

## **NOTE TO USERS**

**This reproduction is the best copy available.**

UMI<sup>®</sup>



DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

**PHILIPPE DJIAN : POÉTIQUE DE LA LECTURE, ÉTHIQUE DE L'ÉCRITURE**

par

Hugo Chavarie

Bachelier ès arts (études littéraires et culturelles)

de l'Université de Sherbrooke

MÉMOIRE PRÉSENTÉ

pour l'obtention de la

MAÎTRISE ÈS ARTS (ÉTUDES FRANÇAISES)

Sherbrooke

Janvier 2010



Library and Archives  
Canada

Published Heritage  
Branch

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*  
ISBN: 978-0-494-61468-6  
*Our file* *Notre référence*  
ISBN: 978-0-494-61468-6

**NOTICE:**

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

**AVIS:**

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

  
**Canada**

## **COMPOSITION DU JURY**

**Nathalie Watteyne, Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Sherbrooke**

**Josée Vincent, Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Sherbrooke**

**Pierre Hébert, Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Sherbrooke**

## REMERCIEMENTS

J'adresse un merci « format géant » à ma directrice de recherche, Nathalie Watteyne, pour s'être trouvée sur mon chemin à un moment clé (la toute fin du Baccalauréat), mettant un terme à la quête, angoissante dans mon cas, visant à trouver une personne qui me ressemble, qui comprenne et même, à plusieurs égards, partage ma vision de la littérature, tout en l'élargissant. Il va sans dire que la démarche dans laquelle l'étudiant s'engage ne saurait se passer d'ancrages relationnels, interpersonnels, complices, avec la personne qui en assure la conduite. Merci pour les longues discussions, merci de contenir et d'endiguer ma ferveur, merci d'endurer mes courriels-fleuves et autres vents de panique, et d'inlassablement apporter les remèdes idoines. Longue vie à notre amitié.

Je remercie également les autres membres du jury, Josée Vincent et Pierre Hébert, pour leur évaluation et leurs commentaires pertinents, et pour m'avoir encouragé (tout en m'invitant à ne pas m'égarer) à assumer une approche plutôt dangereuse (subjective, personnelle). En termes clairs, merci de m'avoir permis de *m'exprimer*. Je vous en suis infiniment reconnaissant. Je le dis sincèrement et sans exagération : n'était cette possibilité (de m'exprimer), je changerais carrément de métier.

Merci aux amis lecteurs qui, aux heures de doute, c'est-à-dire à un moment ou à un autre du processus, ont bien voulu jeter un œil à mes élucubrations : David Poissant, Marion Salort, Michel Bédard, Marie-Claude Tremblay, Sarah Bertrand-Savard, Patrick Inthavanh.

*Last but not least*, un merci tout spécial à Lysiane, la femme de ma vie, ainsi qu'à mes deux fils, Thomas et Émanuel, qui ont accepté de vivre (et même durant les vacances!) en compagnie d'un fantôme vampirisé par le démon de la littérature. Je vous aime.

Enfin, je souligne que l'achèvement d'un tel projet aurait sans doute été impossible sans l'appui financier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) et du Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC).

## RÉSUMÉ

Divisé en trois chapitres, à la jonction de la poétique et de l'éthique de la communication littéraire, ce mémoire propose que les écrivains, avant d'être écrivains, sont d'abord des lecteurs en puissance. Exclusivement consacrée au romancier français Philippe Djian (1949-), l'analyse vise, dans le premier chapitre, à dégager et à décrire les pratiques de lecture propres à cet écrivain, telles qu'il les présente dans ses entretiens et dans un essai en hommage à ses modèles littéraires, intitulé *Ardoise*. Il en ressort une *poétique djianesque de la lecture*, comprise comme une réponse aux questions *que lit-on? comment lit-on? pourquoi lit-on?*, comme une manière de lire, de vivre, et ultimement, d'écrire. Le deuxième chapitre se penche sur la façon dont le principe générateur qu'est la lecture, de même que la tribu invisible formée des modèles de Djian, s'inscrivent et agissent dans l'œuvre romanesque, à travers, d'une part, cinq figures du lecteur fictif, et d'autre part, l'élaboration d'un rapport entre un texte et un lecteur, idéal ou réel. Le troisième chapitre aborde l'*éthique djianesque de l'écriture* (générosité, colère, sens de la dérision, foi et style), issue de la poétique de la lecture, et pose la question de savoir comment Djian parvient à se distinguer de ses modèles, en dépit de la prégnance avec laquelle ceux-ci ont marqué tant son existence que sa démarche d'écriture. Ce chapitre tente également d'expliquer la dynamique émotionnelle et l'énergie communicative qui nourrissent, pendant un temps, l'œuvre de Djian, et qui favorisent, selon l'argumentation développée dans le mémoire, l'adhésion des lecteurs.

**Mots-clés :** Philippe Djian (1949-); théories de la lecture et de l'énonciation littéraire; style et voix littéraires; roman du XX<sup>e</sup> siècle, filiations; écrivains américains.

## TABLE DES MATIÈRES

	Page
<b>Introduction.....</b>	<b>1</b>
 <b>Chapitre 1 :</b>	
<b>La poétique de la lecture dans trois ouvrages d'accompagnement : analyse externe.....</b>	<b>16</b>
<b>1.1. VOLET EXISTENTIEL : LE LECTEUR ET SA VIE .....</b>	<b>16</b>
1.1.1. Djian-lecteur et la pragmatique du discours littéraire.....	16
1.1.2. Pèlerinages littéraires.....	25
1.1.3. Voyage au centre de l'individualité : un électron nommé Kerouac.....	29
1.1.4. La tribu invisible de Djian.....	33
 <b>1.2. VOLET PROFESSIONNEL : L'ÉCRIVAIN ET SES MODÈLES.....</b>	<b>37</b>
1.2.1. Stratégies énonciatives et méthodologie : l'introuvable caution des faits.....	38
1.2.2. Aux fondements de l'éthique de l'écriture, les qualités des Dix.....	44
<i>a) le travail sur le style.....</i>	<i>44</i>
<i>b) la foi de l'écrivain.....</i>	<i>50</i>
<i>c) la générosité.....</i>	<i>54</i>
<i>d) la colère et e) le sens de la dérision.....</i>	<i>56</i>
1.2.3. Le panthéon comme mutinerie littéraire : un putsch à Paris.....	58



## Chapitre 2 :

### **La poétique de la lecture dans six romans : analyse interne.....63**

#### 2.1. AU SERVICE DE LA POÉTIQUE ET DE LA TRIBU, LES FIGURES DU LECTEUR

##### FICTIF.....63

2.1.1. Betty : *37,2° le matin* (1985) et *Maudit manège* (1986).....63

2.1.2. Dan : *Échine* (1988).....71

2.1.3. Henri-John Benjamin : *Lent dehors* (1991).....75

2.1.4. Vito Jaragoyhen : *Sotos* (1993).....79

2.1.5. Récapitulations et ouverture sur Franck et *Ça, c'est un baiser* (2002).....82

#### 2.2. LES ROMANS DE DJIAN ET LA COOPÉRATION INTERPRÉTATIVE DE ECO.....91

## Chapitre 3 :

### **L'éthique de l'écriture : un compromis entre l'invention et l'héritage.....103**

3.1. UNE ÉTHIQUE DE LA SINGULARITÉ.....104

3.2. LES QUALITÉS DE L'ÉTHIQUE DJIANESQUE EXPLICITÉES.....108

3.3. DANS *MAUDIT MANÈGE* ET *ZONE ÉROGÈNE*, UNE DYNAMO DE L'ÉMOTION...112

3.4. L'ÉCHEC DE DJIAN...127

**...et sa réussite : conclusion.....131**

**Bibliographie.....140**

**Annexes.....143**

Une conception étriquée de la littérature, qui la coupe du monde dans lequel on vit, s'est imposée dans l'enseignement, dans la critique et même chez nombre d'écrivains. Le lecteur, lui, cherche dans les œuvres de quoi donner sens à son existence. Et c'est lui qui a raison.

TZVETAN TODOROV  
*La littérature en péril*

En maintenant la beauté, nous préparons ce jour de renaissance où la civilisation mettra au centre de sa réflexion, loin des principes formels et des valeurs dégradées de l'histoire, cette vertu vivante qui fonde la commune dignité du monde et de l'homme, et que nous avons maintenant à définir en face d'un monde qui l'insulte.

ALBERT CAMUS  
*L'homme révolté*

## Introduction

Si vous préférez, vous pouvez remplacer « Dieu » par « sympathie, empathie, étude attentive du monde qui nous entoure et lecture des ouvrages des meilleurs écrivains ».

John C. Gardner, *Morale et fiction*

À une époque où l'idée même d'exercer le métier d'écrivain peut sembler saugrenue, caduque, s'apparenter à un projet inconsistant, cachant de surcroît des tendances réactionnaires latentes, nous pouvons soit perdre tout espoir, soit regarder en arrière et chercher de quoi nous offrir un nouveau départ, en écoutant ce qu'ont à nous dire les *anciens*, comme Tolstoï :

La tâche de l'art est immense. Grâce à l'influence de l'art véritable, aidé de la science et guidé par la religion, cette collaboration pacifique entre les hommes que nous obtenons à l'heure actuelle par des moyens extérieurs – tribunaux, police, organismes de charité, inspecteurs d'usines, etc. – devrait être le résultat d'une joyeuse activité humaine, librement consentie. L'art devrait rendre toute violence inutile. [Lui seul] peut accomplir une telle chose<sup>1</sup>.

Un siècle et des poussières plus tard, il reste à réactualiser ce discours – car ce ne sont pas les nouvelles problématiques qui manquent –, en mettant en lumière, par des études critiques menées sur les causes et l'utilité de la littérature, quelques manifestations récentes d'une telle attitude.

Heureusement, il y en a. L'œuvre romanesque de Philippe Djian (1949-), auteur auquel sera consacré ce mémoire, est le théâtre d'un long et vibrant plaidoyer à la défense du métier d'écrivain, de ce que celui-ci fait pour les écrivains eux-mêmes, et de ce qu'il fait pour les lecteurs – deux rôles distincts. La véhémence en moins, c'est-à-dire remplacée par une certaine tempérance de type académique, c'est à un projet semblable que je me livrerai ici, en décrivant la

---

<sup>1</sup> TOLSTOÏ, Léon, *What is art? and Essays on art*, cité dans GARDNER, John C., *Morale et fiction*, traduit de l'anglais par F. Hébert et M.-A. Lamontagne, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire. Études », 1998, p. 38-39.

poétique de la lecture de Djian, puis son éthique de l'écriture, de même que la « tribu invisible<sup>2</sup> » à la source de l'une comme de l'autre.

Certes, tout cela ne sera jamais que discours par-dessus discours : le mien, celui de Djian, etc. Ces discours doivent néanmoins être consignés et lus. Le choix d'une poétique de la lecture parmi des milliers d'autres – sans doute aussi valables à leur façon – peut paraître exclusif, très je-m'enfonce-tout-seul-dans-ma-jungle, mais il n'en est rien; même lorsque je m'accuse moi-même d'idéalisme, je me rappelle à l'ordre en énonçant certains faits : Djian a appris à lire par la fréquentation d'écrivains qui ont entretenu une certaine conception de leur métier, il a tiré de ses lectures et de ses expériences une éthique de l'écriture, écriture qui, *elle*, a su plaire à son tour à *quelques millions de lecteurs* dans une vingtaine de langues. Je serai donc tout à fait sincère : en consignait mes petites impressions sur mon petit écrivain, en essayant de comprendre comment lit Philippe Djian et pourquoi cette manière de lire a une incidence sur l'œuvre qu'il laisse derrière lui, c'est en vérité au plus grand nombre que je penserai.

Malgré les apparences, s'intéresser au style n'est pas un travers élitiste, surtout lorsque cela revient, en dernière analyse, à s'intéresser au bien qu'ont pu faire certains livres à certains individus. Pour qu'advienne cette chose à la fois simple et complexe, nul besoin, chez le lecteur qui la vit, de manier tout un savoir de chirurgien : une simple attitude d'ouverture et d'écoute fait amplement l'affaire. La tendance à y voir le privilège d'une élite cultivée vient peut-être de ce que bon nombre d'universitaires (et je m'inclus évidemment dans le groupe) semblent avoir de la difficulté à admettre que l'intelligence et le bon sens, voire le bonheur, se trouvent parfois – et

---

<sup>2</sup> Je rappelle que cette notion ne provient pas d'un manuel d'ésotérisme mais de l'ouvrage méticuleux d'un savant linguiste très posé : MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004, p. 75. Pour l'instant, elle réfère à une « communauté spirituelle qui se joue de l'espace et du temps », formée des créateurs « passés ou contemporains » que l'écrivain « place dans son panthéon personnel[,] et dont le mode de vie et les œuvres lui permettent de légitimer sa propre énonciation »; *ibid.*

même souvent – du côté de la *simplicité*. Il n'y a rien de répréhensible à vouloir mener à terme l'étude d'une œuvre, avec passage par le « long détour des signes » et toute la procédure – une chance d'ailleurs puisqu'en 2012, j'aurai moi-même passé plus de cinq ans à le faire. Mais le lecteur populaire, dit « naïf », qui se laisse happer par le style d'un écrivain et qui en est rendu plus heureux pour un temps, ce lecteur, s'il vous plaît<sup>3</sup>, n'est pas un débile léger pour autant. Et que certains écrivains en soient arrivés à ce résultat des centaines de milliers de fois, c'est de cela qu'il faut alors rendre compte – je n'aurais pas dû lire Gardner deux fois –, de même que des moyens mis en place pour y parvenir.

