sont susceptibles de déclencher une panoplie d'émotions, d'impressions ou de sensations, les faits les plus marquants peuvent par ailleurs les laisser de marbre. Entre l'hypersensibilité et l'impassibilité de ces personnages, il demeure impossible de prévoir toute réaction affective : considérant, sur le plan affectif, le manque d'une organisation cohérente de leur personne, leurs réactions, qu'elles soient intenses ou faibles, ne font que détonner les unes par rapport aux autres et, de ce fait, sans cesse étonnent le lecteur.

En outre, la présence sensible au monde de ces personnages-narrateurs est à ce point inconstante qu'elle semble, parfois, elle-même remise en doute, se montrant bizarrement intermittente, sans qu'aucune explication logique ne vienne justifier ses curieuses interruptions. À divers moments de leurs récits, les personnages expriment une certaine inconsistance, la traduisant, comme le personnage-narrateur de *Dans la cathédrale*, soit, par une « sensation d'effritement [...] [et par] la conscience d'une déperdition » (DLC, p. 33), soit par une sensation de vide et de légèreté excessive :

Je ne me sentais pas mal, sans doute, mais comme détaché, soudain, ou vide, ou encore tombant dans le vide, mais sans éprouver de pesanteur, avec au contraire une sorte de légèreté, toutefois

dépourvue d'agrément. C'était un flottement, donc, qui sans être absolument inconfortable me donnait comme le regret d'un poids que je n'arrivais pas à prendre, ou de contours dont j'échouais à me cerner. (*DLC*, p. 28).

Selon toute apparence, ce personnage en fuite vers Langeville, et vaguement tenté de procéder à une disparition temporaire de sa personne, éprouve des sensations (ou plutôt une absence de sensation) qui portent atteinte à l'idée qu'il se fait de lui-même, ainsi qu'à la conscience qu'il a de sa présence physique : « si je ne savais pas ce que j'étais venu faire à Langeville, à part m'oublier, je le savais, désormais, il s'agissait de m'oublier davantage, ce qui était pratiquement fait, du reste, je ne me voyais plus du tout, j'étais devenu flou et léger [...]. » (*DLC*, p. 90). De même, la présence au monde du personnage-narrateur de *Sur la dune* est elle aussi, dès le début de son récit, des plus précaires. En effet, le seul fait de douter du bien-fondé de sa présence à Saint-Girons semble faire flancher la conscience qu'il a de la matérialité de son corps, celui-ci de nouveau resserré dans son esprit grâce à une simple chaussure : « Je commençais à reprendre conscience de mes contours. Peut-être à cause de cette chaussure, tout à l'heure ôtée puis remise, avec cette sensation d'être contenu, soudain [...]. » (*SLD*, p. 19). Pour tout dire, le sentiment de sa présence physique est si fragile qu'il pourrait se voir compromis par le seul regard d'une femme, capable de le faire vaciller, comme le constate le personnage-narrateur lui-même alors qu'il aperçoit pour la première fois Ingrid, en compagnie de deux autres hommes, dans le hall de l'hôtel :

On m'avait quand même vu. Au moins les deux hommes. La femme, elle, se taisait, semblait ne rien voir, quoiqu'elle fixât tour à tour ses interlocuteurs avec une sorte d'étonnement, comme si, ne les connaissant pas, elle eût cherché à se persuader de leur présence. Je me sentis moins seul, donc, à hésiter au bord de la réalité, encore

que je ne tinsse pas à tomber moi aussi sous le regard de cette femme, impropre, selon toute évidence, à susciter chez l'autre l'impression qu'il est bien là et non ailleurs, dans quelque préambule à lui-même. (*SLD*, p. 22).

Bref, par intermittence, les personnages ostériens s'oublent, allant jusqu'à perdre toute sensation de consistance, et ce, de façon à ne plus savoir s'ils sont là où ils croient être, ou pire, s'ils sont morts ou bel et bien vivants, comme le montrent ces deux affirmations précédemment citées, la première, énoncée par le personnage-narrateur de *Sur la dune* – « je suis là parce que la vie n'est pas émouvante, me disais-je, je suis là parce que je suis mort [...] » (*SLD*, p. 146) –, la seconde, par le personnage-narrateur de *Dans la cathédrale* : « Il n'y avait personne, du reste, dans la rue, pour me prouver que j'existais. Puis je croisai quelqu'un [...]. Je ne me sentis pas revivre pour autant. [...] L'un de nous deux est mort, me dis-je, et ce doit être moi. » (*DLC*, p. 38-39). Visiblement, bien que ces personnages-narrateurs puissent, à certaines occasions, éprouver l'instant avec intensité, il leur arrive inexplicablement, à d'autres, de presque entièrement s'en absenter. Si, comme l'écrit Bruno Blanckeman au sujet des écrivains minimalistes, « l'écrivain tente de dessiner l'homme en fuyant les lignes et les contours imposés »⁶⁷, les personnages-narrateurs ostériens eux-mêmes perdent parfois toute notion de leurs contours, éprouvant difficilement leur corporalité, sans que rien n'indique au lecteur les causes d'aussi fréquentes interruptions de leur sensibilité qui, par nature et en toute logique, ne devrait nullement s'avérer intermittente. De toute évidence, chez Oster, l'inconstance et l'inconsistance vont de paire.

