

## 法政大学学術機関リポジトリ

## HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

## Temoignages de soi : recit et accident dans Le Jour du chien de Caroline Lamarche

著者	SUZUKI Tomoyuki
出版者	法政大学社会学部学会
journal or publication title	社会志林
volume	53
number	3
page range	1-14
year	2006-12
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10114/1048">http://hdl.handle.net/10114/1048</a>

# Témoignages de soi

—récit et accident dans *Le Jour du chien* de Caroline Lamarche—

Tomoyuki SUZUKI

## *Le récit comme révélateur d'une crise*

Une crise donne lieu à un récit. Mais à travers le récit, la crise est mise en forme. Le récit est donc à la fois un produit et un révélateur de la crise. Poser cette relation circulaire nous permet de lire dans un récit la condition de sa genèse. Par un acte narratif, le sujet de narration tente d'intégrer des circonstances fluctuantes dans la représentation ordonnée et de produire un sens dans l'enchaînement de ces événements. C'est pourquoi le récit comprend, d'une manière ou d'une autre, une interprétation du contexte qui le détermine. Cependant, nous ne pouvons pas simplement identifier la situation dépeinte en toile de fond avec celle qui provoque cet acte. La narration rend compte de la réalité, mais se réalise parfois en dissimulant quelque chose d'essentiel à la condition critique. Pour mettre au jour la crise, il faut donc détecter ce qui est enfoui dans le récit.

Dans cette optique, nous allons ici mettre un roman à l'étude: *Le Jour du chien* (1996) de Caroline Lamarche. L'œuvre est composée de six récits fictifs. Nous pouvons les lire comme des produits d'une crise, du moins d'une crise connue des narrateurs imaginés.

Les récits sont tous présentés comme témoignages sur un incident: l'irruption d'un chien abandonné sur une autoroute. Six personnes qui l'ont vu par hasard racontent tour à tour cet épisode. Elles narrent ainsi l'itinéraire qui les a menées ce jour-là au lieu de la rencontre. Mais elles révèlent aussi à travers ce témoignage une facette secrète de leur vie intime.

Aux six narrateurs sont attribués des caractères variés aussi bien physiquement que socialement. Il y a un camionneur qui conduit des aliments sur les routes de Bruxelles et de Hollande, un prêtre de village bientôt âgé de soixante ans, une femme en route vers un dernier rendez-vous avec un homme, un jeune homosexuel qui roule à vélo sur l'autoroute, une veuve dont le mari a été emporté par un cancer et la fille de la précédente, laquelle souffre de boulimie. Le jour de la rencontre avec le chien, chacun est donc sur la route pour différentes raisons. Les six itinéraires ne se seraient pas croisés si un chien affolé ne s'était précipité devant leurs véhicules.

Dans cette lecture, nous allons laisser de côté la présence de l'auteur, et traiter les six histoires comme si elles étaient effectivement racontées par les personnes ayant vécu l'incident. Les six personnages sont chacun à sa façon en face d'une situation critique. À travers la narration, ils

semblent être en quête de quelque chose de dissimulé. Mais que cherchent-ils? De quelle crise témoignent-ils en narrant la rencontre avec le chien?

### *Le chien comme miroir*

Commençons par poser une question simple: pourquoi narrent-ils? Après avoir croisé une bête abandonnée, les six individus se mettent à rapporter ce qu'ils ont vu et à raconter ce qu'ils ont vécu. Mais pour quelle raison? À cette question, on peut aisément répondre : c'est parce qu'ils ont trouvé une image d'eux-même dans le chien courant sur l'autoroute. Comme cet animal, les six personnes ont elles-même été abandonnées par quelqu'un et laissées dans un état de solitude. Égarées, elles cherchent désespérément une issue. Le chien abandonné est donc un miroir dans lequel se reflète leur propre figure. C'est pourquoi elles peuvent narrer leur propre récit de vie en guise de témoignage de l'accident.

En d'autres termes, c'est la ressemblance entre le sujet et l'objet qui fait démarrer le récit. Par l'intermédiaire de cette ressemblance, la figure de chien évoque d'autres images chez les six narrateurs. Pour la veuve, par exemple, le chien abandonné réveille le souvenir du chevreuil qui servit de cible lors d'une chasse et celui de son mari à l'approche de sa dernière heure. Au prêtre, l'image du chien courant rappelle un caillou ramassé sur la plage, une femme nommée Sophie et les psaumes de la Bible ; Chez lui tous ces éléments sont liés au sentiment d'être abandonné. C'est ainsi que la force d'analogie permet aux narrateurs de déployer leur histoire. Situé au centre du récit, l'image du chien dirige et organise la narration.

Mais les concepts de ressemblance et d'analogie ne fournissent pas d'explication suffisante à la genèse du récit. Ils ne permettent pas encore de comprendre pourquoi une rencontre avec ce qui ressemble à soi-même déclenche une narration. Ce qu'il faut encore savoir, ce sont les conditions dans lesquelles l'image analogique est appelée à déclencher le récit.