Il faut reconnaître qu'il existe plusieurs sensibilités ou manières d'apprécier le style – cette valeur littéraire indéfinissable de toute façon, ainsi que nous l'explique Christine Noille-Clauzade dans son excellente introduction au recueil *Le style*<sup>4</sup>, paru dans ce petit bijou de collection qu'est « GF Corpus » –, qu'elles ne sont pas le joujou jalousement gardé d'une part infime de la population lettrée et qu'une majorité des pratiques de lecture demeurent insoupçonnées, pour la simple raison qu'elles ne parviennent qu'en faible nombre à ce que Henry Miller nommait, dans *Plexus*, « l'enregistrement public<sup>5</sup> ». Michel de Certeau, dans le premier volume de *L'invention du quotidien*, aura certainement contribué à défaire bien des préjugés à cet égard :

Aux foules, il resterait seulement la liberté de brouter la ration de simulacres que le système distribue à chacun. Voilà précisément l'idée contre laquelle je m'élève : pareille représentation des consommateurs n'est pas recevable. [...] [P]ortée à croire ses propres modèles culturels nécessaires au peuple en vue d'une éducation des esprits et d'une élévation des cœurs, l'élite émue par le « bas niveau » des canards ou de la télé postule toujours que le public est modelé par les produits qu'on lui impose. C'est là se méprendre sur l'acte de « consommer ». On suppose qu'« assimiler » signifie

---

<sup>3</sup> Il n'y pas de danger, c'est moi-même que j'admoneste de la sorte.

<sup>4</sup> NOILLE-CLAUZADE, Christine (textes réunis par), *Le style*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2004, 250 p.

<sup>5</sup> MILLER, Henry, *Plexus*, traduit de l'américain par Élisabeth Guertic, Paris, Le Livre de Poche [Éditions Corrêa], 1970 [1952], p. 166. Autant citer la phrase complète de ce modèle de Djian, pertinente eu égard à ce qui suivra dans les cent cinquante prochaines pages : « Tout le problème consiste à faire entrer de force dans l'enregistrement public quelque menue parcelle de la perpétuelle mélodie intérieure ».

nécessairement « devenir semblable » à ce qu'on absorbe, et non le « rendre semblable » à ce qu'on est, le faire sien, se l'approprier ou réapproprier<sup>6</sup>.

Hormis mon engagement à tirer la leçon que je dois tirer d'aussi intelligentes déclarations, je signalerai qu'il y a, chez Djian, de cette indiscipline et de cette subversion des règles que de Certeau assigne à la masse des consommateurs. Par exemple, je pourrais très bien fournir à Djian la preuve que l'idée qu'il se fait de Hemingway est fausse – je n'aurais qu'à lui citer certaines des confidences de Romain Gary dans *La nuit sera calme* –, invalidant du même coup quelques enseignements inspirés d'une figure qu'il a mythifiée. Mais j'aurais tort, pour deux raisons : d'une part, parce que de quelque façon que nous nous y prenions, l'idée que nous nous faisons des artistes que nous apprécions est toujours fausse; et, d'autre part, parce que cette construction, cette création, renvoie à la marge d'autonomie du lecteur moyen devant le texte : elle lui appartient, on ne peut ni ne doit y toucher, fût-ce au nom de l'exactitude historique ou de tout autre principe. En d'autres termes, la sagesse nous invite toujours à proposer plutôt qu'à imposer. J'aurai de toute façon à y revenir, lorsqu'il sera question des protestations de Djian contre la pression psychosociale exercée par ceux que de Certeau nomme les « *clercs socialement autorisés*<sup>7</sup> ».

Pourtant, bien que mon intellect tende sans hésiter à embrasser le raisonnement élaboré dans *L'invention du quotidien*, mon cœur est pour sa part enclin à proposer qu'il y a des lectures qui valent mieux que d'autres. En outre, l'idée de répandre le bien m'a toujours parue, depuis l'enfance, très importante – et je n'ai pas reçu même l'ombre d'une éducation chrétienne. Le présumé à la base de mes travaux à venir demeure donc inchangé : il s'agit de la conviction, et

---

<sup>6</sup> CERTEAU, Michel de, « Lire : un braconnage », *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1980, p. 280-281; l'auteur souligne.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 289; l'auteur souligne. Cela fait tout de même plus chic que les « lèche-bottes incompetents » ou les « vieux schnoques hors d'usage » pourfendus dans DJIAN, Philippe, *Ardoise*, Paris, Julliard, 2002, p. 61 et 124.

je joins en cela ma voix à celle de John Gardner pour le dire, que l'espèce humaine telle qu'on la retrouve aujourd'hui, avec les heurts et les pertes de dignité qu'elle a traversés, a encore besoin des écrivains, cette race en voie d'extinction – parmi tant d'autres, je sais.

Mais de quel genre d'écrivains? Je parlais à l'instant du lecteur populaire, celui à toutes fins pratiques capable de reconnaître le style lorsqu'il le rencontre, et d'y puiser quelque apport énergétique – les sites Internet en offrent aujourd'hui un bel échantillon. Je ne voudrais cependant pas laisser croire que les lecteurs assoiffés des intrigues de John Grisham ou de Danielle Steel n'ont aucun problème avec eux-mêmes, ou encore que les écrivains de cette catégorie distribuent le bonheur et la lucidité en doses massives. J'y verrais plutôt un abrutissement et une fuite généralisés, qui ne sont peut-être que le résultat, quoi qu'en dise de Certeau, d'une soumission définitive du lectorat à l'oppression inhérente à la « division du travail » présente dans la société (l'exégète patenté fournit la bonne réponse aux ignorants<sup>8</sup>), laquelle force n'est, comme il le reconnaît lui-même, « que trop réelle<sup>9</sup> ». Qu'est-ce qui différencie alors les écrivains néfastes des écrivains bénéfiques? Bien qu'il ait été énormément lu et aimé, Djian ne peut être rangé dans le camp des auteurs de best-sellers, pour la simple raison qu'il n'a (presque) jamais trahi ses lecteurs en recourant à tout ce qui s'apparente à la facilité; une poétique rigoureuse, une haute idée de son métier (inspirée de ses modèles) et un travail acharné ont donné sa vigueur à toute une partie de son œuvre et l'ont dotée d'un style spécifique. Le quasi-miracle accompli par Djian (et par ceux qui ont misé sur lui), c'est la réunion du style et de la diffusion de masse<sup>10</sup>. Ma tâche sera donc

---

<sup>8</sup> Ou alors, la désobéissance, la réponse active ou le pied-de-nez des masses à l'endroit des clercs, s'exprimeraient par un repli vers la paralittérature, là où elles font ce qu'elles veulent...?

<sup>9</sup> M. de CERTEAU, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. 285.

<sup>10</sup> J'ai déjà tenté, dans une étude intitulée « Histoire de la publication en poche des premiers romans de Philippe Djian par J'ai Lu : Quand création littéraire et édition populaire réussissent à cohabiter », de préciser le rôle joué par l'éditeur J'ai Lu, lui-même conforté par le succès de l'adaptation cinématographique qu'a tirée J.-J. Beineix du roman *37,2° le matin*, dans ce curieux phénomène. Moyennant un léger ménage dans mes tiroirs, j'affirme que cette étude est toujours disponible.

d'examiner, selon une approche non plus sociologique mais herméneutique, certaines des causes qui ont concouru à ce que cette chose puisse se produire. Elles auront ici pour noms : poétique djianesque de la lecture et éthique djianesque de l'écriture.

\*\*\*

Après ce préambule en forme de causerie – simplement pour briser la glace –, de nombreuses annonces et mises au point s'imposent. J'espère au moins ne pas avoir égaré mes lecteurs par ces quelques indications sur l'avancement de ma réflexion au sujet de Djian. Au demeurant, les grandes orientations de mon mémoire sont maintenues et graviteront autour de la question suivante : comment et pourquoi la poétique de la lecture et la tribu invisible de Djian se trouvent-elles inscrites dans son œuvre et dans son éthique de l'écriture? Pour y répondre, je devrai évidemment commencer par expliquer ce qu'*est* cette poétique de la lecture (ce qu'elle mange en hiver, ou plus précisément, les réponses formulées chez Djian aux questions *que lit-on? comment lit-on? et pourquoi lit-on?*) et en quoi elle procède de la formation d'une tribu invisible.

Le mémoire opérera un double croisement. Le couplage lecture/écriture vise l'inclusion, dans la bibliographie critique de Djian où l'on parle plus souvent de son écriture ou même de sa vie personnelle, de la donnée, centrale dans l'œuvre, de la lecture. Je tenterai de lui rendre justice et de cerner, dans les deux premiers chapitres, le rôle majeur qu'elle a pu jouer dans l'élaboration et la destinée de l'œuvre de Djian, apportant ainsi un complément d'information aux excellentes études de J.-P. Richard<sup>11</sup> et C. Moreau<sup>12</sup> sur son esthétique. Le couple lecture/écriture permettra également d'illustrer et de rappeler la circularité des pouvoirs d'action au sein de la chaîne communicationnelle, la lecture influençant l'écrivain dans une œuvre qui agit sur un lecteur

---

<sup>11</sup> RICHARD, Jean-Pierre, « 40° d'écriture », *L'état des choses. Études sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1990, 199 p.

<sup>12</sup> MOREAU C., Catherine, *L'esthétique de Philippe Djian*, [thèse de doctorat], Université de Paris IV, 1998, 432 f.



donné, lequel a par ses actes un impact, qu'il soit en train de faire son épicerie ou de signer sa chronique du dimanche, sur le pôle de la création.

Le deuxième croisement s'effectue sous forme d'une analyse interne d'œuvres de fiction jumelée à une étude externe d'ouvrages d'accompagnement (essais, entretiens). Il s'autorise de ce que les discours s'étaient, chez Djian, selon un rapport de solidarité que j'aurais tort de négliger et qu'en outre, les œuvres marquées par des procédés autofictionnels appellent chez le critique un minimum de connaissances un tant soit peu biographiques – dans la mesure où même les énonciateurs d'une interview sont à distinguer de leur enveloppe charnelle – sur leurs auteurs. Le choix du corpus étudié dans le premier chapitre est motivé par une telle réflexion. L'étude des lectures, censée à l'origine traiter du seul essai *Ardoise*, s'est vu bonifier d'un supplément de substantifique moelle extraite de deux recueils d'entretiens publiés par Philippe Djian, l'un avec le critique Jean-Louis Ezine intitulé *Entre nous soit dit* en 1996<sup>13</sup>, l'autre avec la doctorante Catherine Moreau, intitulé *Au plus près*, en 1999<sup>14</sup>. Cela complique un peu les choses, dans la mesure où les discours d'accompagnement, eux, entrent parfois en contradiction les uns avec les autres : un énonciateur ne procède pas de la même manière, ni ne livre les mêmes renseignements, selon qu'il est seul dans son bureau ou aux prises avec un journaliste pugnace et pétri des rapports de pouvoir si bien décrits par Bourdieu, ou devisant sereinement avec une universitaire. En revanche, l'ajout des entretiens permettra tantôt de renforcer, tantôt de relativiser, voire de corriger certaines des prises de position de Djian dans *Ardoise*. Il est logique de procéder ainsi, pour obtenir un point de vue plus large sur « l'espace associé » dont

---

<sup>13</sup> P. Djian, *Entre nous soit dit. Conversations avec Jean-Louis Ezine*, Paris, Plon, 1996, 189 p.

<sup>14</sup> *Au plus près. Entretiens avec Catherine Moreau*, Paris, La passe du vent, 1999, 79 p.

s'accompagne « l'espace canonique<sup>15</sup> » de l'œuvre de Djian et, partant, une analyse externe plus complète et nuancée.

On trouvera dans le premier chapitre l'exposé des attitudes, parcours et pratiques de lecture que je rassemble sous l'appellation *poétique djianesque de la lecture*. Avant d'en préciser les assises théoriques et méthodologiques, je tiens à spécifier que cette définition de l'acte de lecture n'est pas la mienne, c'est celle que je prête à Djian et si elle peut sembler restrictive, du fait qu'elle s'élabore autour d'un seul individu, j'ai la conviction qu'elle peut ou pourrait être largement partagée, c'est-à-dire présente chez un grand nombre de lecteurs, ou encore, qu'elle peut d'ores et déjà avoir fait l'objet, sous diverses formes, d'une vaste documentation. Ce que j'essaie de formuler, c'est que la poétique de la lecture est une *combinatoire* d'éléments et de phénomènes dont certains sont connus et discutés depuis l'Antiquité; son originalité et son intérêt résident dans l'assemblage de ses composantes. En somme et rapidement, c'est une définition de la lecture : a) qui ne dédaigne pas l'*identification* du lecteur à ce qu'il lit (une composante inhérente à toute activité de lecture et qu'a tenté de réhabiliter Jauss, entre autres); b) qui s'exprime souvent, dans un élan romantique, par une foisonnante rhétorique de l'« expérience sensible<sup>16</sup> » et qui ne se rebiffe pas devant l'audace de certains « attouchements<sup>17</sup> »; c) qui accorde la possibilité au sujet de se laisser « constitu[er] par la "chose" du texte », et d'ainsi « recevoir de lui un soi plus vaste<sup>18</sup> »; d) qui recherche et découvre un remède à la blessure plus ou moins inguérissable qu'est la solitude humaine et qui, pour ce faire, n'a cure des diktats et des injonctions de l'Église de Rome et de ses duplications laïques; e) et plus encore.

---

<sup>15</sup> D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 115. Selon Maingueneau, ces deux ensembles ne doivent pas être isolés, ils sont inséparables. Espaces canonique (composé des œuvres) et associé (composé des discours d'accompagnement) « se nourrissent l'un de l'autre », se trouvent de chaque côté d'une frontière « renégociée par chaque positionnement », chaque discours publié; *ibid.*, p. 113 et 115.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>17</sup> P. Djian, *Ardoise*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>18</sup> RICŒUR, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, coll. « Esprit », 1986, p. 117.