⁶⁷ Bruno Blanckeman, *op. cit.*, p. 73.

3.3. Une affectivité en décalage

Comme nous venons de le voir, les affects des personnages ostériens dépendent d'une sensibilité particulièrement variable. Or, il nous faut préciser une chose : malgré leur apparente complexité, ces affects ne sont pas totalement incompréhensibles ni complètement hors-norme, puisqu'ils demeurent en relative adéquation avec la charge interprétative et émotive des événements (cela signifiant qu'un événement jugé triste provoque normalement de la tristesse, ou qu'un événement vu comme heureux, en toute logique, provoque de la joie). Par exemple, pour le personnage-narrateur de *L'imprévu*, l'imminence d'une rupture amoureuse non désirée est source d'inquiétude, de crainte et d'angoisse, tandis que, pour le personnage-narrateur de *Dans la cathédrale*, une chute à vélo entraîne de la honte. Le lecteur comprend aisément que les personnages puissent ressentir de tels sentiments au moment où ils les expriment et, conséquemment, juge ces réactions plutôt normales. Néanmoins, les personnages-narrateurs ostériens apparaissent bel et bien comme étant, sur le plan affectif, légèrement décalés, et ce, non pas en raison de leurs affects à proprement parler, mais plutôt en raison de l'intensité tout à fait inhabituelle de ceux-ci, dans certaines situations. En effet, l'intensité de leurs réactions affectives semble parfois si disproportionnée face aux événements que ces dernières deviennent inadéquates et même, presque inconcevables. Pour commencer, le personnage-narrateur de *Sur la dune*, comme nous l'avons vu, s'avère particulièrement sensible, s'inquiétant de tout, de façon exagérée. Nombreux sont les moments où il se montre extrêmement tendu, sans raison valable aux yeux du lecteur. Par exemple, à la simple pensée de pénétrer dans la ville

de Bordeaux, là où il projette de déménager bien qu'il n'y ait jamais mis les pieds, la nervosité le gagne. Se trouvant en voiture avec Dugain à proximité de la ville, il prie pour que rien ne les pousse à s'y arrêter : « en ces instants, [Dugain] me demanda ce que j'avais, déclarant qu'il me trouvait tendu. Je lui répondis que pas du tout. Ou plutôt si, corrigeai-je, c'est possible, il m'arrive d'avoir l'air tendu, c'est en tout cas ce que les gens disent [...]. » (*SLD*, p. 107). Aussi, la tension qu'il ressent à l'idée de ce que les autres peuvent penser de lui est tout à fait excessive et, tout comme ses multiples réflexions, freine constamment la moindre de ses actions. Recherchant Dugain à Saint-Girons, il interroge deux hommes, mais se retrouve ensuite privé de sa liberté d'action par crainte que ses interlocuteurs, à leur tour, ne s'interrogent à son sujet :

je me détournai, ne sachant que faire, debout dans le hall-salon de l'hôtel, sous le regard informé, désormais, de mes deux interlocuteurs, avec lesquels je me voyais mal reprendre langue, à moins de changer de sujet, ce dont je me sentais incapable. Non que mon hébergement fût ma seule préoccupation, mais je craignais qu'on ne me crût pas sincère si j'optais pour l'éluder. Je n'osais pas retourner m'asseoir, ni arpenter le hall de façon voyante, ni m'accoter à un mur en affectant de considérer une situation somme toute banale [...]. (*SLD*, p. 24-25).

Par la suite, face à Dugain-Liedgester avec qui il partage le souper, le personnage-narrateur se voit affecté par le même genre de considérations. N'osant se lever de table le premier, il n'ose pas davantage aller faire quelques pas dehors, de peur que Dugain ne tire quelque conclusion gênante d'un homme s'aventurant dans une nuit noire, « emplie de vent et de fracas » (*SLD*, p. 34). En un mot, il est paralysé. L'attention qu'il accorde à Dugain est d'ailleurs si forte qu'il devient ensuite, quant à lui, pratiquement invisible à ses propres

yeux : « Là, je ne fus plus personne. Ma pensée était entièrement occupée de Dugain-Liedgester. Je ne me remarquai même pas dans la glace au-dessus du lavabo. » (*SLD*, p. 47). Indubitablement, ce personnage-narrateur trop facilement inquiet amplifie inutilement ses craintes ; la tension immodérée que l'on observe chez lui ne peut que susciter une certaine curiosité. Cette curiosité, le lecteur la ressent également lorsque le personnage-narrateur de *Dans la cathédrale* se montre fortement affecté par la disparition de son ami Paul. En fait, bien qu'il se soit volatilisé sans raison, Paul n'est absent que depuis trois heures lorsque le personnage-narrateur, qui affirme pourtant vivre cet événement avec « une forme de sérénité » (*DLC*, p. 29), s'en trouve complètement bouleversé :

C'est à ce moment-là, je crois, quand j'eus refermé la porte, que j'ai décidé plus ou moins de partir. Ça s'est d'abord manifesté par mon incapacité, alors que je me tenais face à la porte refermée, à me retourner vers la pièce. Il était clair qu'à mes yeux, en cet instant, ce qui se trouvait derrière moi dans l'espace représentait très précisément ce qui se situait face à moi dans le temps, et c'est ce que j'hésitais maintenant à envisager. La défection de Paul, sans doute, y était pour quelque chose [...]. (*DLC*, p. 32-33).