### *La rencontre comme accident*

Nous devons donc répéter la question ; pourquoi les personnages narrent-ils? Pourquoi la rencontre avec le chien devient-elle le déclencheur de l'acte narratif? Une réponse peut être fournie, qui, dans un premier temps, apparaîtra comme tautologique : parce que la rencontre est un accident.

Nous entendons par « accident » un événement fâcheux surgissant de façon imprévue mais

restant accessoire pour la vie du sujet d'expérience : un événement ayant des effets fâcheux, mais qui ne causent qu'un arrêt temporaire de la vie quotidienne. Ce double critère permet de qualifier d'accident ce que les six narrateurs ont connu sur l'autoroute. D'une part, l'apparition du chien est faite inattendue ; c'est par hasard qu'ils assistent à l'incident. D'autre part, malgré les conséquences graves que cette apparition suscitera, l'incident ne concerne pas directement la vie personnelle des narrateurs. Certes, il les force à une certaine modification de leur plan : la jeune femme est détournée de son rendez-vous ; le jeune homme, tombé de son vélo, est obligé de rester au lit pendant quelques nuits. Mais la rencontre avec le chien n'apporte aucun changement important à leur vie : la femme met fin quand même à sa liaison amoureuse et le jeune homme ne sort toujours pas de son état de solitude. Pour les six personnes, l'événement demeure un épisode secondaire par rapport à la « réalité » qu'elles connaissent dans la vie.

Cette confirmation——la rencontre avec le chien est un accident——peut paraître oiseuse. Mais elle nous force à réexaminer le rapport entre le récit et l'accident dans les six témoignages. Car celui-ci nous semble s'opposer à celui-là en ce double sens que l'accident est la déviation du courant de récit, mais aussi qu'il est indifférent à la partie essentielle de l'histoire de narrateur. Alors, de quelle manière un événement accidentel provoque-il un acte narratif? Qu'est-ce qu'on peut faire par la narration en face de l'accident?

La philosophe française Cynthia Fleury nous propose de considérer l'accident comme un moment de la connaissance et du souci de soi. Dans une réflexion sur le prix de la douleur——le *pretium doloris*——, elle avance que l'accident est le « non-réel », en ce sens qu'il est une réalité surgissant hors de l'ordre représentatif du quotidien. Dans « le monde en représentation », tout événement a sa raison d'être dans la mesure où il se produit selon les règles tenues pour « naturelles » dans ce monde. Par contre, « l'accident n'a par essence aucune raison d'être, aucune nécessité, aucune vérité (...) ». Il semble donc inutile de réfléchir sur cet événement. « Pourtant s'interroger sur l'accident, sur sa *réalité*, nous permet d'accéder à une autre compréhension de ladite réalité. S'interroger sur le non-réel (qu'est l'accident), c'est s'interroger sur la « nature » du réel qui nous fait face, que sa modalité soit visible ou invisible. L'accident peut se révéler un facteur de visibilité, une sorte de mise à nu de l'invisible » (1). Ainsi, en surgissant sur la bordure entre le visible et l'invisible, l'accident nous amène-t-il à remettre en cause l'ordre normal de la représentation. Et il nous oblige aussi à nous exposer à une expérience douloureuse, parce que cette interrogation nous emporte hors du monde « réel » dans lequel nous pourrions maintenir une « attitude naturelle » au sens qu' A. Schutz a donné au mot (2). Mais ce moment de douleur nous procure, selon Fleury, une nouvelle modalité de connaissance qu'elle appelle le *pretium doloris* : « un nouvel espace-temps posant les conditions de possibilité d'une connaissance de soi » (3).

Pour les six narrateurs, la rencontre avec le chien est un moment qui offre la possibilité d'une

connaissance de soi, non seulement parce que le chien est fait à leur image, mais surtout à cause du caractère accidentel de son apparition. Le chien surgit sous leurs yeux brusquement, et cela ne semble toucher en rien la réalité de la vie des narrateurs. L'événement arrive sans aucune nécessité. Mais c'est bien pourquoi cette rencontre jette dans un trouble profond la représentation même du monde, et ce surtout au niveau de sa structure temporelle.

Comme Paul Ricoeur l'a bien montré, l'ordre temporel de la réalité quotidienne est constitué sous la forme d'un récit (4). C'est la structure narrative de la réalité qui accorde sa nécessité à l'enchaînement de faits et qui permet de comprendre un nouvel état de choses dans un ordre de succession. Tant qu'il est possible d'intégrer un événement dans un récit, on peut l'accepter comme conséquence intelligible des états antérieurs, conséquence que l'on aurait pu prévoir selon un principe de « causalité narrative ». Par contraste, l'accident dépasse la limite de la représentation narrative. Il trahit une attente soutenue par le récit et rend difficile l'intégration temporelle des expériences. Il ébranle et perturbe ainsi l'ordre représentatif du quotidien. Mais c'est parce qu'il remet en cause la « nature » de la réalité que l'accident apporte une occasion de saisir de nouveau le rapport entre le monde et le soi.