Mon but premier, dans ce mémoire, est de schématiser, mais de manière sérieuse et selon une approche toute dévouée à l'œuvre, c'est-à-dire s'élaborant en fonction de ce que celle-ci dit, les diverses composantes des discours fictifs et non-fictifs de Djian sur la lecture et l'écriture, de façon à éclairer les liens dynamiques qui les unissent et les phénomènes énonciatifs auxquels elles donnent lieu. Je n'essaierai pas de réinventer la roue, mais seulement de comprendre comment fonctionne l'œuvre de Djian. J'ai besoin d'un maximum de clarté à ce sujet. C'est pourquoi je ne pourrai faire l'économie, ici et là, de quelques développements récapitulatifs, d'une lecture souvent plus fastidieuse – je m'en excuse par avance –, visant à informer de la classification des données amassées durant la lecture des œuvres, et qui aboutiront dans les schémas présentés en annexe en fin de document.

Dans le premier chapitre, la « manière sérieuse » consistera en un recours à des notions de la linguistique de l'énonciation et de la pragmatique du discours littéraire, un choix qui s'explique de deux façons. D'une part, elles donnent au critique le moyen d'y voir clair dans le traitement de discours complexes, motivés tour à tour par des intérêts, par des passions, sans parler des visées de l'inconscient. Elles m'amènent dès à présent à nommer mes petits, à séparer, pour ne pas tout mélanger (fiction, rhétorique, réalité), les différentes instances subjectives qui se partagent les faits de discours étudiés et que nous retrouverons tout au long du mémoire. Le sujet lecteur dépeint tant dans *Ardoise* que dans les entretiens, que j'ai renoncé à identifier au lecteur empirique qu'a été Djian dans sa jeunesse, sera désigné par l'appellation Djian-lecteur. Djian-écrivain renverra à l'écrivain en devenir dont il est question dans les mêmes ouvrages, lorsque seront décrites (en 1.2) les principales étapes de sa « vocation énonciative<sup>19</sup> » de même que la formation, au contact des œuvres de ses modèles, de son éthique de l'écriture. « Djian », avec

---

<sup>19</sup> L'expression, de D. Maingueneau, désigne le « processus par lequel un sujet se "sent" appelé à produire de la littérature »; cf. *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 119.

guillemets, servira plus tard (3) de surnom au héros et narrateur de *Zone érogène* (1984), qui porte le même nom que l'auteur. Djian tout court, sans guillemets ni épithète, correspondra à l'écrivain comme tel, celui qui a signé et publié une trentaine de titres de 1981 à aujourd'hui. Une chose doit être claire, c'est que ce Djian-là, auteur, enterre Djian-écrivain en 1981; le premier correspond au cheminement historiquement vérifiable d'une écriture, le deuxième est l'être fictif de la pré-écriture et de la pré-publication. Quatre instances, donc : Djian-lecteur, Djian-écrivain, « Djian » personnage et Djian auteur.

Pour le dire clairement et sans ambages, Djian-lecteur est une construction langagière. Il est le sujet porteur de la poétique de la lecture. En somme, le sujet énonciateur d'*Ardoise* est Djian lui-même, l'écrivain en pleine maîtrise de ses moyens langagiers, et l'objet de ce livre, c'est, principalement, Djian-lecteur – et secondairement, Djian-écrivain –, une représentation, une figure de lecteur à 16 ans, à 24 ans, etc. Il s'agit même d'une fiction : je lui attribuerai une progression et un cheminement dans le legs littéraire de la bonne vieille race des écrivains, ainsi qu'un tas de pérégrinations à travers le monde. Mais cette fiction est belle, et de savoir qu'une part en est véritablement fondée me remplit d'espoir et d'allégresse...

J'en étais au deuxième support fourni par les théories de l'énonciation. De plus en plus subtiles, elles permettent de distinguer avec précision les multiples compétences, dispositions d'esprit et attitudes de Djian-lecteur, ainsi que les divers plans de l'énonciation littéraire où celui-ci préfère mener sa barque. Compte tenu de sa prédilection pour les trois dimensions du discours littéraire que sont la « scénographie », le « code langagier » et l'« *ethos* discursif », il convient de rapporter les définitions qu'en donne D. Maingueneau. La scénographie « fait d'un discours le lieu

d'une représentation de sa propre situation d'énonciation<sup>20</sup> », ce que ne démentiront ni les lectures ni l'œuvre de Djian. Le code langagier, pour sa part, « permet, en jouant sur la diversité irréductible des zones et des registres de langue, [...] la convenance entre l'exercice du langage qu'implique le texte et l'univers de sens qu'il déploie », accolant au travail sur la langue une vision du monde. L'*ethos* discursif, enfin, « permet d'articuler corps et discours : l'instance subjective qui se manifeste à travers le discours ne s'y laisse pas concevoir seulement comme un statut, mais comme une voix, associée à la représentation d'un "corps énonçant" historiquement spécifié<sup>21</sup> ». Étrangement, ces plans du discours concordent avec le postulat proposé par Noille-Clauzade concernant le style, à savoir qu'il est permis de « penser l'*univers stylistique* sur le modèle d'un *monde possible*, autorisé par la lettre du texte et généré par la lecture, [et de le décrire] comme un univers particulier de fiction [...] où le lecteur s'imagine l'auteur dans le mouvement de sa *diction*<sup>22</sup> ». C'est donc dans un univers où la scène d'énonciation, la voix et le style priment sur les idées ou les contenus véhiculés, que se déploieront les sensibilités de Djian-lecteur et de Djian-écrivain.

De telles stratégies de lecture ont deux conséquences majeures. La première consiste en l'élection par Djian-lecteur, au gré d'une lecture que je qualifierai d'*existentielle*, c'est-à-dire ayant une incidence considérable tant sur l'*être* et sur le *faire* du lecteur, d'une « tribu invisible<sup>23</sup> », que je définirai ici comme étant la communauté imaginaire à laquelle appartient le lecteur, composée des écrivains et des artistes qu'il admire et qui ont changé sa vie. La deuxième réside dans l'élaboration par Djian-écrivain, au gré d'une lecture technique, *professionnelle* qui le pousse à

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 55. La prochaine citation renvoie également à cette page.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>22</sup> C. Noille-Clauzade, *Le style*, *op. cit.*, p. 21; l'auteure souligne.

<sup>23</sup> D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 75.

dégager les qualités et les « rites génétiques<sup>24</sup> » à la source des œuvres admirées, d'un « panthéon mental » se dressant à l'intérieur de la tribu, consacré à la gloire des écrivains qui la composent, et qui peut donc être défini comme la tradition littéraire à laquelle appartient, cette fois, l'écrivain. La distinction entre les deux me paraît la meilleure façon de traiter avec justesse des importants phénomènes de filiations qui se jouent dans l'œuvre de Djian, en cernant avec précision, tout au long du mémoire, les rôles et les fonctions respectivement assumées par la tribu de Djian-lecteur et par le panthéon de Djian-écrivain, et de comprendre leur action sur le champ littéraire, que Maingueneau nomme également « échiquier littéraire<sup>25</sup> », qui fait s'entrechoquer poétiques, tribus et « positionnement esthétiques<sup>26</sup> ».

Les chapitres deux et trois seront par conséquent consacrés à la destinée romanesque de Djian-lecteur et de Djian-écrivain, à la participation active de leur tribu-panthéon dans la fiction de Djian. Le deuxième chapitre, où l'on aura le loisir de constater que j'ai sévèrement réprimé certaines de mes pulsions mégalomaniaques de jeunesse, fera état de la figuration romanesque de la poétique de la lecture à travers cinq figures de lecteurs, tirées de six romans : Betty dans *37,2° le matin* (1985) et *Maudit Manège* (1986), Dan dans *Échine* (1988), Henri-John dans *Lent dehors* (1991), Vito dans *Sotos* (1993), et Franck dans *Ça, c'est un baiser* (2002). Le choix d'un corpus aussi large ne trahit pas une conversion subite aux joies du masochisme, mais s'explique par le fait que l'action de la lecture, dans ses répercussions les plus significatives sur l'œuvre de Djian, se mesure surtout dans la diachronie, c'est-à-dire dans l'évolution du discours et de l'écriture de

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 121. Ces rites constituent un pendant, une réponse à la vocation énonciative définie plus haut. Maingueneau les définit comme les « activités [...] à travers lesquelles s'élabore un texte » et qui ne font « qu'un avec la définition d'une identité dans un champ conflictuel ».

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>26</sup> Chez Maingueneau, la notion de *champ*, rattachée à la confrontation des positionnements esthétiques, constitue l'un des trois plans de « l'espace littéraire », les deux autres étant *l'archive*, « mémoire interne de la littérature », et le *réseau d'appareils* qui en assure la médiation; *ibid.*, p. 70-71. La « paratopie », prise comme « moteur d'un processus de création », entretient des relations spécifiques avec chacun de ces trois réalités; *ibid.*, p. 83.

l'auteur. Le tournant des années 1990 étant une période charnière dans la trajectoire sociale et esthétique de Djian, ce corpus me permettra d'observer, dans cinq romans consécutifs (entre 1985 et 1993), le retrait progressif de la tribu-panthéon et l'effritement stylistique qui en découle, du moins est-ce là mon hypothèse de travail. Le commentaire sur Franck (2002) servira d'ouverture sur la plus récente période de l'œuvre de Djian.

La méthode mise de l'avant, suivant une attitude critique réglée sur la « *cortesia* » et le « tact du cœur<sup>27</sup> » prônés par l'herméneute George Steiner, et qui réserve son allégeance à ce que montre l'œuvre plutôt qu'à des grilles théoriques qui lui sont étrangères et qu'il s'agirait de valider, se décline en deux temps, d'abord par : a) le relevé exhaustif de tous les faits de discours implicites ou explicites touchant à la lecture dans les romans, de manière à amasser un maximum de preuves textuelles; et par : b) la communication, par le biais de nombreuses citations, puis la classification des résultats dans des schémas visant à illustrer l'un des modes de fonctionnement de l'œuvre de Djian. Dans la seconde section du deuxième chapitre, où j'aborderai le « travail coopératif<sup>28</sup> » que sont amenés à effectuer les lecteurs de Djian, je m'appuierai sur quelques-unes des conclusions auxquelles en arrive Moreau dans sa thèse, de même que des instruments d'analyse développés par Umberto Eco, un choix qui s'explique par la finesse de sa schématisation des parcours et réactions d'un lecteur Modèle inscrit textuellement, pour distinguer le récepteur Djian-lecteur du type de récepteur qu'appelle effectivement l'œuvre de Djian – y décelant ou non une concordance –, pour ainsi boucler la boucle allant des lectures d'un écrivain à la création d'une œuvre jusqu'aux lectures des lecteurs de cette œuvre.

---

<sup>27</sup> STEINER, George, *Réelles présences. Les arts du sens*, traduit de l'anglais par M.R. de Pauw, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1991, p. 189.

<sup>28</sup> ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, traduit de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche [Éditions Grasset & Fasquelle], coll. « Biblio. Essais », 1985, p. 27.

Le troisième chapitre visera à montrer la façon dont Djian se distingue de ses modèles, en mettant en lumière l'énergie particulière qui anime ses premiers romans et qui doit pour beaucoup aux qualités et conditions d'écriture déjà valorisées par Djian-écrivain, et fondues, de manière on ne peut plus efficace, dans une éthique de l'écriture. Le corpus ici étudié s'impose de lui-même : *Zone érogène* (1984) et *Maudit manège* (1986), deux romans de la voix (vocalité) et de la voie (vocation). L'analyse plus détaillée de ces romans aura pour point de départ et de repère, les catégories éthiques de la générosité, de la colère, du sens de la dérision, de la foi et du style, et tentera de rendre compte des multiples procédés linguistiques, stylistiques et rhétoriques par lesquels l'éthique en vient à conférer à l'écriture la dynamique émotionnelle et l'énergie communicative qui lui sont propres. Elle ouvrira une autre porte d'entrée sur ce que j'appellerai l'échec de Djian et permettra, à la faveur d'une démarcation et d'une comparaison entre les discours sur l'écriture et la lecture, d'expliquer pourquoi, par exemple, le discours sur la lecture s'est presque toujours maintenu, alors que celui sur l'écriture révèle un changement radical de perspective.

La schématisation prévue concourra peut-être à dissiper un peu du flou théorique entourant la dichotomie passivité/activité dans la lecture. En effet, si je suis entièrement d'accord avec de Certeau pour dire que le « postulat d'une passivité propre à la consommation [...] doit être discuté<sup>29</sup> », et si j'accepte de me rétracter et de reconnaître ma culpabilité pour avoir écrit, il y a peu, les mots « *le principe passif de la lecture*<sup>30</sup> », je préférerais néanmoins me tuer sur place plutôt que de renier l'existence d'un « travail du texte » (« dynamique interne et projection externe<sup>31</sup> ») SUR le lecteur. Je me retrouve comme assis entre deux chaises : d'un côté – à

---

<sup>29</sup> M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. 282.

<sup>30</sup> Cf. mon projet de mémoire, p. 20; je soulignais (en plus...).