Pour le personnage, fuir Paris où il réside avec Paul est alors la seule action possible. Remplissant un sac de quelques affaires, il choisit une destination au hasard sur Internet – comme on sait, Langeville, où il n'a de toute évidence rien à faire. Cette réaction intempestive et tout à fait singulière démontre bien comment l'affectivité du personnage déborde quelque peu des normes ; la brève « disparition » de Paul devient alors l'événement perturbateur du récit, événement qui, justement, bien que le lecteur puisse se demander pourquoi, perturbe profondément le personnage-narrateur.

Dans le même ordre d'idées, chez Oster, les rencontres amoureuses sont la cause de très vives émotions qui, généralement, semblent un peu précipitées. Si l'amour que ressentent les personnages pour l'une ou l'autre des femmes qu'ils rencontrent naît, le plus souvent, dès le premier regard et avec aplomb – « Vous êtes de passage ? me dit-elle, son regard dans le mien, avec quelque chose au fond, me dis-je, je vois quelque chose. Ou alors c'est moi » (*I*, p. 249) –, l'amour que ressent le personnage-narrateur de *Dans la cathédrale* pour Anne, la future épouse de son patron Andrieu, est sans doute le plus extravagant, pour ne pas dire le plus saugrenu. Le personnage-narrateur se dit d'ailleurs « émotif » (*DLC*, p. 48), ce dont peut témoigner l'intensité de son sentiment pour cette femme qu'il ne connaît pas encore ; à partir du moment où il aperçoit la photo d'Anne pour la première fois, l'amour qu'il éprouve pour elle devient le guide de toutes ses actions. Sa volonté d'assister au mariage d'Andrieu, notamment, n'est pas qu'une question de politesse ; celle-ci lui est impérieusement dictée par ses affects : « assister au mariage, puisque Andrieu m'y invitait mais également pour plusieurs raisons que je m'expliquais mal encore mais dont l'aiguillon se révélait sensible. » (*DLC*, p. 91). Intérieurement, grâce à cette photo et par son changement d'état d'âme, il n'est plus le même homme : « Andrieu, ce jour-là, pensait sans doute me connaître mieux parce que je n'étais plus tout à fait le même – bien sûr, il ignorait jusqu'à quel point. » (*DLC*, p. 98). Sa vie au complet, d'ailleurs, n'est plus la même, ou pour le dire plus précisément, n'est plus envisagée de la même façon : « De temps à autre, je me souvenais que ma vie venait de changer. Et j'étais ivre. » (*DLC*, p. 124). Effectivement, le personnage-narrateur est prêt à changer sa vie pour Anne, qu'il s'agisse

de déménager à Chartres ou d'accepter un nouvel emploi. Déjà, regardant une autre photo trouvée chez Andrieu, il s'imagine vivre toutes sortes de choses avec elle :

L'autre photo racontait une histoire. Anne de trois quart face, les mains tendues vers le bas. Difficile, hors champ, d'imaginer autre chose qu'un enfant. Un neveu, me dis-je. Ou alors un enfant qu'Andrieu aurait fait. Ou encore un enfant à elle. Je n'étais pas contre. Je le présenterais à Paul. Cette histoire-là me faisait brûler les étapes. (*DLC*, p. 102).

Ainsi, avant même d'avoir rencontré Anne, persuadé de leur avenir commun, le personnage-narrateur lui fait entièrement confiance, n'éprouvant aucune crainte d'être déçu par elle, cela, même s'il semble totalement invraisemblable, du moins pour le lecteur, que celle-ci le préfère, lui, un pur inconnu, à son futur mari :

je n'avais pas peur de voir bouger le visage d'Anne, de la voir vivre, aucune appréhension de ce côté-là, j'avais confiance en elle, excepté en ce qui concernait le choix qu'elle semblait avoir fait d'Andrieu, bien sûr, je n'imaginai pas non plus qu'elle fût parfaite. (*DLC*, p. 93).

Bien entendu, sa rencontre avec Anne sera par la suite le lieu d'un véritable débordement affectif. La voyant enfin de ses propres yeux, le personnage-narrateur se montre affecté à un point tel que le simple fait d'être dans la même pièce et de se retourner en même temps qu'elle prend pour lui une importance démesurée :

Andrieu, en quelque sorte, nous surprit dans la cuisine. [...] Je ne faisais rien de particulier, à ce moment, que reposer ma tasse sur le plan de travail à vingt-cinq centimètres de sa future femme. Il n'en prit d'ailleurs pas ombrage. Nous l'avions entendu tous deux arriver et nous étions retournés, il est vrai, ensemble. C'était beaucoup pour moi, sans doute moins pour lui. Pour elle, je ne savais pas. (*DLC*, p. 130).