Autrement dit, ce qui est dévoilé dans ce nouvel espace-temps, c'est la nature illusoire de la réalité. En termes bourdieusiens, on pourrait dire que c'est l'*illusio* du monde qui est mis en évidence par l'événement inattendu (5). L'accident révèle que la réalité est soutenue par le pouvoir que Bourdieu a nommé « symbolique », ce pouvoir qui à la fois permet de voir le monde sous une certaine perspective et de ne pas avoir d'autre possibilité de vision. Le monde est donc fictif au sens où il est arbitrairement construit, alors qu'il est reconnu comme « réel » sous l'effet du pouvoir invisible. Cependant, l'accident nous force à nous apercevoir d'une faille entre le visible et l'invisible. Et dans une pareille situation, la narration nous donne un moyen de nous interroger sur la manière dont nous faisons face à la réalité et de réexaminer la possibilité qu'offre le monde.

### *Le réel et l'irréel*

En supposant que la narration des six personnes est engendrée par la connaissance singulière que C. Fleury a nommé le *pretium doloris*, on peut comprendre pourquoi la frontière entre le réel et l'irréel est parfois suspendue dans leur récit.

Le camionneur, par exemple, écrit au « courrier des lecteurs » d'un journal pour raconter l'histoire de sa famille. Mais en fait, sa conjointe étant partie, il se trouve seul dans une humble chambre ; Le récit constitué par sa lettre n'est donc qu'une fantaisie, contrastant avec sa situation réelle. Cependant, ces histoires inventées ne présentent pas d'images librement rêvées hors de la

réalité. On pourrait dire que c'est là une possibilité avortée de la vie, c'est-à-dire une réalité alternative qui aurait pu être réalisée si les circonstances avaient été un peu différentes. Sans doute le narrateur sait-il que cette possibilité est déjà perdue dans la vie « réelle ». Mais, pour lui, c'est plutôt ladite réalité qui est entièrement controuvé, étant le résultat d'une suite de coïncidences, de malentendus et d'erreurs (6). Il sent donc qu'il vit une fausse réalité sous une fausse identité. Bien qu'il ne puisse jamais échapper à sa vie, il ne la reconnaît pas comme la seule réalité authentique. Par conséquent, s'il réussissait à faire reconnaître son récit imaginaire comme récit de vie réel par quelqu'un (une journaliste de magazine féminin, par exemple), l'histoire racontée aurait le poids de réalité aussi fort que la vie « réelle ». Raconter une histoire est ainsi un geste de mise en cause de la démarcation entre le réel et le possible, et, à travers cet acte, le camionneur tâtonne pour saisir la vision qui lui permet d'obtenir la réalité la plus digne de confiance.

Autre exemple : blessé au genou et cloué au lit, le jeune homosexuel passe des nuits à contempler « une araignée au plafond ». Cette petite bête lui semble flotter en l'air mais, on s'en doute, elle pend à un fil, « invisible et cependant bien réel »(p.77). Un matin, l'araignée est suspendue exactement au-dessus de son visage. Le jeune homme se sent relié à cet être vivant par le filet de lumière (« l'insaisissable se trouvait pris au filet du rayonnement de mon visage » p.79). On voit bien ici que l'araignée se trouve sur la limite du monde visible. « Une araignée au plafond » est à la fois un fait extérieur et « la réalité la plus intime » de l'homme. Le filet invisible attachant l'araignée à son visage a autant de réalité que le fil tissé par cette bête (7). C'est dans cet espace-temps où tout est aussi réel qu'imaginaire que le jeune homosexuel prend la parole. Tentative non seulement pour retracer l'itinéraire qui l'a mené à la rencontre du chien, mais aussi pour dessiner à nouveau le contour de ce qui est digne d'être nommé « réalité ».

Dans les autres narrations, on pourrait faire voir que la démarcation entre le visible et l'invisible est suspendue, et que la thématique de l'indicible est traitée à plusieurs reprises. Mais nous nous contenterons ici de formuler quelques remarques générales sur les six récits. Premièrement, la narration s'avance en changeant de thème assez rapidement et cette alternance s'effectue parfois en passant de l'ordre dit réel à celui dit imaginaire. Certes, le réel et l'irréel ne se confondent pas dans tous les cas. Mais un épisode qui est « réellement » arrivé se relie sans difficulté à une histoire imaginée. Tout se passe comme si le narrateur devait avoir recours à une figure de fantaisie pour dépeindre la réalité. Deuxièmement, le récit se déroule dans un temps fortement condensé. Entre les faits racontés, on peut à peine rétablir l'ordre chronologique. Mais la narration ne suit de toute manière pas cet ordre successif. Le va-et-vient entre les différents thèmes a pour effet de mêler des fragments de mémoire aux épisodes actuels, et le passé et le présent se rapprochent dans l'ordre narratif. Troisièmement, l'affleurement de quelque chose de dissimulé apporte un tournant à leur récit. C'est aussi un moment où les narrateurs s'aperçoivent que, dans la réalité de vie, il y a

quelque chose de caché à leurs yeux. Et ce qui émerge entre le visible et l'invisible est parfois figuré par l'image de la lumière.