<sup>31</sup> P. Ricœur, *Du texte à l'action*, op. cit., p. 32.



gauche... –, les convictions politiques que je partage avec de Certeau, de l'autre, ma sensibilité individuelle. Ma foi, je trouve que ça sent la poire coupée en deux – de toute façon, c'est ce que les théoriciens ont fini par faire après quelques décennies de débats, je l'ai déjà dit, et je n'ai pas l'intention, moi non plus, d'abdiquer aussi facilement – : le lecteur est à la fois actif et passif. Le fait est que la notion de passivité n'a, dans mon esprit, aucune espèce de connotation péjorative. Elle correspond à l'attitude d'ouverture et d'écoute dont je parlais plus haut, ouverture nécessaire pour être sensible à un style. Quelque chose précède le « braconnage » des « Amazones et [d]es Ulysses de la vie quotidienne<sup>32</sup> » dépeints par de Certeau : il faut d'abord désirer, adhérer à ce que l'on souhaite braconner et cette adhésion, c'est l'écriture et le style qui la provoquent. Ainsi, par un retour constant à l'espoir problématique d'un mieux-être de l'humanité, l'ensemble du mémoire tentera d'apporter une timide contribution à la reconnaissance d'une fonction morale à accorder à la littérature.

---

<sup>32</sup> M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. 292.

## Chapitre 1

### La poétique de la lecture dans trois ouvrages d'accompagnement : analyse externe

#### 1.1. Volet existentiel : le lecteur et sa vie

Tel qu'annoncé, je m'interrogerai dans ce chapitre sur les différentes façons dont la lecture, chez Djian, aide l'individu, d'un point de vue général ou existentiel, et l'écrivain, d'un point de vue particulier ou professionnel, à construire quelque chose – un être, une œuvre – qui n'aille pas dans le sens d'un monde transformé en bain de sang ou en néant artistique. Je commencerai par le premier des deux termes de ce programme en examinant ce que lit Djian-lecteur, ce qu'il y cherche, ce qu'il y trouve et ce qu'il en fait. Si le coup de pouce existentiel qu'occasionne la relation toute morale reliant l'individu aux écrivains qu'il lit passe par l'élaboration d'une tribu invisible, tribu qui soulagera à son tour quelques-uns des maux du monde à travers l'œuvre de ce même individu, alors il convient de décrire d'abord comment cette tribu s'est formée.

##### 1.1.1. Djian-lecteur et la pragmatique de l'énonciation littéraire

La pragmatique du discours, depuis Austin notamment<sup>1</sup>, distingue trois activités complémentaires combinées dans toute énonciation : a) un acte locutoire, qui consiste à « produire une suite de sons dotée d'un sens dans une langue<sup>2</sup> »; b) un acte illocutoire, où Maingueneau voit la « force » de l'énoncé et qui « indique quel type d'acte de langage est accompli quand on l'énonce, comment il doit être reçu par le destinataire : il peut s'agir d'une requête, d'une menace, d'une

---

<sup>1</sup> AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, introduit, traduit de l'anglais et commenté par Gilles Lane, Paris, Seuil, coll. « Ordre philosophique », 1970, 183 p.

<sup>2</sup> D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan Université, coll. « Lettres Sup. », 2001 [1990], p. 7.

suggestion, etc.<sup>3</sup> »; c) un acte perlocutoire, qui consiste pour sa part à « provoquer des effets dans la situation au moyen de la parole<sup>4</sup> ». La définition donnée à la force illocutoire est d'importance en ce qui me concerne, dans la mesure où c'est surtout dans ce registre que gravite Djian-lecteur et que se dessine la façon personnelle qu'il a de gérer « la relation au destinataire construite à travers l'œuvre<sup>5</sup> » étalée sous ses yeux.

Tout au long des 127 pages d'*Ardoise*, Djian énumère les qualités de ses dix écrivains préférés, parmi lesquelles, comme ça au hasard, la générosité. Or, qui dit générosité dit rapport entre deux êtres – ça peut aller jusqu'à environ sept milliards –, qui dit rapport entre deux êtres dit relation morale : bienvenue dans la prédilection djianesque pour la dimension illocutoire du langage et de la lecture. La générosité que performe J.D. Salinger par exemple, à travers le narrateur de *L'Attrape-cœurs*, Holden Caulfield, c'est d'abord de transiger « d'égal à égal » avec le jeune lecteur, c'est ensuite de le faire « avec des mots qui [sont] les [s]iens<sup>6</sup> », dans le partage d'un même « code langagier<sup>7</sup> » – ce qui peut suffire à fonder une tribu, mais n'anticipons pas. Quant à la possibilité d'une relation amicale, elle est laissée à la discrétion du lecteur, selon son degré d'intoxication à une appréhension romantique de la vie (et de la lecture!) : « j'eus tout à coup le sentiment que ce n'était pas moi qui allait vers lui, mais l'inverse. Que c'était lui qui me comprenait. Et c'était une expérience étonnante, [...] très troublante, à laquelle se mêlait un sentiment d'excitation incontrôlable » (2002, 21-22).

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>6</sup> P. Djian, *Ardoise*, *op. cit.*, p. 20. Afin de diminuer la quantité de notes de bas de page, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses par l'année de publication suivie du numéro de la page (par exemple : (2002, 20)), et ce, tout au long du mémoire. Les références entre parenthèses n'auront pas d'incidence sur la continuité des références théoriques, d'une note infrapaginale à l'autre.

<sup>7</sup> D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 55.

Il est curieux de constater que cette posture de lecture s'avère également valable dans la négative, au sens où ce type de préoccupations détermine aussi ce que *ne lit pas* Djian-lecteur : « [j]e comprenais ce qui n'allait pas dans un roman bien avant de me mettre à écrire. Je comprenais comment un type se moquait de moi, comment il cherchait à me manipuler et pourquoi son livre me tombait des mains<sup>8</sup> ». De la même manière, et bien qu'il voue à Céline une « admiration sans bornes » (2002, 40), celui-ci demeure le « seul [des Dix] pour lequel [il] n'éprouve pas un sentiment d'attachement indéfectible » (2002, 34), le seul qu'il ne considère pas comme un « ami » ou même un « proche » (2002, 33). En quel honneur? Tout simplement, cet antisémite d'une époque révolue ne cherchant en définitive qu'à « *nous faire bouffer sa merde* » (2002, 38; l'auteur souligne), il ne lui aura « rien apporté sur le plan humain » (2002, 33). La sensibilité de Djian par rapport à ces transactions intersubjectives dans la lecture lui est devenue si naturelle qu'il en fait par moments, dans *Ardoise*, une sorte de poésie de l'illocutoire : « Il y a cette espèce de *provocation* chez Céline, quelque chose que je *ressens* comme une sorte de "Oserez-vous me suivre?" qu'il lancerait d'un air grimaçant et en guise d'*injonction* à lui emboîter le pas sur les chemins boueux » (2002, 37-38; je souligne). Les termes que je mets en italiques visent à souligner l'aisance avec laquelle Djian-lecteur reconnaît, pour reprendre la définition de Maingueneau citée il y a un instant, le « type d'acte de langage » auquel il a affaire, ainsi que la manière dont celui-ci « doit être reçu ».

Cette sensibilité et cette aisance ont selon moi deux conséquences majeures : elles favorisent l'identification et ouvrent la porte aux innombrables « effets » qui font du cheminement de Djian-lecteur, lequel s'actualise tant dans des sensations esthétiques (« senti[r] avec [...] force la voix d'une autre résonner à l'intérieur de [s]a poitrine » (2002 : 20)) que dans

---

<sup>8</sup> P. Djian, *Entre nous soit dit. Conversations avec Jean-Louis Ezine, op. cit.*, p. 177. Comme pour *Ardoise*, les références à cet ouvrage se feront, tout au long du mémoire, de la manière suivante : (1996, 177).

des gestes concrets (s'acheter un T-shirt City Lights à San Francisco) ou moraux (devenir une meilleure personne), rien de moins qu'un théâtre, un cinéma perlocutoire. Avant de m'expliquer sur cette dernière assertion, je me pencherai sur la première conséquence.

Il y a à mon sens deux acceptions à donner au terme *identification* : elle consiste d'abord à « se reconnaître dans » un héros, un personnage ou une situation, de les reconnaître comme semblables à soi ou à ce que l'on a vécu, mais elle correspond également à la projection mentale qui fait que le lecteur *voit* l'action de la fiction se dérouler sous ses yeux (pourtant posés sur un objet de type codex), une fois qu'il a franchi la barrière des signes et s'est livré tout entier à la fameuse illusion référentielle. Dans le premier cas, elle suscite de manière tout à fait évidente le lien affectif, chez Djian-lecteur, qui lui fait voir chez Holden Caulfield, quelque chose comme un ami, « à peu près [du] même âge » (2002, 19), décrivant « une inquiétude, une souffrance, une colère » qu'ils ont en commun devant un monde qui n'a « rien de merveilleux » (2002, 20). Il faut alors effectuer le raisonnement suivant : attendu que a) l'acte locutoire, c'est-à-dire « la suite de [signes] dotée d'un sens dans une langue » ayant pour titre *L'Attrape-cœurs* est, comme on le sait, tout entière traversée par « *une voix* » et qu'elle constitue en cela la « première rencontre [de Djian-lecteur] avec *le style* » (2002, 23, 20; l'auteur souligne), que b) le narrateur Holden Caulfield décline ses doléances d'« égal à égal » avec celui qui les reçoit, dans un commerce illocutoire par conséquent équitable et respectueux, ce qui favorise l'identification dudit récipient aux dites doléances, que c) cette adhésion s'est effectivement dupliquée à des « millions d'exemplaires », provoquant une libération collective des « blessures » et des « angoisses » via une identification massive aux « rêves de fuite » et à « l'impuissance de [l]a révolte » du héros (2002, 23), nous obtenons le bref aperçu qu'a Djian-lecteur, au moment de sa découverte du premier des Dix, sur le rôle que l'écrivain est en mesure de jouer parmi ses frères humains : « À

partir de ce moment, je me mis à regarder les écrivains d'un autre œil » (2002, 23). Je suis presque convaincu qu'un fait divers aussi dramatique n'a jamais été rendu dans un style aussi juridique.

Quant au deuxième type d'identification, que j'appellerai l'identification *azimutée* (ceci dit sans jugement de valeur), où le lecteur voit, entend, ressent, visite en somme la « proposition de monde » contenue dans l'œuvre et donne vie aux « "variations imaginatives" que la littérature opère sur le réel<sup>9</sup> », il correspond au « pouvoir » d'un auteur comme Melville, de « redonner à vos émotions la pureté qu'elles ont connue lorsque vous lisiez sous les draps, à la lueur d'une lampe électrique, perdu dans l'immensité du monde » (2002, 70). Le kidnapping référentiel qui permet de « se pencher par-dessus bord et [de] recevoir les embruns en pleine figure », de carrément vivre l'aventure du Péquod et son assujettissement aux « éléments naturels » (2002, 70), semble fertile en apprentissages de toutes sortes, tant sur le plan existentiel – en éprouvant que « la vie est un don » et qu'elle ne tient « qu'à un fil désespérément minuscule » (2002, 71) – que littéraire – en en tirant le « sentiment qu'un personnage n'existe pas tant que le vent n'a pas soufflé dans ses cheveux » (2002, 70).

Djian-lecteur pousse l'identification azimutée encore plus loin, si la chose est possible, dans sa lecture de Hemingway, à qui il reconnaît le mérite, simple rappel de ma morale de l'illocutoire, d'avoir renoncé à la « facil[ité] de donner l'*illusion* de l'émotion » (2002, 102). Cette fois, « l'homme se plac[e] devant l'œuvre » (2002, 97), tant et si bien qu'il paraît au lecteur, ô « manifestation troublante des pouvoirs de la littérature » (2002, 98), qu'« aucune de ses phrases

---

<sup>9</sup> P. Ricœur, *Du texte à l'action*, *op. cit.*, p. 53. Plus loin dans le même ouvrage, ces variations imaginatives semblent le résultat bénéfique d'une lecture juste : « Lecteur, je ne me trouve qu'en me perdant. La lecture m'introduit dans les variations imaginatives de l'*ego*. La métamorphose du monde, selon le jeu, est aussi la métamorphose ludique de l'*ego*. »; *ibid.*, p. 117.

n'est sortie d'un livre, mais uniquement de sa propre bouche, et [que] ses lèvres remuaient au milieu de son visage » (2002, 97). Bien qu'il ne s'agisse que d'un effet de langage procédant du goût de Djian-lecteur pour les biographies et les photos d'écrivains, ce qu'il *voit* n'est plus l'univers proposé, mais bien l'écrivain, derrière, qui le met en place. Si on fait le calcul, ça fait beaucoup de points pour l'équipe des écrivains. L'amour que Djian leur voue est quelque chose de totalement fascinant, je le dis comme je le sens. Cette « vraie passion pour la littérature » (1996, 28) trouve un aboutissement dans une mystique qui serait, pour reprendre la formule de Ricœur, la « véritable destination de la lecture<sup>10</sup> » telle que mon objet la conçoit et la pratique, et qui ne se limite pas à « achever le texte dans une parole actuelle<sup>11</sup> », mais également dans des visions : « la plupart de mes auteurs préférés m'apparaissent au cours de mes lectures » (2002, 98). Comme toute mystique, celle de Djian-lecteur s'assortit d'une panoplie de comportements à caractère religieux, allant de l'adoration d'icônes (les photos d'écrivains affichées sur son mur jusqu'à ce que sa femme décide qu'il « avai[t] passé l'âge » (2002, 84)) à la promotion d'une transe-en-danse (une « connexion directe avec le firmament » mêlée de « vertiges » et de « tremblements » (2002, 10)), en passant par de nombreux pèlerinages littéraires – mais une fois encore, n'anticipons pas.