Bref, considérant la vitesse et la vigueur avec lesquelles la passion amoureuse, chez Oster, se développe, il n'est pas étonnant que le lecteur peine à y croire. Dans ce domaine plus que dans tout autre, les personnages sont enclins à vivre des émotions bouleversantes qui, dans le contexte où elles adviennent, surprennent par leur intensité et font de ces êtres de papier des personnages dont l'affectivité apparaît en décalage.

3.4. Caractéristiques discursives et narratives

Maintenant que nous avons observé la représentation concrète de l'affect chez les personnages-narrateurs d'Oster, il nous faut réfléchir aux caractéristiques discursives et narratives qu'implique cette représentation. D'abord, comme le rappellent Molino et Lafhail-Molino, selon la forme canonique du roman, « le portrait du personnage se complète au fur et à mesure que se déroule le récit grâce à un processus de caractérisation progressive »⁶⁸. Or, chez Oster, non seulement nous connaissons très peu de choses au sujet des personnages-narrateurs, tant au début qu'à la fin de leurs récits mais, de surcroît, l'inconstance de leur sensibilité ne nous permet pas d'en savoir davantage sur eux, puisqu'elle empêche ou rend inefficace le processus de caractérisation progressive qui viendrait étayer leur personnalité (si ce n'est que cela les caractérise en tant qu'êtres inconstants et quelque peu incohérents). En effet, dépourvus d'une organisation psychologique cohérente ou, autrement dit, n'ayant pas de caractère ou de tempérament les

⁶⁸ Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *op. cit.*, p. 160.

poussant à « réagir de façon déterminée à chaque événement »⁶⁹, les personnages-narrateurs ne peuvent qu'avoir des réactions affectives imprévisibles qui, plutôt que de se corroborer en s'additionnant, ne cessent de conduire à des contradictions. Ainsi, malgré leur discours affectif, les personnages-narrateurs demeurent indéterminés tout autant sur le plan psychologique que sur les plans social et physique.

D'ailleurs, comme nous l'avons vu, chez Oster, les affects et les états d'âme ne font pas l'objet de longues descriptions : évoqués assez rapidement, sans grande assurance ni précision, ils occupent bien peu de place dans le discours des personnages-narrateurs. En fait, l'intensité des affects des personnages se traduit plutôt, sur le plan discursif, par une prolifération de pensées et, dans une moindre mesure, d'actions, comme si d'une chose minuscule (affectant les personnages) pouvait émerger une multitude d'autres choses se juxtaposant les unes aux autres et complexifiant la situation. Prenons par exemple le passage où le personnage-narrateur de *Sur la dune*, qui se rend en voiture à l'épicerie, ressent un vif désir pour Ingrid après que celle-ci ait posé une main sur son bras :

Je ne sursautai pas, mais, à partir de là, ça n'alla plus du tout, je ne sus plus quoi faire, poser ma main sur la sienne, ne pas bouger comme un idiot, de surcroît nous arrivions à hauteur de l'épicerie, je devais me garer, utiliser le levier de vitesses. J'avais aussi la solution, à l'arrêt, de partir à l'assaut de sa bouche, puis de m'enfouir entre ses seins, mais ça me semblait prématuré, surtout avant les obsèques, ce qui était également idiot, bien sûr, et je songeai que je devais avoir un petit côté conventionnel, finalement, que j'avais vécu avec, jusque-là, sans en prendre conscience. Surtout, en réalité, je n'osais pas, j'étais timide, d'une timidité qui

⁶⁹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, cité dans Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *op. cit.*, p. 161.

venait de loin, quoique l'idée de posséder Ingrid, à dater de son geste, ne m'eût plus quitté que par instants [...]. (*SLD*, p. 160).

Dans un premier temps, l'accumulation de pensées et d'actions à laquelle laisse place l'exaltation du personnage, celles-ci juxtaposées à l'aide de virgules à l'intérieur de trois longues phrases, donne l'impression d'un sentiment d'urgence et crée un effet d'accélération des événements. Effectivement, ce personnage-narrateur, fou de désir et submergé par diverses pensées qui s'enchaînent rapidement, ressent l'urgence de trouver le bon geste à poser, d'autant plus qu'il arrive justement à l'épicerie et, donc, qu'il doit réagir vite. Or, dans un deuxième temps, quoique les choses s'accélèrent aux yeux du personnage qui, pris dans l'instant, s'empêtre dans son désir, la voix narrative, pour sa part, demeure posée :

Au reste, je n'eus pas la sensation que cette main qu'[Ingrid] venait de poser sur mon bras exprimât chez elle un puissant éveil des sens, je crois plutôt qu'elle était venue là, logiquement, à la place des mots qu'elle n'avait pas trouvés, faute d'une conduite plus adéquate, en somme. Et, comme je n'étais pas plus inspiré qu'elle, je posai, après avoir coupé le moteur, ma main sur la sienne. (*SLD*, p. 160-161).