Toutes ces caractéristiques montrent bien que la narration des six protagonistes a lieu dans un espace-temps où l'ordre « naturel » de la vie quotidienne est remis en cause. Dans les conditions ordinaires, on peut tracer la ligne entre le réel et l'irréel en se référant à un ordre de représentation établi. Et c'est en reproduisant ce cadre de référence que l'on constitue la réalité reconnue comme authentique. Mais, pour les six narrateurs, la reproduction circulaire de la représentation et de la réalité est déjà bloquée. Une fois le caractère fictif de l'univers dit réel dévoilé, ils sont obligés de redéfinir la réalité en narrant un événement qui a troublé la distinction entre le réel et l'imaginaire.

Il faut convenir ici que cette crise de la réalité n'est pas causée par un seul événement. La condition critique était préparée dans l'itinéraire de la vie que chacun a suivi depuis longtemps. Mais la rencontre apparemment anodine avec un chien a un caractère décisif. Exposés au *pretium doloris*, les six personnes ne peuvent plus fuir la tâche consistant à rechercher le réel en s'interrogeant sur ce « non-réel » qu'est l'accident.

### *Le chien comme double*

En même temps que l'ordre « naturel » de la représentation, l'identité de soi est mise en suspens. Puisque le soi n'existe qu'en dépendant du monde extérieur, la crise de réalité doit être reliée, d'une manière ou d'une autre, à celle du sujet. « Le <monde comme représentation> est, dit C. Fleury, à la fois distinct et indistinct du sujet : indistinct dans la mesure où il découle de lui, totalement distinct parce qu'il n'est pas lui ; il en est sa représentation » (8). Mais au moment où ladite réalité est mise en cause par l'expérience de la douleur, on ne peut plus supposer cette « co-appartenance » entre le monde et le soi. Ainsi, dans les six récits sur la rencontre avec le chien, la question du « qui suis-je ? » ou du « est-ce que j'existe vraiment ? » se répète et hante les sujets de narration.

Le prêtre, par exemple, se sent privé de nom après la disparition de Sophie, la femme qui fréquentait la bibliothèque de l'église. Il prie Dieu, désespérément, de lui révéler son véritable nom (« Seigneur, quel est mon nom ? » p. 34). Il est inutile de dire que la perte du nom propre correspond à celle du sens de la singularité de soi. Il en est ainsi également avec la jeune femme : incertaine de son identité, elle demande à l'homme de décrire ce qu'elle est pour lui. Mais aucune réponse satisfaisante ne lui est fournie (p. 63). De plus, en face du chien sur l'autoroute, elle s'aperçoit qu'elle se méprenait sur sa position par rapport à son partenaire : elle ne sait pas qui des deux sera abandonné. Ainsi chacun découvre-t-il qu'il n'est pas celui qu'il croyait être.

Pour les narrateurs, la rencontre avec le chien est l'occasion soit de prendre conscience de leur fausse identité, soit de se rendre compte de l'échec de la tentative de maintenir leur définition de la réalité. En tout cas, l'apparition du chien a pour effet d'ébranler la « sécurité ontologique » au sens où l'entend A. Giddens (9). On pourrait donc ici faire du chien un « double » de chaque sujet dans la mesure où il se montre non seulement comme figure semblable au sujet, mais aussi comme supprimant la distinction entre le sujet et l'objet.

L'identification avec le chien est parfois exprimée avec netteté dans la narration : le prêtre déclare qu'il a recouvré son nom au moment de la rencontre ( « Je le sais maintenant. Le moment où j'ai vu ce chien sur l'autoroute, lundi dernier, m'a appris, en clair, le nom qui m'attendait. Un chien fou, un chien perdu, un chien galopant, la mort aux trousses, voilà ce que je suis. » p. 34) ; Anne, la fille de la veuve, s'approche en imagination du corps du chien et lit son propre nom sur le collier ( « Alors, dans la rumeur des voitures, je marchais vers le chien mort, je le retournerais, et je verrais son nom : < Anne >. C'est une chienne, elle s'appelle Anne, comme moi. » p. 122).

Les narrateurs expriment ainsi l'interchangeabilité des identités. « Chien perdu » est le nom du prêtre et « Anne » est le nom du chien (ou plutôt de la chienne). Dans leur fantasme, l'image de soi se fond si intensément avec celle de l'animal qu'il n'est plus possible d'objectiver celle-ci comme réalité extérieure.

Or, d'après Clément Rosset, c'est bien l'existence de soi qui est mise en doute par l'apparition du double. « [C]e qui angoisse le sujet(...) est, dit-il, d'abord sa non-réalité, sa non-existence. (...) Dans le couple maléfique qui unit le moi à un autre fantomatique, le réel n'est pas du côté de moi, mais bien du côté du fantôme » (10). Privé de sa singularité et de son unicité par la présence d'un autre soi, le sujet ne peut plus être sûr de sa propre existence. Il est tenu d'affronter une question cruciale : n'est-ce pas moi qui suis le double de l'autre ?