Je ne suis pas à blâmer si tout ceci paraît exagéré, et si ça l'est effectivement, ce n'est pas moi qui exagère ainsi. Ce qui fait l'honnêteté, la sincérité et peut-être même l'humour de Djian dans *Ardoise*, c'est qu'il est lui-même conscient de surenchérir à outrance : bien qu'« [a]ujourd'hui encore, [il] éprouve un certain frisson à cette évocation romantique de l'écrivain » (2002, 42), il sait mieux que quiconque qu'il « n'[a] pas [...] ce côté cœur d'artichaut, de vieille groupie azimutée » (2002, 123), et qu'il ne veut pas être perçu comme tel. Il sait que les lecteurs qui l'aiment feront la part du style, comme ils l'ont toujours fait, et qu'ils ne perdront pas de vue que

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>11</sup> *Ibid.*

l'énonciateur d'*Ardoise* est un écrivain en pleine possession de ses moyens langagiers. Pour le dire simplement, Djian n'est pas un mystique, loin s'en faut. Je n'ignore pas non plus qu'il est devenu écrivain pour un motif aussi trivial que celui de « gagner [s]a vie » (1996, 181) – comme le disait également Céline... (je ne m'en sortirai pas) –, que l'épisode de sa rencontre avec Salinger résumé plus haut ressemble étrangement à une description de son histoire à lui en tant qu'auteur, qu'*Ardoise* est d'abord et avant tout *son* « parcour[s] de l'archive littéraire pour y sélectionner les signes qui doivent légitimer sa propre démarche<sup>12</sup> », et que, ce narrant, Djian éclaire et justifie son propre parcours d'écrivain. Mais je ne peux pas m'occuper de ça tout de suite, sachant que j'aurai à y revenir en 1.2.3.

J'ai d'abord un combat à livrer à la rhétorique. Je dois relativiser et départager ce qui est « matière à schéma » de ce qui ne l'est pas. Cela aura pour effet non pas d'invalider toute la poétique de la lecture, mais au contraire, de lui faire tenir la route. Les pèlerinages littéraires, par exemple, sont vrais, ils ont laissé une trace dans l'Histoire du Monde, ils sont empiriquement vérifiables. Que Faulkner ait « violé » (2002, 94) Djian-lecteur à la faveur d'un « envoûtement » (2002, 88) et d'une « hypnose » (2002, 95) ne l'est pas, si l'on voit ce que je veux dire. *Words, words, words...* disait Shakespeare – on entend encore si bien scander ces mots la voix de Léo Ferré, que Djian « écoutai[t] beaucoup » et « à qui [il] doi[t] énormément, à lui aussi » (1996, 75) (que de coïncidences!).

Comme je l'ai déjà dit, des 127 pages d'*Ardoise* filtre une foisonnante rhétorique de l'« expérience sensible<sup>13</sup> » qui ferait à première vue tomber sous la juridiction des potentialités perlocutoires de l'énonciation littéraire, c'est-à-dire des « effets [provoqués par un énoncé] dans la

---

<sup>12</sup> D. Maingueneau, *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 136.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 221.



situation », dans son contexte de réception, qui n'est autre que l'« ambiance » et l'« audience<sup>14</sup> » du texte – l'existence du lecteur, un certain lundi matin de sa vie par exemple –, les 39 citations que j'examine à l'instant et qui renvoient toutes à des expériences de lecture<sup>15</sup>. J'ai plus tôt lancé l'idée d'un cinéma perlocutoire, et c'est bien de cela qu'il s'agit : du cinéma, de l'art : Djian se *montre* ainsi, en « larmes » ou en proie à un « bonheur indicible » (2002, 10), il raconte des expériences esthétiques de manière esthétique. Il ne faut pas prendre Djian au mot lorsqu'il prétend qu'il « tremblai[t] encore » « plusieurs jours » (2002, 22) après la lecture de *L'attrape-cœurs* : il s'agit là d'une rhétorique, et non pas de *vrais* effets perlocutoires. Mais cette métaphorisation d'une participation du corps dans la lecture n'est pas vaine pour autant; au contraire, elle rend compte de deux éléments absolument capitaux de la poétique de la lecture.

Je résumerai le premier en soulignant le fait que Djian-lecteur a « une approche plus physique que mentale d'un texte » qui lui fait « privilégier la forme sur le fond » et postuler que « le contenant a parfois une signification supérieure au contenu » (2002, 64). Par exemple, Djian est un « musicien raté » (1996, 157), issu d'une « culture de l'oreille » (2002, 64) : « la musique et [lui], c'est une longue histoire<sup>16</sup> ». Djian-lecteur aura par conséquent été particulièrement sensible à la « musique » des phrases de Kerouac ou de la voix de Holden, musique qu'il dit « per[cevoir] avant tout[e] » autre chose (2002, 64). En fait, que sa préférence pour la forme passe par la musicalité d'une voix ou par le regard qu'un écrivain porte sur les choses et qui « est vraiment à la

---

<sup>14</sup> P. Ricœur, *Du texte à l'action*, *op.cit.*, p. 152. Cela rejoint en effet la définition que donne Ricœur de la signification : une « effectuation dans le discours propre du sujet lisant » par laquelle le texte « reprend son mouvement [...] de référence vers un monde et des sujets. Ce monde, c'est celui du lecteur; ce sujet, c'est le lecteur lui-même. [...] [L]a lecture n'équivaut jamais à un échange de paroles, à un dialogue; mais la lecture s'achève concrètement dans un acte qui est au texte ce que la parole est à la langue, à savoir événement et instance de discours »; *ibid.*

<sup>15</sup> Parmi les exemples les plus amusants, je citerai seulement la « lame qui avance en écartant [s]es chairs » (2002, 56) au moment de la lecture de l'incipit de *Sur la route*, l'odeur de la « transpiration » de Hemingway (2002, 98) et les « frissons des pieds à la tête » (2002, 23) provoqués par la voix de Holden.

<sup>16</sup> P. Djian, *Au plus près. Entretiens avec Catherine Moreau*, *op. cit.*, p. 63. Les références à ce troisième ouvrage d'accompagnement seront indiquées, tout au long du mémoire, de la manière suivante : (1999, 63).

base de tout » (1999, 33), elle peut être contenue et synthétisée dans son appréciation spécifique, par-dessus toute autre dimension de l'énonciation littéraire, de ce qu'il est convenu d'appeler l'*ethos* discursif. Ô miracle, et toujours selon les repères définitoires obligeamment fournis par Maingueneau, l'*ethos* a justement la particularité de jouer sur trois plans, d'abord en « *donn[ant] corps* » à l'énonciateur de l'œuvre lue, ensuite en permettant au destinataire d'éprouver, dans tous les sens du terme, sa « manière spécifique de se rapporter au monde en habitant son propre corps », et en donnant lieu, enfin, lorsque les deux premières conditions sont réunies, à la « communauté imaginaire de ceux qui adhèrent au même discours<sup>17</sup> ». Élément *capital* de la poétique de la lecture, l'*ethos*? Le mot était presque faible.

Le deuxième élément découle du premier et de la « violence impitoyable » (2002, 8) avec laquelle le lecteur se laisse pénétrer par l'œuvre des Dix. Il correspond à la « manière dont le destinataire en position d'interprète [...] s'approprie ce[s] éthè[s]<sup>18</sup> » et se nomme *incorporation*, laquelle se caractérise, dans le cas qui nous concerne, par une profondeur et une durabilité : tout le contraire d'une consommation boulimique de livres dont on a tout oublié un mois après les avoir lus. L'*incorporation* durable et profonde débouche toujours, chez Djian-lecteur, sur une croissance morale, aussi définira-t-il la marque laissée sur sa vie par les Dix comme une « blessure qui aurait quelque chose d'amical, d'où le sang continuerait de couler avec douceur pour vous rappeler que vous êtes en vie et même bien en vie et capable d'éprouver une émotion qui vous honore et vous grandit » (2002, 8). Il se dégage de ces deux seuls éléments, adhésion et *incorporation*, une philosophie de l'appropriation des textes dans la lecture.

---

<sup>17</sup> D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, op. cit., p. 208; l'auteur souligne.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 207.

Je peux donc récapituler mes derniers développements de la manière suivante : l'effet véritablement perlocutoire des lectures de Djian-lecteur se traduit par ses pèlerinages littéraires, par l'éducation morale durable et toujours agissante qu'il a puisée dans ses lectures et par la formation d'une « communauté imaginaire » fondée sur son incorporation de certains *éthè*. Ce sont là précisément les trois points qu'il me reste à traiter avant de passer à l'effet perlocutoire mimétique qui me tient à cœur, à savoir la conversion de Djian-lecteur en Djian-écrivain.

### 1.1.2. Pèlerinages littéraires

Du corps à corps virtuel formé dans la lecture par l'adhésion active du destinataire à l'*ethos* tout aussi actif de l'énonciateur, au sentiment d'une présence réelle, physique, biographique de l'auteur-source de cette énonciation, il n'y a évidemment qu'un pas. Si je me refuse à le franchir – pour l'instant du moins –, Djian-lecteur bondit allègrement par-dessus l'obstacle : « au-delà de l'œuvre, il y a l'individu, les questions d'atomes » (2002, 85). Certes, il ne le fait pas en vain : je reviendrai dans un instant (1.1.3.) sur cette histoire d'atomes crochus. Même si cela devient de plus en plus rare – pour des raisons qui échappent en grande partie, malheureusement, au contrôle des écrivains –, il est bien connu que le style peut provoquer certains effets imprévisibles, que Proust notamment a décrits :

Quand on vient de finir un livre, non seulement on voudrait continuer de vivre avec ses personnages, avec Madame de Beauséant, avec Frédéric Moreau, mais encore notre voix intérieure qui a été disciplinée pendant toute la durée de la lecture à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert, voudrait continuer à parler comme eux<sup>19</sup>.

Pourquoi ne pas ajouter : *et vivre comme eux*? Laisser le style d'un écrivain nous bouleverser à un tel point conduit naturellement à s'intéresser à sa biographie, à en extraire certains faits choisis qui prendront place sinon dans une mystique (celle de Djian-lecteur n'existe

---

<sup>19</sup> C. Noille-Clauzade, *Le style, op. cit.*, p. 134.

que sur le plan rhétorique), au moins dans une mythologie de l'écrivain et de son passage sur Terre. Confondant ni plus ni moins le « garant de l'œuvre » – le « nœud » inextricable entre la « personne » de l'auteur, l'« écrivain » et l'« inscripteur<sup>20</sup> » derrière chaque œuvre – avec l'être de chair et d'os, il « fil[e] sur ses traces » (2002, 65) aux quatre coins de l'Occident. Son penchant pour les questions d'atomes l'amène à visiter la Grèce quarante ans après Miller, « *Le Colosse de Maroussi* à la main » (2002, 84), à effectuer maintes « pérégrinations dans le Massachusetts (pour Kerouac, mais aussi pour Thoreau, Emerson, Whitman et Salinger) » (2002, 68), à passer devant la « maison hantée » de Céline à Meudon, en « senta[nt] [s]a tête se rentrer entre [s]es deux épaules » (2002, 34). Il se traduit également par des gestes plus concrets, c'est-à-dire encore plus maniaques, comme « choisi[r] avec soin [certaines chambres d'hôtel] » (1996, 189) ou se « promen[er] pendant des années [« vingt ans » (2002, 9)] avec la dernière page d'*Ulysse* [...] pliée dans [s]on portefeuille » (1996, 189). On ne peut qu'approuver le commentaire réactif de Jean-Louis Ezine : « C'est spécial, comme tourisme » (1996, 49).

Spécial assurément, mais pas plus bête qu'un autre. Il s'avère que les écrivains de Djian-lecteur sont fortement enclins à célébrer ou à habiter « la grande nature » (1996, 41), et qu'en visitant les lieux ainsi décrits ou investis, le lecteur se donne l'occasion d'« éprouver ça, cette présence d'un rite, d'une ascèse, d'un modeste savoir qui témoigne d'un accord avec le monde » (1996, 41), ce qui ressemble fort à ce qu'est allé chercher Camus en se frottant aux rochers et se roulant parmi les fleurs à Tipasa – enfin, la première fois... À la réflexion, pour les gens portés sur la philosophie, il n'y a rien de farfelu à visiter l'endroit qui a abrité une partie de ce que les Américains ont donné de meilleur au reste du monde; en le faisant, Djian-lecteur satisfait à la fois

---

<sup>20</sup> D. Maingueneau, *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 103.

sa curiosité de lecteur et son attirance, fort compréhensible chez un Européen, pour les espaces sauvages :

Partout, on retrouve les traces de Hawthorne, [...] à Plymouth, à Salem, et dans les forêts magiques de Concord, dans le New Hampshire, où l'on dirait que toute une mythologie s'est donné rendez-vous, autour de Hawthorne, mais aussi d'Emerson [...], autour de Thoreau bien sûr... C'est le territoire de ce que l'on a appelé la Renaissance américaine et je ne me lassais pas de le parcourir. C'était grandiose et simple à la fois. On se laisse pénétrer par une poésie qui semble n'avoir ni fin ni commencement, et pas d'autre objet que d'enseigner aux hommes des leçons immémoriales, hors de portée des ravages de l'histoire (1996, 49).

Aussi bien, à chacun ses priorités et ses jugements de valeur : « Passer quelques jours à Nantucket avant d'attaquer *Moby Dick* est l'un des meilleurs conseils que je puisse donner (ça ne revient pas plus cher qu'un séjour au Club Med – par contre, votre vie en sera illuminée) » (2002, 68).