Paradoxalement et à l'inverse du paragraphe précédent, le narrateur semble soudain avoir tout son temps pour développer sa réflexion. En plus, chez Oster, la narration s'effectue ultérieurement et le ton de la voix narrative demeure, en toute situation, légèrement ironique, ce qui permet au narrateur d'entretenir une certaine distance face aux événements qu'il raconte. Comme l'écrit d'ailleurs Marie-Pascale Huglo, « le ton est conçu globalement

comme une posture à établir, une distance à régler »⁷⁰. Par le choix d'un ton ironique, les personnages-narrateurs ostériens observent les faits d'un regard oblique, les abordant soit de manière fugitive, soit avec humour ou dérision. En parlant de l'écriture minimaliste à laquelle il associe *Volley-ball*, le tout premier roman d'Oster, Jacques Poirier souligne lui aussi cette prise de distance :

Face à une littérature « majeure » qui affronte le Vrai, la littérature « mineure », elle, procède par esquivement, déplacement, ou neutralisation. Déplacement, par exemple, dans l'incipit de *Volley-ball* de Christian Oster, où le personnage, appelé d'urgence par sa voisine dont le mari vient de mourir, se souvient, face au cadavre trop lourd pour lui, qu'il avait décidé d'entretenir sa forme physique [...].⁷¹

Ainsi, bien que les personnages soient parfois impliqués dans des situations fortement susceptibles de les affecter, ils tempèrent, ou tentent de tempérer, par le biais d'une narration distanciée, leur affectivité. En conséquence, l'événement jugé pathétique par le lecteur peut facilement être éludé au profit de tout autre événement, ou, du moins, posé sur le même pied d'égalité.

De ces observations nous pouvons donc émettre deux constats : d'une part, le mélange entre l'exaltation du personnage, affecté par les événements, et l'impassibilité du narrateur, qui conserve une distance face à ce qu'il raconte, s'avère une caractéristique

⁷⁰ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit : pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 20.

⁷¹ Jacques Poirier, « Le Pas grand-chose et le presque rien », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 377.

importante du discours affectif chez Oster. D'autre part, les affects semblent ici moins valoir pour eux-mêmes que pour leur impact sur la structuration des récits, puisque, en suscitant une multitude de pensées et de minuscules actions, ils agissent comme ondes de choc et influencent la suite des événements. Autrement dit, si les affects semblent, sur le plan du discours, relégués au troisième rang, loin derrière les pensées et les actions des personnages-narrateurs, ils s'avèrent en réalité plus importants et conséquents qu'on aurait pu le croire. En demeurant tantôt le résultat, tantôt le déclencheur des pensées et des actions des personnages, inévitablement, ils opèrent une certaine articulation entre le sensible et l'intelligible. Néanmoins, ils ne fondent pas l'élan narratif ni ne structurent l'intégralité des récits de ces personnages-narrateurs. La logique narrative du sensible apporte de bonnes réponses, mais ne suffit pas à cerner l'entièreté de ces récits.

3.5. Enjeux conceptuels d'une affectivité non conventionnelle

Comme nous l'avons remarqué tout au long de ce chapitre en observant la façon dont les personnages-narrateurs d'Oster sont affectés par l'événementialité du monde, la conception de l'affect que ceux-ci véhiculent n'est pas celle que présuppose une conception plus conventionnelle. D'abord, l'humain est ici dépourvu de tout principe organisateur pouvant déterminer ou rendre cohérentes ses diverses réactions affectives ; il ne détient ni psychologie, ni caractère, ni tempérament permettant de le catégoriser et, de ce fait, demeure en tout temps complètement imprévisible. De plus, son intériorité,

particulièrement complexe et changeante, s'avère en grande partie inaccessible. En effet, bien que souvent affectés par le monde qui les entoure, les personnages-narrateurs ostériens ne parviennent, ni même ne cherchent, à traduire leurs états intérieurs dans toutes leurs aspérités. D'une part, la présence attentive à soi leur fait défaut et conséquemment, ils n'ont qu'une idée floue et incertaine de leur état. D'autre part, les mots semblent de toute façon insuffisants à décrire avec précision leurs états d'âme, ces derniers étant davantage perceptibles par les conséquences qu'ils entraînent sur les pensées et les actions des personnages, que dans leur discours en tant que tel. Enfin, dans ces récits, la sensibilité est à ce point variable qu'elle semble pouvoir connaître de curieuses et fréquentes interruptions : ici, l'inconstance devient la norme et l'être, sujet à l'inconsistance, peut facilement douter de sa présence au monde.

En fait, pour les personnages-narrateurs ostériens, ressentir se résume souvent à être ébranlés, déroutés, paniqués ou angoissés par un fait ou un événement extérieur incontrôlable qui les plonge dans une sorte de chaos, éveille une réflexion bouillonnante et les pousse à agir impulsivement, sous l'effet de leur trouble. Comme l'écrit Fieke Schoots :

C'est l'hypersensibilité aux conditions initiales qui introduit l'incertain, ou, pour utiliser la terminologie moderne, le chaos. L'exemple le plus connu pour illustrer le fonctionnement du système chaotique, « l'effet papillon », vient de la météorologie : le plus petit battement d'aile peut provoquer un cyclone.⁷²

⁷² Fieke Schoots, « Passer en douce à la douane », *L'écriture minimaliste de Mimit*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 129.