Dans notre contexte, nous pourrions traduire la question dans les termes suivants : n'est-ce pas moi qui suis un accident, survenant sans aucune nécessité ? C'est bien cette interrogation qui oriente la narration des six. Dans chaque témoignage, le narrateur voit dans ce qu'il croyait réellement vivre une histoire fictive, douteuse et fragile, et les termes avec lesquels il racontait sa « réalité » ne peuvent plus exprimer l'essentiel de la vie réelle. Au prêtre, les récits bibliques et les légendes de saints ne procurent plus de grille d'interprétation de monde et de soi ; le jeune homosexuel s'aperçoit que l'histoire racontée dans un cercle d'amis n'est pas du tout digne de confiance ; pour la veuve, la croyance au « Noyau d'énergie » de l'être humain, qu'elle partageait avec son mari, disparaît en même temps que la perte d'énergie vitale de celui-ci. Chaque fois, la narration qui soutenait leur manière de vivre s'avère impuissante. Dans ces conditions, l'identité devient un accident ; contingent, le récit ne dit plus rien d'essentiel sur la vie du sujet.

Nous devons convenir encore ici que l'apparition du double n'est pas la seule source de la crise.



Elle est à la fois effet et cause de la perte du sens de l'identité. Le chien leur prouve définitivement que l'itinéraire de vie qu'ils ont suivi est une fausse histoire. Il ne leur reste alors qu'une seule chose véritablement réelle : l'animal, abandonné sur l'autoroute, et courant affolé parmi les voitures.

Dans cette situation, le chien joue un rôle ambivalent. D'une part, il annonce et accélère la crise. Son apparition dévoile la situation critique imposée au sujet. Une fois révélé le caractère fictif de l'identité, le sujet n'est plus en mesure de restaurer son récit de vie tel qu'il était auparavant. La crise ne fait donc que s'aggraver. D'autre part, dans cet espace-temps où la réalité authentique est perdue, on n'a d'autre moyen que d'avoir recours à l'image se reflétant dans un miroir. C'est pourquoi, le chien donne une seule prise à la reconstruction de l'identité. Certes, le miroir est toujours trompeur. Il ne montre qu'un reflet superficiel et imprécis. Mais, comme pour l'enfant de dix mois dont parle J. Lacan, on comprend que cette image s'agitant a « une vague relation » avec son existence. « C'est pourquoi la quête du moi, dit Clément Rosset, notamment dans les troubles de dédoublement, est, toujours liée à une sorte de retour obstiné au miroir et à tout ce qui peut présenter une analogie avec le miroir » (11).

Quelque réelle que soit la présence du chien, celui-ci n'accorde aux six témoins qu'une « fausse évidence » de l'existence. Mais, puisque l'unité et l'unicité de soi sont par essence des réalités fictives, le sujet ne peut s'assurer de son identité qu'en dépeignant cette image du double qu'il voit dans le miroir. C'est donc en racontant l'accident que les six personnes tentent de porter un témoignage sur la réalité et la non-réalité de leur identité.

### *La narration comme témoignage*

Mais, face à un accident, que peut-on narrer effectivement? Certes, les six narrateurs arrivent à raconter, chacun à sa façon, la rencontre avec le chien et leur propre vie. Mais en fin de compte, qu'est-ce qu'ils ont accompli en parlant de cet incident et de leur itinéraire? Est-ce qu'ils ont réussi à transmettre quelque chose de réel? Toutes ces questions sont forcément entraînées par les considérations que nous venons de mener sur la nature de l'accident. Pour autant que l'événement soit le « non-réel », il doit imposer au narrateur une condition délicate de narration. D'ailleurs, l'identité même du sujet étant douteuse en face de son double, il doit être difficile de fixer le point de vue de description. Compte tenu de ces difficultés, nous pourrions interroger les narrations sur cet accident en les rapprochant de la problématique du témoignage et de son impossibilité.

Nous avons déjà plus d'une fois appelé « témoignages » les récits produits par ceux qui ont vu le chien. Mais quelle pertinence a cette appellation?

Selon le dictionnaire, le témoignage se définit comme « déclaration de ce que l'on a vu, entendu,

servant à l'établissement de la vérité » (Robert). Il y a donc ici un double enjeu : transmission d'un fait et établissement de la vérité. Mais, paradoxalement, le témoignage n'est requis que si cette double tâche se révèle malaisée. Quand on témoigne, il y a souvent un décalage de connaissance et un désaccord sur ce qui s'est passé. Le témoignage est donc un acte risqué. Mais la difficulté de l'acte ne réside pas seulement dans le manque d'expérience commune entre le témoin et son interlocuteur. Elle est souvent déterminée par la condition même de l'expérience dont il s'agit de parler.

D'après la critique américaine, Shoshana Felman, le témoignage est « composée de fragments et de pièces d'une mémoire qui a été écrasée par des accidents qui ne se sont pas fixés dans la compréhension ou dans le souvenir, actes qui ne peuvent pas être constitués en connaissance, ni être assimilés à une pleine perception, événements qui excèdent notre cadre de référence » (12). Cette définition est fournie dans le cadre d'une étude sur les témoignages des expériences limite, en particulier celles des camps de concentration. Il serait donc léger de l'appliquer directement à une narration ayant pour objet un incident comme l'abandon d'un chien. Mais, même quand il se rapporte au fait anodin, le témoignage a parfois des caractères comparables à celui de la Shoah.