Les pèlerinages de Djian-lecteur se font sur le mode du *voir ce que l'Autre a vu*. Il ne cherche pas à rencontrer ses idoles, mais procède par un mimétisme semblable à celui d'un enfant. Pénétrant dans la librairie City Lights à San Francisco (un lieu de diffusion et de rassemblement important pour plusieurs écrivains de la *Beat generation*), il ne cherchera pas à en rencontrer l'illustre propriétaire, Lawrence Ferlinghetti, non plus qu'il n'adressera de prières à Melville sur les quais de Nantucket. Il s'agirait plutôt de s'imprégner de l'atmosphère de lieux que le regard d'un écrivain a croisés, comme en témoigne ce récit d'« une promenade dans le Vermont » : « Je le [Salinger] savais dans le coin, mais ce qui me plaisait, c'était de contempler un arbre, une rivière, un bout de chemin qu'il avait peut-être lui-même remarqués. Juste ça... Et presque m'excuser de l'avoir dérangé<sup>21</sup> » (1996, 53). Ou encore, se baignant dans le Walden Pond – peut-être illégalement, ce qui ne serait pas anodin dans les circonstances –, il s'émerveille à

---

<sup>21</sup> Il en va ici autant d'une humilité par rapport aux modèles que d'une connaissance approfondie de la biographie de Salinger, lui qui accueillait les visiteurs à coups de carabine, et j'exagère à peine.

l'idée « qu'un siècle et demi avant [lui], Thoreau avait fait la même chose au même endroit » (1996, 41-42). Rien de plus. Les pèlerinages ne prennent pas de proportions religieuses, ils ont plutôt une valeur « sentimentale » (1996, 111) : le sujet en sort « violemment ému » (1996, 41). Ses lectures auront fini par représenter une partie des *grands moments* de sa vie : il y a incorporation de ces expériences, au même titre que des œuvres elles-mêmes. Certains sont tout aussi émus lorsqu'ils écoutent une chanson des *Beatles* en se remémorant les circonstances de sa sortie.

Cela me ramène à la déclaration de Céline : « Au commencement n'était pas le verbe. Au commencement était l'émotion<sup>22</sup> » (2002, 39). Il me faut rappeler que le grand responsable des agissements de Djian-lecteur n'est autre que le style. En bon médecin, Céline situait le canal de l'émotion suscitée par le style dans le nerf auditif. On ne doit donc pas se tromper au sujet de Djian-lecteur :

Encore un mot sur le style. On pense qu'on a tout dit mais on n'a rien dit. Mon admiration pour Jack Kerouac, ce qui me faisait sauter dans un avion pour fouler le sol qu'il avait foulé, admirer les paysages qu'il avait décrits, les villes qu'il avait traversées, ne tenait au bout du compte qu'à la manière dont il organisait quelques mots dans une phrase. Peut-on croire une chose pareille? N'est-il pas temps de parler de magie? (2002, 65)

Comme on dit, les voyages forment la jeunesse. Ils favorisent une découverte importante dans le cheminement de Djian-lecteur, à savoir que « l'écriture est un mode de vie[, q]ue c'est aussi un mode de vie[, u]n rapport au monde et des gestes à partager avec d'autres » (1996, 43; l'auteur souligne). Il se trouve que c'est chez les écrivains américains que Djian-lecteur a perçu la « façon de vivre » (1999, 19), d'« être dans la vie » et de « participer au quotidien des autres » (1999, 18) qui lui convenait le mieux. Seulement, il se trompe de niveau de sens : quel est, en

---

<sup>22</sup> Cette citation figure également en exergue au premier roman de Djian, *Bleu comme l'enfer* (1983).

effet, le dénominateur commun des œuvres de Céline, Cendrars, Miller, Kerouac, Brautigan, Hemingway et consorts?... Leur caractère fortement autobiographique, ou plus précisément, autofictionnel (avant la lettre). La « façon de vivre » des écrivains, Djian-lecteur la tire, avant de l'idéaliser, d'œuvres autofictionnelles qui mettent de l'avant des figures d'écrivains, un travail sur la langue et une vision du monde, trois éléments performés par l'*ethos* spécifique à ces œuvres. En termes clairs, la générosité de Holden Caulfield n'est pas celle de Salinger, qui s'est complètement retiré du monde; Kerouac est un alcoolique morbide qui a passé la moitié de sa vie chez sa mère, Hemingway, un grand bébé gâté et peureux; et je ne parle pas de Céline.

Sur le plan purement biographique maintenant, qu'ont les Dix en commun? Quel est le détail précis que va recueillir Djian-lecteur en occultant tous les autres? Il est ce qui constituera plus tard, à côté de l'éthique de l'écriture, l'une des « conditions d'émergence des œuvres<sup>23</sup> » de Djian : la paratopie de la marginalité<sup>24</sup>. En bon romantique, Djian-lecteur voit dans la retraite de Salinger dans le New Hampshire, l'unique prix « que l'on gagnait à s'éloigner de la norme : de la sueur et des larmes » (2002, 27). En somme, puisant matière à exemple chez des écrivains errants ou à moitié sauvages, il en deviendra un lui-même, à sa façon.

### 1.1.3. Voyage au centre de l'individualité : un électron nommé Kerouac

Je suis assez content, finalement, d'avoir mis au clair cette chose très importante : que Djian-lecteur ne pourchasse pas des êtres historiques, mais des *garants de l'œuvre*, ceux qui « [l]'ont éduqué » (2002, 14) et « marqué physiquement » (2002, 57). Chacun de ces garants

---

<sup>23</sup> Précisément ce qu'étudie, en long et en large, le très secourable Maingueneau dans *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 6.

<sup>24</sup> Je tiens à spécifier qu'il ne s'agit pas de cela dans le cas de Salinger, lequel a déserté la civilisation en renonçant plus ou moins à publier. Telle que Maingueneau la définit, la paratopie doit au contraire servir de moteur à la création, qui, par un effet de retour cyclique, lui permet à son tour d'être maintenue. En résumé, « [l]a création [...] se nourrit d'un retrait méthodique, ritualisé du monde aussi bien que de l'effort permanent pour s'y insérer » : « [c]'est pour écrire qu[e l'écrivain] préserve sa paratopie et c'est en écrivant qu'il peut se racheter de cette faute »; *ibid.*, p. 74 et 91.

représente une somme plus ou moins inextricable d'interrelations, de griefs et de déchirements entre les trois instances subjectives de l'énonciation littéraire (personne, écrivain, inscripteur) – une telle somme est-elle seulement descriptible? du moins espéré-je un jour y parvenir avec Djian. Content parce qu'il pouvait sembler étrange, pour un critique ayant dans l'idée de trouver des moyens de *ne pas* transformer le monde en bain de sang, de se pencher sur un écrivain qui voue une telle admiration à des gens qui reçoivent les visiteurs à coups de carabine, se suicident à coups de carabine, ou de cuites carabinées, collaborent avec l'Allemagne nazie, etc. Avec mon garant de l'œuvre je suis bien, tout à fait au-dessus de ce type de morale – le lecteur n'a pas à payer pour l'enfance des écrivains, bien qu'il lui appartienne de séparer le bon grain de l'ivraie. Le ciel demeure donc, encore et toujours, on ne peut plus dégagé.

Exactement comme ce dimanche matin de ma quinzième année, un âge vénérable en ce sens que je détenais déjà une connaissance assez approfondie de moi-même, devant les portes d'un cégep de Laval où se disputait un concours rassemblant les Orchestres Symphoniques de Jeunes du Québec. J'ai allumé une cigarette en plein soleil et j'ai lu le tout premier paragraphe de l'œuvre de Djian<sup>25</sup>. Je me souviens avoir eu l'impression radicale d'avoir moi-même écrit ce paragraphe, qu'il était exactement ce que j'aurais écrit s'il m'était venu à l'idée d'écrire : pourtant, la couverture ne portait pas mon nom – et je me rappelle très bien avoir refermé le livre pour m'en assurer tout à fait. J'ai dès lors été forcé de comprendre que je n'étais pas tout seul de ma race. Et qu'il y avait, de l'existence effective de personnes dotées d'un esprit aussi sensiblement semblable au mien, une foule de conséquences à tirer.

---

<sup>25</sup> P. Djian, *Cinquante contre un*, Paris, J'ai Lu, 1988 [Éditions BFB 1981; Bernard Barrault 1983], 217 p. Pourquoi ne pas le citer? « Quand j'ai rencontré Sonia, je venais de tomber sur une bande de types mal embouchés qui m'avaient réglé mon compte. Il faisait nuit, il pleuvait et je m'étais appuyé sur un mur, tout ce que je voulais, c'était de pas m'effondrer sur le trottoir, je poussais sur mes jambes, je glissais, je voyais pas ce que je pouvais faire de mes bras, rien que ce poids mort vissé sur deux jambes molles. En particulier, ce satané coup que j'avais pris sur l'oreille, maman, je me sentais partir, essaye de TENIR, ça devenait intéressant et lumineux dans ma tête, je respirais un grand coup et j'échappais de justesse au voyage »; p. 7; l'auteur souligne.



Que Djian ait vécu la même chose avec Kerouac s'avère encore plus troublant, mais bon, j'arrête là la rédaction de mes mémoires, pour reprendre celle de mon mémoire. Djian-lecteur n'est pas un herméneute, au sens disciplinaire du terme. Pourtant, il n'est rien qui puisse mieux décrire la nature de son rapport à *Sur la route*, que la fameuse proposition de Paul Ricoeur : « dans la réflexion herméneutique [...], la constitution du *soi* et celle du *sens* sont contemporaines<sup>26</sup> ». Il est très au fait de la richesse sémantique et formelle caractéristique de ce roman, de « l'éventail [très] large » (2002, 59) et de « l'immensité » qui se profilent « derrière les simples mots » de ce « traité de savoir-vivre » (2002, 57), étant entendu que Kerouac y a inscrit tant l'empreinte de son corps que la présence de sa tribu à *lui*. Si l'on joint une telle somme aux différents comportements et dispositions de lecture identifiés jusqu'à présent, on ne peut qu'aboutir au résultat suivant : Djian-lecteur est « devenu quelqu'un d'autre après avoir terminé ce livre » (2002, 56). En vérité, la lecture de Kerouac est si prédominante dans *Ardoise*, qu'il suffit d'en citer un long extrait pour être à même de synthétiser la plupart des composantes de la poétique de la lecture :

« Qu'est-ce que Jack Kerouac ne m'a pas appris [I]? Répondre à cette question plutôt qu'à son contraire me ferait gagner du temps. Et que m'en reste-t-il? À peu près tout [IIa].

« Ce qui signifie quoi, au juste? Que nos pensées et nos actes s'abreuvent à la même source [III]. Qu'en les remontant, même si leur cours est long et tortueux, on revient vers le centre, vers leur origine. L'attrance que l'on ressent pour certaines formes, certains sons, certaines lumières [IV], n'est pas un hasard. Le regard, l'attitude, les convictions, toutes ces choses ont été pétries de la même matière, elles sont issues du même œuf.

« Durant une période plus ou moins longue, cette matière est molle, instable. Elle est également futile, inquiète, chaotique, emportée, influençable, affamée. Elle avale, recrache, examine, saisit tout ce qui passe à sa portée, puis finit par se stabiliser. Et le noyau central, le cœur du cœur de cette bobine devient si dur que plus rien ne peut le transformer [V]. Il devient le fondement immuable de la personnalité, l'axe à partir duquel toutes vos forces vont irradier. Et l'on ne peut plus revenir en arrière – on n'en a d'ailleurs aucune envie.

---

<sup>26</sup> P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, op. cit., p. 152; l'auteur souligne.

« L'ombre de Jack Kerouac planait au moment où cette part de moi-même se solidifiait [IIb]. Je ne suis pas son héritier, ni le gardien du temple. Je suis à la fois bien moins que ça et davantage. Comment dire? Il est ce qui me rend acceptable à mes propres yeux [VI] » (2002 : 57-58).

Nous avons donc (dans la lecture) : en I : l'importance des enseignements moraux (ou d'autres types); en IIa : l'incorporation durable et en IIb : profonde; en III : l'atténuation de la solitude humaine par la reconnaissance puis la perpétuation d'une communauté imaginaire ou tribu invisible; en IV : l'expérience des sens et des attributs de l'*ethos*; en V : la constitution du *soi*, à laquelle prend part la lecture; en VI : le postulat d'un rapport moral au sein du « *couple que forment locuteur et allocutaire*<sup>27</sup> ». Les pèlerinages (VII) sont offerts en option mais requièrent un certain romantisme (voir *supra* p. 28, la citation en retrait).

Bien entendu, ces nouveaux éléments de la poétique de la lecture, schématisée dans l'annexe 1 présenté en fin de document, trouvent leur expression dans des procédés rhétoriques. Quoi de plus à propos qu'une métaphore musicale pour évoquer l'expérience des sens et le regroupement des âmes qui se jouent dans la lecture : « Kerouac faisait vibrer en moi toutes les cordes que j'avais tendues par avance, dans l'attente de l'accord parfait que l'on ferait sonner dans ma poitrine » (2002, 94). Ou encore, une métaphore botanique pour symboliser la durabilité de l'incorporation et son emprise sur le noyau de la personnalité : « On pense à ces arbres qui ont poussé sous le vent : ils penchent d'un côté, leurs branches s'étirent dans la même direction et leur vision du monde est un peu spéciale. Ils ne connaîtront jamais la verticalité, les choses leur apparaîtront toujours sous un angle particulier » (2002, 59).

On m'accusera sans doute, et avec raison, de toujours tout ramener au style. Ce n'est pas de ma faute s'il est le grand responsable... Je me fais un point d'honneur de rappeler que rien de ce

---

<sup>27</sup> D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p. 16; l'auteur souligne.

qui vient d'être décrit ne peut s'accomplir sans le « pouvoir d'appriivoisement » d'un style (2002, 66) : c'est le « travail du texte » vu par Ricœur (dynamique interne et projection externe) augmenté d'un élément, sa capacité à emporter l'adhésion du destinataire bientôt apprivoisé. Ce triomphe ne s'actualiserait que dans la plus stricte observation d'une liste de certaines « qualités [humaines] requises » (2002, 66), lesquelles varieraient, vraisemblablement, selon les individus. Dans l'éthique djianesque de l'écriture, elles seront au nombre de trois : la générosité, la colère et le sens de la dérision.