De là, pour ces personnages susceptibles de réagir avec intensité, l'importance d'une prise de distance, ou pour le dire dans les mots de Philippe Hamon, de « l'obliquité »⁷³ du regard. De là, donc, cet étrange mélange entre l'affectivité tempétueuse du personnage et l'impassibilité de la voix narrative. Cependant, cherchant à se dégager, les personnages-narrateurs parviennent parfois réellement, mêmes dans les pires occasions, à demeurer impassibles. Tout se passe comme s'ils avaient la possibilité d'être extrêmement affectés ou de ne pas l'être du tout, mais jamais de l'être de façon modérée. Ici, d'un extrême à l'autre, la tempérance n'existe pas. Ainsi, dans la conception de l'affect que véhiculent les personnages ostériens, l'être humain, de la même façon qu'il est soumis à l'événementialité du monde, est soumis à ses affects ; il ne saisit pas plus qu'il ne contrôle ce qui, sur le plan affectif, l'habite et le traverse. Ces réactions affectives lui échappent et pourtant, agissent comme le moteur de ses pensées et de ses actions : bien que totalement imprévisibles, non tempérées et souvent intempestives, elles ne sont jamais remises en question.

⁷³ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, 1996, p. 9.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, nous nous sommes proposée de mettre au jour la relative inintelligibilité des personnages-narrateurs ostériens en examinant, chez eux, la représentation concrète de la cognition, de l'action et de l'affect. Notre objectif consistait principalement à montrer que les récits ostériens ne répondent pas totalement aux logiques narratives conventionnelles et que les conceptions de la cognition, de l'action et de l'affect que véhiculent les personnages s'éloignent quelque peu de celles que présupposent ces trois logiques. Il nous a donc fallu identifier les caractéristiques discursives et narratives de cette représentation de la cognition, de l'action et de l'affect, puis, tenter d'en saisir les enjeux conceptuels.

Tout d'abord, nous nous sommes penchée sur le discours cognitif des personnages, et plus précisément, sur la façon dont ceux-ci perçoivent et interprètent le monde. Leur perception de la réalité s'est alors avérée partielle et désorganisée, tandis que leur inépuisable réflexion s'est confirmée comme étant généralement inutile et tout à fait subjective, sans fondement. De ce fait, il nous est apparu que l'absence de vision globale et d'esprit de synthèse des personnages-narrateurs voile les rapports de causalité entre les éléments du récit (au profit d'une simple juxtaposition) et empêche leur hiérarchisation. Nous avons également constaté que les personnages, qui ne font preuve d'aucune économie

et qui sont loin d'être de fiables narrateurs, ralentissent et interrompent sans cesse le déroulement du récit par leurs multiples réflexions (attirant ainsi l'attention du lecteur sur eux-mêmes plutôt que sur les faits et les événements qu'ils racontent). Or, leurs réflexions ne débouchent pas sur l'acquisition d'un quelconque savoir sur le monde et, conséquemment, ne permettent pas au récit de s'organiser selon une logique cognitive. En d'autres mots, les récits ostériens ne mettent en scène ni le passage de l'ignorance à la connaissance, ni même celui d'un savoir à un autre. Nulle connaissance juste et pratique n'est acquise, de même que nulle vérité stable et univoque sur le monde n'est proférée. Nous avons pu en conclure que, contrairement à ce que suggère la logique conventionnelle, les actions « percevoir » et « interpréter » témoignent toutes deux chez Oster d'un refus de la synthèse, de l'homogénéité et de la hiérarchisation. Ici, le fait d'interpréter n'équivaut pas à éliminer le doute et l'incohérence, mais, inversement, à trouver et à exposer le plus de significations possibles à partir d'une seule observation. Par conséquent, l'activité réflexive des personnages, bien qu'elle en ait l'apparence, ne peut pas être une véritable démarche herméneutique : les personnages-narrateurs ostériens cherchent non pas à fixer et à connaître le monde, mais plutôt à le questionner, en le montrant dans toute sa luxuriance et son instabilité.

Par la suite, nous nous sommes tournée du côté du discours actionnel des personnages-narrateurs. Nous avons notamment remarqué que ces personnages détiennent un très faible pouvoir-faire, ne contrôlent en rien leur situation et préfèrent, dans la plupart des cas, se laisser porter par les événements. Nos observations nous ont en fait amenés à