C'est une condition commune pour tous les types d'expérience que le témoignage est composé de pièces de la mémoire. En articulant des éléments fragmentaires, le témoin construit son objet de manière cohérente et intelligible. En vertu de la narration, il peut donc rendre compte du fait, même si son souvenir n'est pas complètement clair. Mais quand Felman dit que la mémoire est « écrasée », elle aborde un autre problème. Dans les conditions où le cadre de référence normal est brisé par les accidents et où le témoin en parle sans pleine compréhension, les mots révèlent leur impuissance vis-à-vis de l'expérience, de sorte que celle-ci demeure intransmissible

La parole des six personnes, suscitée par l'apparition du chien, rend également compte de ce genre de difficulté du témoignage. L'affinité de leur discours avec le témoignage sur les expériences limites se marque par un certain nombre de traits. En premier lieu, le narrateur n'est souvent pas certain que l'événement se soit passé dans l'espace-temps « réel ». Par exemple, le camionneur dit tout d'abord que le chien est « créé » par son imagination, mais il se reprend tout de suite : « je crois bien que j'ai vu ce chien courir..... » (pp. 14-15). L'objet étant fusionné avec le sujet, la représentation narrative de l'événement flotte sur la frontière de la réalité et du fantasme. En d'autres termes, l'expérience est faite au-delà du cadre de référence qui permettrait la démarcation entre le réel et l'imaginaire. En deuxième lieu, l'apparition du chien ne constitue qu'une partie de l'événement. Non seulement le narrateur n'y trouve aucun enchaînement avec sa propre vie quotidienne, mais également il n'est informé ni sur les antécédents qui ont abouti à l'abandon du chien, ni sur le destin de celui-ci après sa disparition. Bien des informations sont ainsi cachées aux yeux de témoin. Ce qu'il raconte est donc un morceau de récit détaché de son ensemble supposé, une scène isolée d'un drame plus grand

mais inconnu. C'est pourquoi le narrateur ne peut pas obtenir une vision totale de l'événement. L'histoire du chien doit être complétée par l'imagination du narrateur. Ainsi le camionneur, la veuve et sa fille racontent respectivement la vie (ou la mort) imaginaire du chien. Mais, il n'empêche que l'abandon de l'animal reste un énigme, événement qu'il est impossible d'assimiler à une pleine compréhension. En troisième lieu, corrélativement aux deux premiers points, la narration est marquée par la faiblesse de l'ordre chronologique. On a déjà vu que le narrateur change rapidement de thème, et ce parfois de manière imprévisible. Par conséquent, la linéarité du récit n'est pas bien entretenue. Est-il excessif de comparer ces procédés narratifs avec ceux que L. Langer a appelés des « *unannounced time shifts* » (« déplacements temporels imprévus ») pour désigner une caractéristique des témoignages de l'Holocauste? (13). Enfin, l'événement à narrer est fortement liée à la douleur ou à l'horreur ; l'apparition du chien abandonné rappelle au narrateur sa propre expérience de l'abandon, et la mémoire traumatique de la perte ou de l'arrachement lui revient brusquement. Ainsi la jeune femme, « bouleversée » par « l'atroce course de ce chien » (p.64) pousse des cris et verse des larmes (« Je criais, je hurlais, je pleurais » p.67). Et « ce choc à la vue du chien » suscite le surgissement d'un souvenir d'enfance. La veuve, quant à elle, sent tout à coup « un poids immense » (p.97) au bout de ses bras, quand sa fille crie qu'il y a un chien sur l'autoroute. Il lui rappelle immédiatement le poids qu'elle a éprouvé lorsque son mari s'est appuyé contre elle pour la dernière fois. A chaque narrateur, la rencontre avec le chien fait revivre intensément une peine autrefois ressentie. L'accident est donc l'occasion de la répétition de la douleur, et la narration en est une autre. C'est pourquoi le souvenir du chien hante obsessivement le cœur du témoin. Le prêtre dit : « la vision de sa course démente m'habite tout le jour » (p. 33).

Les caractéristiques mentionnées ici indiquent que le témoignage est donné dans les conditions de narration qui sont détériorées par l'événement à raconter. En l'occurrence, les mots n'ont pas le pouvoir de toucher le fond de l'expérience. C'est pourquoi la narration des six ressemble à ce récit de maladie qu'un sociologue canadien, Arthur W. Frank, a appelé la « narration de chaos (*chaos narrative*) ». D'après Frank, chez ceux qui ont connu une maladie grave, « le récit trace le bord de la blessure, dont il ne peut cependant que dessiner le contour. Les mots suggèrent sa fraîcheur, mais la blessure étant du corps, ils ne saisissent nécessairement pas son humiliation, sa souffrance et sa perte » (14).

Mais pourquoi le récit de soi déclenché par un incident mineur devient-il une tâche si pénible qu'on puisse le comparer avec le témoignage de déportés et de malades? La réflexion que Frank a donnée sur le récit de maladie nous offre un point de vue sur ce problème.