#### 1.1.4. *La tribu invisible de Djian*

Là où le discours de Djian ne variera jamais d'une énonciation à l'autre – tant et si bien que je n'ai même pas à recourir à la prudente étiquette « Djian-lecteur » pour en parler –, c'est précisément lorsqu'il résume le passage de sa tribu invisible sur sa vie. À ce chapitre, qu'il s'adresse à Jean-Louis Ezine : « ces écrivains-là ne m'ont pas seulement appris à écrire, ils m'ont appris à vivre. Ils sont avec moi, dans les bons et les mauvais moments » (1996, 188), à Catherine Moreau : « les écrivains ont toujours été pour moi des gens qui comptaient beaucoup et qui m'ont énormément aidé dans ma vie de tous les jours [...] ; c'était des gens qui m'expliquaient comment me comporter dans la vie, quelle attitude on pouvait avoir les uns par rapport aux autres » (1999, 17), ou aux lecteurs d'*Ardoise* : « ces livres qui ont fait bien plus qu'influencer mon travail, ces livres qui ont changé ma vie, [...] ont à voir avec ma notion du bien et du mal, du haut et du bas » (2002, 9 et 108), Djian, on le voit clairement, dit toujours la même chose.

Tout comme le croyant qui porte Jésus en son cœur, Djian-lecteur mène une existence accompagnée, habitée, guidée par le « sentiment d'une présence » qui fait qu'«[o]n n'est jamais dans le noir complet » (2002, 126). La comparaison religieuse tiendra toujours pour l'*écrivain* en devenir, qui acceptera de « se laisser fouetter » (2002, 85) par cette déité pluriforme pour « lui

souffler à l'oreille qu'il ne vaut rien » et l'empêcher de « succomber à la vanité » (2002, 84); la tribu exercera alors un réel ascendant sur le sujet, depuis une position nettement au-dessus de lui, hiérarchiquement parlant, et endossera alors la fonction d'un panthéon. Mais le *lecteur*, lui, n'a que faire de ces flagellations perverses de maître à élève : son rapport à la tribu est horizontal, il se décline selon un paradigme de la « famille » (2002, 85) et d'une « camaraderie de type "vieilles branches" » (1996, 44). Occupant désormais une position sociale qui lui permet de le faire, le lecteur devenu écrivain devra répondre, « [d]e temps en temps, [au] besoin de les remercier. [Il] sai[t] que ça les amuse beaucoup » (1996, 188).

La présence d'une telle tribu suffit à approvisionner en lectures toute une vie d'homme. De même que Djian-écrivain ne s'est pas laissé dicter les règles du jeu par *n'importe qui* (les institutions officielles que sont l'école ou la critique médiatique) mais par *certaines personnes* (les Dix et leurs parents intertextuels respectifs), Djian-lecteur affirme qu'il « ne li[t] jamais un auteur que sur la recommandation d'un autre auteur » (1996, 43). D'une pierre deux coups : le « parcours de l'archive littéraire<sup>28</sup> » opéré par le lecteur, ainsi que les signes de légitimation que l'écrivain en tirera pour justifier sa démarche, renvoient à l'idée autarcique d'un « quasi-monde des livres<sup>29</sup> », d'une « culture en réseau » (1996, 43) qui se suffit à elle-même. Il est donc temps d'ajouter que la composante III de la poétique de la lecture, l'atténuation de la solitude humaine par la reconnaissance puis la perpétuation d'une communauté imaginaire ou tribu invisible, s'actualise dans (IIIa) : une existence accompagnée, et dans (IIIb) : la pérennité d'un « quasi-monde des livres » et des arts, spécifique à cette tribu.

---

<sup>28</sup>D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, op. cit., p. 127.

<sup>29</sup>P. Ricœur, *Du texte à l'action*, op. cit., p. 141.

Cela a des effets déterminants sur les pratiques, choix et modes de lecture du sujet; tant sur le *quoi* de la lecture (« Si Carver me parle de Tchekhov, je vais lire Tchekhov puisque j'aime Carver » (1996, 43) que sur le *comment* (« venir à Proust par Salinger n'est pas la même chose que venir à Proust par Tchekhov ou Maupassant. On n'entre pas par la même porte. On ne se comporte pas de la même manière » (2002, 15). Il ne suffit donc pas de dire que la formation d'une tribu assure la continuité du « quasi-monde des livres » associé aux noms qui la composent, elle induit également la transmission des manières de lire, d'écrire, de vivre, telles que privilégiées au sein de cette tribu. Elle agit sur le monde réel sous la forme d'une certaine « relation [au] texte<sup>30</sup> », éventuellement désobéissante et « transgressive » vis-à-vis de l'« orthodoxie culturelle » puisqu'elle professe (et performe, surtout performe) une « inventivité », une simplicité et une sagesse plutôt que des rapports de pouvoirs et une hiérarchisation qui « voue[nt] à l'assujettissement les consommateurs ».

Car au fond, c'est là sans doute ce qu'aura puisé Djian-lecteur dans la lecture, de même que dans l'« *expérience brute de la vie* » (2002 : 11; l'auteur souligne) tel que l'enseignait Miller – mais ceci provoque cela – : la sagesse. Il dira lui-même qu'il est « préférable de devenir un homme avant de devenir écrivain » : *quelqu'un avant quelque chose*. Son cheminement a en effet ceci de commode que la lecture précède l'écriture, sur tous les plans, ce que veut d'ailleurs refléter la structure du présent mémoire. Cela dit, je trouve qu'on entend peu parler de la sagesse. Il semble impopulaire de la concevoir comme un *bien*, que l'on conserve et traîne avec soi durant toute notre vie, un *bien* qui agit sur elle, module nos comportements. Quoi d'autre encore? *Sagesse* n'est-il pas le contraire de *stress*? Qui enrayer le stress n'enrayer-t-il pas les maladies du même coup? À quoi peut bien servir la lecture aujourd'hui? À désengorger les urgences

---

<sup>30</sup> M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. 288. Les quatre prochaines citations proviennent des pages 289 et 290 du même ouvrage.

d'hôpitaux?... C'est cette sagesse, faite de « résistance et de passivité » comme le remarque Ezine (1996, 169) et remontant aussi loin qu'au *Tao-tê-king* de Lao Tseu (2002, 110), qui rapproche Djian de l'élément liquide et transforme les charges de l'interviewer en coups d'épée dans l'eau, ou que distille un roman comme *37,2° le matin* : un humour profond devant la vie, mais aussi un mode d'*agir* dans le tragique.

Pour résumer, cet état de faits a été rendu possible, dans un premier temps, par la triple compétence de Djian-lecteur à apprécier : a) la *scénographie* échafaudée dans chaque œuvre; b) le *code langagier* dans lequel elle s'énonce; et c) l'*ethos* qui « donne au discours une voix<sup>31</sup> ». L'association de ces trois éléments renvoie, comme le remarque Maingueneau, au « pouvoir qu'a l'énonciation de susciter l'adhésion, en inscrivant son destinataire dans une scène de parole qui participe de l'univers de sens qu'entend promouvoir le discours<sup>32</sup> ». Subséquemment à l'identification et à l'incorporation qui l'accompagnent, l'adhésion en question ouvre la porte, chez le lecteur réceptif à cette énonciation toute tendue vers lui, aux diverses formes de révolution intérieure qui consistent dans ce cas-ci en l'adoption d'un groupe de frères d'esprit qui guident et modulent les mouvements tant de son *être* que de son *faire*, à travers les manières d'être et de vivre inscrites dans le *dire* de chaque garant de l'œuvre. Quoi qu'il en soit, nous avons à présent fait le tour des bienfaits que la tribu invisible est en mesure d'apporter, chez Djian-lecteur, à l'existence de l'individu; je me pencherai maintenant sur ses implications dans la pratique d'écriture de Djian-écrivain.

---

<sup>31</sup> D. Maingueneau, *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 55.

<sup>32</sup> *Ibid.*

## 1.2. Volet professionnel : l'écrivain et ses modèles

Je reconnais m'être étendu un peu plus qu'il n'était prévu au départ dans l'exposé du premier volet de la poétique de la lecture, mais je pense pouvoir me disculper en disant que je ne voulais pas démarrer cinq années de recherches sur Djian en escamotant ce qui est aux fondements de ma thèse de doctorat à venir, centrée autour du *rôle, autonome et hétéronome*<sup>1</sup>, de *l'écrivain au tournant de l'an 2000*. À la lecture d'*Ardoise* ou même des romans de Djian, on peut être porté à croire que chez cet écrivain, tout (la venue à la vie et à la littérature) commence – et finira sans doute – par une définition du rôle de l'écrivain<sup>2</sup>. Comme je l'ai affirmé plus haut, cette définition se trouve largement entamée dès la première des dix « rencontres » qui font l'objet des confidences rassemblées par l'auteur dans l'essai de 2002.

J'estime que j'aurais manqué ma lecture d'*Ardoise* si je n'avais su y déceler la bipartition primordiale de la poétique de la lecture, en disposant les effets de la lecture sur l'existence de l'individu à côté de l'influence de la lecture sur l'écrivain. Les deux versants, de même que l'inégalité de valeurs entre les termes, sont bien exprimés dans les deux passages suivants:

[C]es livres qui ont fait *bien plus* qu'influencer mon travail, ces livres qui ont changé ma vie, disons qu'ils furent une pluie de météorites et que cette pluie a duré dix ans. [...] Ensuite, je me suis mis à écrire (2002, 9; je souligne).

Toutes mes pensées, ma façon de vivre, mes goûts, ma vision du monde, et *accessoirement*, le choix de mes occupations futures, étaient bien entendu influencés par mes « rencontres » avec Salinger, Céline et Cendrars (2002, 55; je souligne).

Distinction, donc, entre incidence sur la vie personnelle et incidence sur l'écrivain au travail. La première précède, temporellement et axiologiquement, la seconde. Je l'ai décrite dans le premier

---

<sup>1</sup> La distinction vise à rendre compte du rôle que l'écrivain peut se donner lui-même et de celui auquel on (le social) l'affecte effectivement.

<sup>2</sup> En ce qui concerne la venue à l'écriture, j'écarte temporairement et volontairement les facteurs plus factuels ou triviaux, comme les invitations répétées d'un Jean Denoël alors que Djian occupe le poste de magasinier chez Gallimard à seize ans (1996, 65-74), ou la recherche d'un moyen de gagner sa vie (1996, 181).

volet et m'attaque à présent à la deuxième forme d'influence, qui donne lieu à la poétique de Djian proprement dite, comprise cette fois comme l'ensemble des règles qui président à la construction de l'œuvre, et qui a pour subdivision son éthique de l'écriture, ici mise en relation génétique avec la lecture des Dix.

L'objectif principal est d'établir en quoi exactement Djian-écrivain s'avère redevable envers Djian-lecteur et sa tribu. Le premier étant toujours plus âgé que le second, ils évoluent sur des plans distincts et font des découvertes spécifiques à leurs champs d'actions et d'intérêts respectifs. En d'autres termes, le but sera de déterminer, toujours à l'aide du Registre des Mérites, Qualités et Pouvoirs Magiques Reconnus aux Dix, de quelle manière, à quel moment et sous l'invitation de quels écrivains les différentes composantes de l'éthique djianesque de l'écriture<sup>3</sup> en sont venues à se former et à se consolider, à l'image de la nébuleuse de matière qui s'agglomère et se concentre autour d'un noyau pour bientôt (façon de parler) donner naissance à l'étoile. Bien entendu, cela n'ira pas sans difficultés.

### *1.2.1. Stratégies énonciatives et méthodologie : l'introuvable caution des faits*

Discuter *Ardoise* constitue un problème méthodologique de taille. C'est un essai de la maturité qui traite des « lectures d'un jeune homme » (2002, 17), de 25 à 35 années antérieures à son énonciation. La tradition littéraire, jalonnée de créateurs qui pour la plupart se gardent bien de rendre compte de leurs sources, ne nous a pas habitués à ce type d'ouvrage. Dans le cas de Djian, son précédent est Henry Miller, qui fait paraître, dans les années 1950, *Les Livres de ma vie*. Le précédent de Miller est, si ma mémoire est bonne, Anatole France (son écrivain français favori) au tournant du 20e siècle. À eux trois – il serait bon de dénombrer les autres –, ils

---

<sup>3</sup> Je rappelle qu'aux trois qualités humaines énumérées précédemment (générosité, colère et sens de la dérision), il faut ajouter la foi de l'écrivain en ses propres moyens et le travail incessant sur le style.



participent à la fondation d'un sous-genre, la *reconnaissance de dette (littéraire)*. Il faudrait dès lors considérer *Ardoise* dans son ensemble comme appartenant à ce sous-genre et l'inclure comme tel dans la redéfinition du rôle de l'écrivain claironnée dans toute l'œuvre de Djian, de la moindre préface à la petite prose parue dans la presse, de la plus obscure nouvelle à la plus anodine interview, en passant par une douzaine et demie de romans. En d'autres termes, la *reconnaissance de dette (littéraire)* devient un passage obligé – ou en tout cas souhaitable – dans le parcours d'un écrivain. C'est ce que dit l'auteur lui-même, non sans rappeler à sa façon les plaisirs de lecture qu'il y aurait à ce qu'une telle pratique se popularise : « L'exercice que j'entreprends ici ne vaut que s'il est accompli par d'autres. [...] En tant que lecteur, je donnerais cher pour connaître "Les livres de ma vie" de quelques écrivains et j'imagine en tremblant ce que Kerouac ou Brautigan ou Faulkner auraient pu nous livrer à ce propos » (2002, 9).