déduire que les personnages ostériens, paradoxalement, agissent sans vraiment agir et par conséquent, ne deviennent jamais de véritables agents au sens strict. Considérant cela, nous avons voulu mettre en évidence l'insuffisance des présupposés de l'action conventionnelle, de même que des notions de statut et de rôle situationnel, pour cerner l'agir de ces personnages. En effet, tout ce qui, selon la théorie, définit ou schématise essentiellement l'action ne s'est pas montré ici d'un grand secours pour comprendre l'agir des personnages d'Oster. De plus, les récits ostériens ne présentent aucune réelle progression entre les situations initiale et finale des personnages, puisque tout changement susceptible d'être opéré dans leur existence ne demeure pour eux qu'à l'état de possibilité. Ainsi, force a été de constater que ces récits ne répondent pas non plus à la logique narrative de l'action, puisqu'ils ne présentent aucun parcours d'action finalisé. De toute évidence, chez Oster, le récit ne forme pas un tout unifié et intelligible où les épisodes se suivent selon une cohérence téléologique et où tout objet ou individu défini se montre nécessaire au récit. Les personnages-narrateurs, loin de faire preuve d'une grande rationalité, tendent plutôt à refuser toute programmation. Impulsifs et fortement influençables, ceux-ci semblent tout faire pour fuir l'essentiel et le nécessaire, et, ainsi, retardent leur progression. Ces personnages ne cherchent pas à transformer le monde et n'en ont, de toute façon, pas la capacité. Ils n'ont donc d'autre choix que de laisser le monde lui-même les transformer.

Enfin, nous nous sommes intéressés au discours affectif des personnages-narrateurs ostériens. Comme nous l'avons vu, ceux-ci demeurent plus ou moins attentifs à leurs affects, peinent à identifier leurs différents états d'âme et ne mettent souvent que peu de

mots sur ce qu'ils ressentent. Sans caractère ni tempérament, ils laissent voir une sensibilité anormalement inconstante et tout à fait imprévisible. Ainsi, de l'hypersensibilité à l'impassibilité, leurs réactions ne font que détonner les unes par rapport aux autres, sans rien nous apprendre sur eux. En somme, l'étrange variabilité de leur sensibilité ainsi que l'intensité parfois excessive de leurs affects, totalement inappropriée dans certaines situations, viennent confirmer l'impression que nous avons, chez les personnages d'Oster, d'un décalage sur le plan affectif (décalage que l'on retrouve également dans le mélange entre l'intensité affective du personnage et l'impassibilité de la voix narrative). De là, nous en sommes arrivés à la conclusion que, dans les récits ostériens, les affects jouent un rôle essentiel puisqu'ils influencent de façon importante la suite des événements, mais ne fondent pas pour autant l'élan narratif et ne structurent pas l'intégralité des récits. En d'autres mots, la logique narrative de la passion, ou du sensible, est elle aussi insuffisante pour cerner les récits des personnages-narrateurs ostériens. La conception de l'affect que ceux-ci véhiculent n'est d'ailleurs pas celle que présuppose la logique plus conventionnelle. L'humain étant ici dépourvu de tout principe organisateur pouvant déterminer ou rendre cohérentes ses diverses réactions affectives, son intériorité demeure en grande partie inaccessible. Non seulement l'inconstance devient pour lui la norme, mais il demeure soumis à ses affects, incapable qu'il est de les neutraliser ou de les maîtriser par le biais d'une quelconque rationalité.

À la lumière de nos observations, nous avons pu constater, d'une part, que le décalage des personnages-narrateurs ostériens est bel et bien manifeste et, d'autre part, que

la relative inintelligibilité de ces personnages, sur les plans cognitif, actionnel et affectif, n'est pas sans conséquence sur la forme qu'empruntent les récits. En effet, les théories narratives conventionnelles se concentrent spécifiquement sur trois aspects de l'expérience humaine – la cognition, l'action et l'affect – qui chez Oster sont questionnés avec humour et dérision, tant dans leur fonctionnement que dans la façon dont ils sont définis. Ainsi, les théories conventionnelles ne permettent plus non seulement de circonscrire ces récits, mais également de traduire les pans majeurs de l'expérience humaine que sont la cognition, l'action et l'affect chez Oster. Or, comment le récit peut-il raconter si l'idée même que la cognition, l'action et l'affect soient compréhensibles peut être remise en question ?⁷⁴ Indéniablement, le récit ostérien, dont la configuration narrative dépend entièrement de l'intériorité insaisissable du personnage, ouvre toutes les portes à l'exploration de ce renouvellement à la fois romanesque et théorique.

De plus, si chacune des trois grandes logiques narratives déjà connues implique une certaine conception de l'être humain ou, en d'autres mots, une certaine anthropologie – le personnage étant vu, dans la logique de la cognition, comme un être qui construit un savoir sur le monde, dans la logique de l'action, comme un être qui transforme le monde et, dans la logique de la passion, comme un être qui le ressent –, les romans d'Oster, comme bon nombre de romans contemporains, présentent des personnages qui ne se bornent certes pas à ces trois principales conceptions l'être. Comme nous l'avons montré, la représentation de

⁷⁴ Voir Nicolas Xanthos, « Irréductibilités événementielles dans le roman d'enquête contemporain », dans Nicolas Xanthos et Anne Martine Parent (dir.), *Poétiques et imaginaires de l'événement*, Montréal, 2011, Presses de l'Université du Québec (coll. « Figura »), n° 28, p. 45-61.