Constatant que de plus en plus de narrations sont publiées à titre individuel par les malades eux-mêmes, le sociologue s'interroge sur la raison de ce phénomène récent. Son hypothèse est double. D'un côté, il trouve dans ce foisonnement de récits la déchéance des cadres de référence

généraux qui permettaient d'ordonner des faits. Ces grilles d'interprétation communes que J.-F. Lyotard a appelées les « Grands Récits » se révélant impuissantes face aux expériences personnelles, chaque individu réclame le droit de narrer par sa propre voix. Surgissement donc des « différends de voix », conflits entre le récit officiel et légitime, soutenu par les institutions modernes d'une part (par exemple, la médecine) et les récits privés et dispersés des sujets individuels (les malades) d'autre part. Dans cette condition conflictuelle que Frank qualifie de « postmoderne », on a besoin d'une voix que l'on peut reconnaître comme propre à soi-même. Mais, d'un autre côté, la tâche de la narration doit être assumée dans une situation de plus en plus difficile. Alors que les sciences modernes et les technologies nouvelles ne cessent d'amplifier l'envergure des expériences humaines, ces mêmes développements produisent de nouveaux phénomènes dont il est difficile de juger selon le sens commun. En conséquence de l'élargissement du choix des manières de vivre réalisé par la croissance économique et par la société démocratique, les individus doivent affronter des conditions sociales extrêmement complexes. Certes, une partie des éléments fluctuants de la société postmoderne est calculée comme « risque » et soumise à la maîtrise technique ; mais il reste toujours des facteurs incertains qui ne sont pas intégrés dans le cadre de la compréhension rationnelle. Et ce sont des agents individuels qui doivent se charger de ce domaine d'incertitude et de contingence. Dans ces conditions, le statut du récit de vie devient fortement ambigu. Il est un signe de la liberté élargie des individus. Mais il est aussi la marque de la souffrance causée par la surcharge des tâches. En face des expériences multipliées qui ne peuvent pas facilement être assimilées à la pleine conscience, la responsabilité de narrer sa propre vie revient à chaque personne. Le jaillissement des récits personnels est un produit de cette situation paradoxale.

Dans cette situation ambivalente, le récit de vie se rapproche du témoignage. Reconstituée sans cesse, la réalité n'est désormais qu'un complexe provisoire des informations fragmentaires et des perceptions morcelées. Chaque fois que l'on narre, on est donc exposé à « la vulnérabilité et à la contingence » (15) de son récit de vie.

Le témoignage postmoderne ne s'exprime pas, dit A. Frank, dans ce que Jean-François Lyotard a appelé les « Grands Récits »——les narrations de l'Église, de l'État, de la science, et de la médecine qui tenaient ensemble les sociétés anciennes et leurs vies. Mais il parle dans les fragments et les pièces de Felman. Ces fragments et pièces sont tout ce dont la conscience « écrasée » peut se servir. (16)

Il va sans dire que la difficulté dont Frank parle ici ne concerne pas seulement le récit de maladie. Chez le malade comme chez le témoin d'un accident, quand un événement critique provoque un récit, le narrateur doit assumer la responsabilité en même temps que l'impossibilité de

narrer sa propre expérience par sa propre voix.

### *L'identité fatale*

Pour conclure, revenons sur une question ; qu'est-ce que la narration apporte au narrateur? Y a-t-il quelque changement de destin chez les six personnes après le témoignage de l'accident? La question est simple, mais il n'est pas facile d'y donner une réponse univoque. D'un certain point de vue, on pourrait dire que l'accident ne réoriente pas le destin des témoins : Comme nous l'avons vu plus haut, l'événement reste accessoire par rapport à la vie qu'ils mènent ; Il s'agit seulement d'un arrêt momentané, d'une modification temporaire des activités ordinaires, et les témoins reviennent tout simplement à l'endroit où ils étaient avant cet événement.

Tout en mettant en suspens l'ordre ordinaire de la vie et l'identité de chaque personne, la narration sur l'accident n'a donc pas le pouvoir de changer la réalité. Bien que l'ordre quotidien soit dépourvu de légitimité, le narrateur ne trouve aucune autre possibilité de vie que celle qui est la sienne : le camionneur transportera toujours des aliments sur l'autoroute ; le jeune homosexuel reviendra à son cercle d'amis auxquels il ne peut plus faire pleine confiance ; Anne ne se guérira pas facilement de sa boulimie. La réalité restera donc là telle qu'elle était.

Mais c'est bien à cause de cette nature inerte de la vie « réelle » que l'on doit continuer à narrer son propre récit à plusieurs reprises. C'est, en fin de compte, pour accepter son identité à la fois controuvée et fatale que l'on parle de la réalité et de la non-réalité de son existence. Situation paradoxale. Mais on est dans les conditions qui exigent de chaque personne cet acte contradictoire. S'il y a un pouvoir symbolique, il ne fonctionne plus simplement pour dissimuler la nature illusoire de l'ordre établi. Tout en dévoilant le caractère fictif de toute histoire, le pouvoir invisible impose aux individus de raconter répétitivement leur récit de vie et de recoudre eux-même la déchirure de la réalité imposée.