la cognition, de l'action et de l'affect que les personnages d'Oster véhiculent, de toute évidence, n'est pas celle que l'on attend de la part de personnages, ou même d'êtres humains, « normalement constitués », conceptuellement parlant ; chez eux, cognition, action et affect, fonctionnent et s'appliquent différemment. Les règles conceptuelles ont changé et les conventions symboliques que nous avons acquises ne semblent plus vraiment s'appliquer. À travers leur façon de penser, d'agir et de ressentir, les personnages ne mettent plus l'accent sur les mêmes choses, ne recherchent plus les mêmes résultats et ne se posent plus les mêmes balises : l'univers dans lequel ils évoluent et auquel, à leur façon, ils donnent sens, vient en quelque sorte court-circuiter le nôtre. Il nous est donc particulièrement difficile, en tant que lecteur, de bien saisir les mouvements intérieurs de ces personnages. D'ailleurs, la force des personnages-narrateurs ostériens se trouve essentiellement ici : extrêmement banals, mais déroutants, ceux-ci représentent des hommes tout à fait ordinaires qui, pourtant, demeurent insaisissables et étrangers à nous. Ainsi, disparaît avec eux non seulement une certaine conception du personnage, celle de l'être agissant, de l'être rationnel, déterminé et transparent à lui-même, mais également d'une certaine anthropologie, qui se voit elle aussi renouvelée (le rapport à la cognition, à l'action et aux affects apparaissant alors comme la conséquence de ce renouvellement). En effet, en déjouant nos attentes, les personnages ostériens questionnent bon nombre de nos conventions, mais, de surcroît, nous exposent à la nécessité suivante : dans des récits qui parviennent aujourd'hui à traduire la multiplicité des expériences humaines, il nous faut tenter de repenser l'intériorité différemment. En privilégiant le mouvement, le désordre et l'instabilité, en priorisant non le certain, mais le possible, Oster s'inscrit pleinement dans la

contemporanéité. Dans ses romans, rien n'est circonscrit, fixé, défini et fini ; l'élan narratif est régi par une intériorité dont les règles conceptuelles n'ont tout simplement pas encore été nommées.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

OSTER, Christian, *L'imprévu*, Paris, Minuit, 2005, 256 p.

OSTER, Christian, *Sur la dune*, Paris, Minuit, 2007, 190 p.

OSTER, Christian, *Dans la cathédrale*, Paris, Minuit, 2010, 141 p.

Articles et ouvrages théoriques :

BARRÈRE, Anne et MARTUCCELLI, Danilo, *Le roman comme laboratoire : de la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion (coll. « Le regard sociologique »), 2009, 373 p.

BLANCKEMAN, Bruno, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur (coll. « Critique »), 2002, 167 p.

BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL, Aline et DAMBRE, Marc (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, 589 p.

BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, 349 p.

FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998, 294 p.

FORTIER, Frances et MERCIER, Andrée, « La narration du sensible dans le roman contemporain », dans AUDET, René et MERCIER, Andrée (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. 1. La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 173-197.

GERVAIS, Bertrand, *Récits et actions*, Longueuil, Le Préambule, 1990, 411 p.

HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, 1996, 159 p.

HAVERCROFT, Barbara, MICHELUCCI, Pascal et RIENDEAU, Pascal (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota bene (coll. « Contemporanéités »), 2010, 453 p.

HUGLO, Marie-Pascale, *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion (coll. « Perspectives »), 2007, 187 p.

LEBRUN, Jean-Claude, « À propos de Christian Oster », dans OSTER, Christian, *Loin d'Odile*, Paris, Minuit, 2001, p. 129-141.

MOLINO, Jean et LAFHAIL-MOLINO, Raphaël, *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2003, 318 p.

MURA-BRUNEL, Aline (dir.), *Christian Oster et Cie : retour du romanesque*, Amsterdam, Rodopi, 2006, 139 p.

PATRON, Sylvie, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009, 392 p.

PHARO, Patrick, *Le sens de l'action et la compréhension d'autrui*, Paris, L'Harmattan (coll. « Logiques Sociales »), 1993, 280 p.

REIG, Christophe, « Les "Qui-perd-gagne" de Christian Oster », dans CLÉMENT, Murielle Lucie (dir.), *Le malaise existentiel dans le roman français de l'extrême contemporain*, Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2011, 336 p.

REVAZ, Françoise, *Introduction à la narratologie: Action et narration*, Louvain-la-Neuve, De Boeck – Duculot (coll. « Champs linguistiques »), 2009, 224 p.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit, Temps et récit II, La configuration dans le récit de fiction, Temps et récit III, Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1983-1985.

SCHOOTS, Fieke, « Passer en douce à la douane », *L'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1997, 234 p.

VIART, Dominique, *Le roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette Supérieur, 1999, 158 p.

VIART, Dominique et VERCIER, Bruno, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008, 543 p.

XANTHOS, Nicolas, « La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint : le réel comme oubli de soi », dans *@analyses*, [en ligne], <<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/633/535?id=1365>>, août 2013.

XANTHOS, Nicolas, « Consciences contemporaines : poétiques de l'intériorité chez Modiano et Toussaint ». Communication présentée dans le cadre du colloque *Narrations d'un nouveau siècle : romans français (2001-2010)*, Cerisy, 16-23 août 2011.

XANTHOS, Nicolas et PARENT Anne Martine (dir.), *Poétiques et imaginaires de l'événement*, Montréal, Presses de l'Université du Québec (coll. « Figura »), n° 28, 2011, 205 p.