Nous pourrions dire ici que les six témoignages sur le chien abandonné s'indexent aussi sur ces conditions « postmodernes ». Cependant, ce qui est important n'est pas de donner ce genre d'étiquette à tel ou tel discours, mais de savoir en quoi consistent la douleur et l'horreur éprouvées chaque fois que l'on tente de narrer sa propre vie et de retrouver sa propre identité.

### *Notes*

(1) Cynthia Fleury, *Pretium doloris, l'accident comme souci de soi*, Paris, Pauvert, 2002, p.24.

(2) Par ce mot, A.Schutz entend la manière dont nous entretenons la «réalité» dans la vie quotidienne. Le

- sens que nous avons du monde ordonné et intelligible ne vient pas du monde en tant que tel ; il est construit par les pratiques de tous les jours. Mais nous ne prenons ordinairement pas conscience de cette construction de la réalité, de sorte que celle-ci reste tenue pour naturelle. Alfred Schutz, *Collected Papers, The Problem of Social Reality*, The Hague, Martinus Nihoff, 1962. Kenneth G. Gergen, *Le Constructionisme social*, 1999, traduit de l'anglais par Alain Robilio, Paris, Delachaux et Nieslé, 2001.
- (3) Cynthia Fleury, *op.cit.*, p.46.
- (4) Paul Ricœur, *Temps et récit*, tom. I -III, Paris, le Seuil, 1983-84.
- (5) Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, le Seuil, 1992.
- (6) J'ai emprunté cette phrase, en lui faisant subir une légère modification, à Clément Rosset, *Loin de moi, étude sur l'identité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999, p. 9.
- (7) «Une araignée au plafond» n'est donc pas ici un signe de folie. Dans cet espace-temps provoqué par un accident, on ne peut pas distinguer le produit du délire de la réalité.
- (8) Cynthia Fleury, *op.cit.*, p.47.
- (9) D'après A. Giddens, « la sécurité ontologique concerne "l'être" ou, phénoménologiquement parlant, l'"être-au-monde". Mais il s'agit davantage d'un phénomène émotionnel que cognitif, phénomène enraciné dans l'inconscience. (...) On ne peut répondre avec certitude à certaines questions – "Est-ce que j'existe vraiment ?", "Suis-je aujourd'hui la même personne qu'hier ?", "Les autres existent-ils vraiment ?", "Ce que je vois devant moi continue-t-il d'exister lorsque je détourne le regard ?" – par raisonnement rationnel ». Anthony Giddens, *Les Conséquences de la modernité*, 1990, traduit de l'anglais par Olivier Meyer, Paris, Harmattan, 1994, pp.98-99.
- (10) Clément Rosset, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, la nouvelle édition, 1984, p. 91.
- (11) *ibid.*, p. 94.
- (12) Shoshana Felman, "Education and Crisis," in Felman and Dori Laub, *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992.
- (13) Lawrence Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven, University of Yale Press, 1975. *Holocaust Testimonies, The Ruins of Memory*, New Haven, University of Yale Press, 1991. Alain Goldschläger, "Problématique de la mémoire: lire les témoignages des survivants de la Shoah", in *La Shoah : Témoignage impossible ?*. *La Pensée et les Hommes*, 41<sup>e</sup> année, no.39, 1998.
- (14) Arthur Frank, *The Wounded Storyteller, Body, Illness, and Ethics*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, p.98.
- (15) *ibid.*, p.19.
- (16) *ibid.*, p.15.

## Références

Bourdieu,P. *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, le Seuil, 1992.

- Demoulin, L. "Génération innommable", in *Textyles*, no.14, 1997.
- Dupuy, J.-P. *Pour un catastrophisme éclairé*, Paris, le Seuil, 2002.
- Felman, Sh. "Education and Crisis," in Felman and Dori Laub, *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992.
- Fleury, C. *Pretium doloris, l'accident comme souci de soi*, Paris, Pauvert, 2002.
- Frank, A. *The Wounded Storyteller, Body, Illness, and Ethics*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.
- Gergen, K.G. *Le Constructionnisme social*, 1999, traduit de l'anglais par Alain Robilio, Paris, Delachaux et Nieslé, 2001.
- Giddens, A. *Les Conséquences de la modernité*, 1990, traduit de l'anglais par Olivier Meyer, Paris, Harmattan, 1994.
- Goldschläger, A. "Problématique de la mémoire: lire les témoignages des survivants de la Shoah", in *La Shoah : Témoignage impossible ?*. *La Pensée et les Hommes*, 41<sup>e</sup> année, no. 39, 1998.
- Langer, L. *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven, University of Yale Press, 1975.
- *Holocaust Testimonies, The Ruins of Memory*, New Haven, University of Yale Press, 1991.
- Ricœur, P. *Temps et récit*, tom. I -III, Paris, le Seuil, 1983-84.
- Rosset, C. *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, la nouvelle édition, 1984.
- *Loin de moi, étude sur l'identité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999.

## *Texte*

- Lamarche, C. *Le Jour du chien*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1996.