L'essai suscite une première difficulté tenant à l'un des niveaux de sens qui l'anime : son statut *autobiographique* : un sujet mature entend retracer, sur le mode de la confiance, les étapes de sa conversion inattendue à l'ascèse des lettres. Or, *Ardoise* n'est pas un essai rigoureux sur le plan de la chronologie. Par exemple, puisqu'il situe sa découverte de Salinger, le premier des Dix, à la fois autour de sa « dix-huit[ième] » année (2002, 7), à la fois aux alentours de ses « quinze ou seize ans » (2002, 19), à laquelle des deux informations dois-je prêter foi?... Il ne faut donc pas acquiescer trop vite à l'invitation que Djian nous lance de « le croire sur parole » (2002 : 8); au contraire, il importe de faire la part de la dimension de « figuration<sup>4</sup> » à l'œuvre dans *Ardoise*, introduite justement par son statut autobiographique et différé : l'auteur de 50 ans se décrit lisant à 24 ans, par exemple. Comme toute critique honnête et lucide « inclut avec nécessité la reconnaissance de ses propres limites », ainsi que l'a exemplairement enseigné Jauss dans son

---

<sup>4</sup> Maingueneau définit cette notion comme la « mise en scène du créateur », dans l'idée de « construire une identité créatrice sur la scène du monde »; cf. *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 113.

*Esthétique de la réception*<sup>5</sup>, j'ai conscience de ne pouvoir tirer de mon analyse d'*Ardoise* aucune valeur de vérité quant au parcours effectif du lecteur empirique que fut Philippe Djian dans les années 1960 et 1970.

Le deuxième niveau de sens qu'il convient de distinguer est lié au caractère *polémique* d'*Ardoise*, à son statut de « positionnement<sup>6</sup> » dans le champ littéraire, auquel se rattache une forte dimension de « réglage<sup>7</sup> ». Le pendant négatif – voire le corollaire logique – de la reconnaissance de dette est, on s'en doute bien, le règlement de comptes... *Ardoise* ne se réduit pas à une promenade idyllique au pays de la magie de l'écriture; Djian s'y montre, comme toujours en somme, particulièrement incisif tant à l'égard de ses pairs qu'envers ce qu'il appelle « les gardiens du temple[,] le pâle petit troupeau de leurs serviteurs » (2002, 13) et autres « lèche-bottes incompetents » (2002, 61) ou « vieux schnoques hors d'usage » (2002, 124). En outre, l'auteur profite de cette « conversation amicale et détendue entre grandes personnes » (2002, 29) pour raffiner son discours d'opposition, chargé de vingt-cinq ans d'expérience et dont l'objet premier reste le style. Il semble lui être difficile de réfréner cette impulsion : « Je tâche de ne pas perdre de vue que le propos du présent ouvrage n'est pas une divagation sur le style » (2002, 73). J'essaie pour ma part de conclure que tout ce qui est dit, dans *Ardoise*, en vue d'une définition générale du style au service d'une polémique avec les institutions littéraires, se rattache précisément à l'énonciation de 2002 et ne m'est donc d'aucun secours dans la description de lectures (d'une « pluie de météorites » (2002, 9)) ayant eu cours « [e]ntre [l]a vingtième et [l]a trentième année » (2002, 9) de la vie de l'auteur, c'est-à-dire, *grosso modo*, entre 1966 et 1980...

---

<sup>5</sup> JAUSS, Hans Robert, « De l'*Iphigénie* de Racine à celle de Goethe. Avec une postface sur le caractère partiel de l'esthétique de la réception », *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par C. Baillard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978, p. 251.

<sup>6</sup> D. Maingueneau, *Le discours littéraire, op. cit.*, §§ 11, 12 et 13.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 113. Ce deuxième terme, opposé à celui de figuration, désigne la manière dont le « créateur négocie l'insertion de son texte dans un certain état du champ et dans le circuit communicationnel ».

Je soulèverai une troisième difficulté méthodologique, conséquence de l'hétérogénéité de sens qui caractérise *Ardoise*. L'auteur s'y révélant, comme les personnages de son œuvre romanesque tandis que j'y pense, un friand amateur de biographies d'écrivains, qu'il ne peut qu'avoir lues *après* la découverte d'une ou plusieurs de leurs œuvres de fiction, il dissémine dans son commentaire sur les Dix une foule d'informations biographiques qui n'en modulent pas moins le jugement qu'il pose sur leurs œuvres. Pour le dire autrement, son appréciation de chaque écrivain se trouve enrichie de connaissances possiblement acquises *en-dehors* de la période circonscrite par la fameuse « pluie de météorites », tandis que mon propos ici se veut essentiellement une explication de l'état dans lequel se trouve l'éthique de l'écriture au moment où Djian-lecteur et Djian-écrivain deviennent Djian, où celui-ci publie son premier livre et entame sa carrière d'écrivain, c'est-à-dire *juste après* la grande inoculation du virus, *juste après* la lecture du dernier des Dix, Raymond Carver. On le voit, le filtrage des données, s'il est extrêmement délicat – les événements énonciatifs sont si complexes –, conduit dans son processus même à éclaircir notre objet.

Prenons l'exemple de la foi de l'écrivain en ses propres forces, elle-même générée par la qualité de l'effort qu'il déploie dans son activité de création. Parcourant *Ardoise*, je pourrais croire qu'il tire cette disposition des déclarations intransigeantes de Faulkner devant la presse. Mais si les interviews cités par Djian sont parvenus à sa connaissance disons en 1992, alors soit Faulkner n'a rien à voir avec la foi propre de Djian, soit la foi de l'écrivain ne fait pas partie des composantes premières de l'éthique de l'écriture et ne se greffe que tardivement dans son discours – ce qu'on sait ne pas être le cas quand on connaît bien les romans *Zone érogène* (1984), *Maudit manège* (1986) et *Échine* (1988). En fait, il est plus probable que Djian-écrivain ait puisé cette

qualité chez John Gardner, que Djian-lecteur lisait précisément « au milieu des années soixante-dix » (2002, 120).

Décidément, cette histoire d'énonciation en différé risquait de tout gâcher. Me proposant de faire la chronique du chemin emprunté par Djian-écrivain « dans l'ombre portée des légendes créatrices antérieures » et de la façon dont il « parcourt l'archive littéraire pour y sélectionner les signes qui doivent légitimer sa propre démarche<sup>8</sup> », voilà que je butais inexorablement sur l'obstacle insurmontable, lequel me criait à la tête que cette cueillette des signes de légitimation avait lieu en 2002 et non en 1980, l'année que je suppose être celle de la rédaction des nouvelles de *Cinquante contre un* (1981). Me tenant après Carver et croyant pouvoir faire état non pas de la « redistribution » mais de l'intégration des « valeurs qui sont attachées aux traces léguées par une tradition [une tribu]<sup>9</sup> », voilà que me brutalisait l'évidence d'avoir assisté, en lisant *Ardoise*, à une application à rebours de l'éthique de l'écriture, et non au récit de sa formation. Certes, je pouvais me consoler à l'idée d'avoir réglé une partie du problème en accouchant de Djian-lecteur et de Djian-écrivain, en ramenant l'énonciation au degré d'abstraction et de figuration qui lui sied et en n'accordant plus la moindre valeur de crédibilité aux sombres trouvailles de mon cerveau. Puis soudain, je me suis rappelé que je connaissais bien l'œuvre de Djian...

Étrangement en effet, c'est dans les romans, et dans la connaissance que j'en ai après les avoir lus cinq ou six fois chacun – Barthes aurait été fier de moi –, que je peux puiser l'assurance nécessaire pour affirmer que le discours de Djian n'a pas changé d'un iota depuis le début – oui en fait, un iota : l'humilité qui lui fait abandonner sa poétique de claquemuré –, que l'assertion de *Vers chez les blancs* (2000) voulant que les « trois qualités indispensables » à l'écrivain sont

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 127.

« [l]a générosité, la colère et le sens de la dérision<sup>10</sup> », d'une part, apparaît dans un roman où se joue un retour de la tribu après sept ans d'absence qui m'invite à croire que Djian avait en tête ses écrivains en la rédigeant et ne peut donc l'avoir fait à la légère, et d'autre part, constitue une synthèse tardive d'éléments que ses œuvres ont réunis depuis le commencement, l'assurance donc, qui me permet de postuler qu'entre l'éthique de l'écriture et la lecture des Dix (et de ceux auxquels ils conduisent), une filiation existe bel et bien.

Ce qui m'amène à penser, comme d'autres l'ont fait avant moi, que l'impulsion primordiale d'une étude critique n'est pas à chercher du côté de la méthode, mais de l'*intuition*. À me rappeler également que je dois faire preuve d'indulgence et de patience vis-à-vis moi-même, que je ne suis après tout qu'un simple étudiant et que ma concrétisation de l'œuvre de Djian ne se situe encore qu'au stade embryonnaire de la *précompréhension*, au sens où l'entend Jauss :

Le lecteur ne peut « faire parler » un texte, c'est-à-dire concrétiser en une signification actuelle le sens potentiel de l'œuvre, qu'en autant qu'il insère sa précompréhension du monde et de la vie dans le cadre de référence littéraire impliqué par le texte. Cette précompréhension du lecteur inclut les attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe à laquelle il appartient aussi bien que par son histoire individuelle<sup>11</sup>.

Bien que j'aie moi-même à maintes reprises obéi à la nécessité d'explicitier cette précompréhension dans mon procès d'interprétation, celui-ci franchit à peine la première station du long trajet proposé par Ricoeur dans son *arc herméneutique* (voir l'annexe 3), celle de l'appropriation naïve, de l'intuition et du désir de compréhension, et pose tout juste un orteil timide et craintif dans le vaste univers de l'explication structurale (la deuxième station). Faire traverser la proposition ricœurienne à une œuvre, c'est s'enchaîner pour cinq ans. Bien que je compte me montrer prudent, c'est en définitive sans trop de peur que je me lance.

---

<sup>10</sup> P. Djian, *Vers chez les blancs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 351.

<sup>11</sup> H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 259.

### 1.2.2. Aux fondements de l'éthique de l'écriture, les qualités des Dix

Pour nous éviter bien des détours, des répétitions et autres formules de politesse, je renvoie le lecteur à l'annexe 2, afin qu'il puisse prendre connaissance des subdivisions de l'éthique de l'écriture. Toutes les citations à venir, à moins d'indications contraires, sont autant de titres honorifiques tirés à même l'illustre Registre élaboré à partir d'*Ardoise*; je crois ainsi pouvoir dispenser mes lecteurs, pour cette section seulement, de la prolifération rébarbative de références entre parenthèses, tout en leur assurant qu'elles sont toutes en ma possession et qu'elles pourraient être consultées au besoin, en cas de procès pour insuffisance de preuves. Je procéderai en déclinant une à une les cinq composantes de l'éthique, en commençant par les plus abondamment illustrées dans *Ardoise*, à savoir le travail sur le style, la foi et la générosité.

#### a) le travail sur le style

J'ai déjà évoqué la figure de Salinger. La découverte de cet écrivain par Djian-lecteur coïncide, comme je l'ai relevé, avec un regard neuf, c'est-à-dire autre que celui présenté dans les salles de classe, posé sur le corps professionnel des écrivains. Mais cette perception nouvelle du rôle de l'écrivain (le pourquoi de l'écriture) procède d'abord d'un premier aperçu de la tâche de l'écrivain (le comment de l'écriture) :

Jusque-là, j'avais toujours pensé que la tâche d'un écrivain, pour ce qui concernait l'écriture elle-même, consistait à appliquer certaines règles, plus ou moins les mêmes, en vue d'obtenir un produit aux qualités irréprochables. [...] J'avais l'impression que les écrivains se repassaient une sorte de *savoir-faire* qui empêchait souvent de les différencier les uns des autres en dehors de ce qu'ils racontaient. J'estimais grosso modo qu'ils puisaient tous à la même source, qu'il n'y avait pas trente-six manières de bien écrire, mais une seule, à laquelle il convenait de se conformer si l'on désirait en être. Salinger se chargea de me démontrer que je n'avais rien compris. (l'auteur souligne)

Le jeune lecteur a donc reçu « un remède de cheval » à la hauteur de son ignorance. L'idée (classique) de passation *ad vitam æternam* d'un savoir-faire<sup>12</sup> est tout de suite remplacée par l'écoute puis la valorisation toutes modernes d'« *une voix* » et d'une « *manière* » (l'auteur souligne), de « [l]a sonorité, [de] la syntaxe, [du] rythme des phrases ». L'expérience à laquelle dit s'être alors livré le lecteur « estomaqué », qui consiste à opérer sur-le-champ quelques relectures du livre en en scrutant « certains passages à la loupe », va occasionner une seconde découverte, celle de l'idéal d'homogénéité du style et de « *solidarité* de la matière » (l'auteur souligne), dont Djian ne démordra jamais. Surprise, en effet : impossible de « déplacer un mot, changer une virgule ou supprimer une répétition » sans que la « magie [ne] s'envole ». La conséquence en est double : elle se traduit dans un premier temps par une immédiate « admiration pour le *travail* de Salinger » (je souligne), et trouve dans un deuxième temps son effet perlocutoire dans l'impulsion qui pousse le sujet dans les librairies à la recherche d'un semblable choc par l'écriture, recherche active au point d'en ramener « surtout des crampes dans les bras »...

Arrêtons-nous un instant sur ce moment précis du parcours de Djian-lecteur, qui induit à nouveau deux éléments importants : d'abord, une discrimination toujours réitérée chez Djian entre les écrivains comme Salinger, capables d'accomplir un travail de haut niveau sur la langue, et la marée des autres qui, bien que trahissant des préoccupations analogues à celles de Holden, « se satisf[ont] d'une balade paresseuse et terniss[ent] tout ce qui pass[e] entre leurs mains » ; ces heures passées dans les librairies à feuilleter en vain, c'est la naissance de la colère contre les pairs écrivains, enfin ceux de plus tard. Une colère de *lecteur* d'abord et avant tout, du lecteur qui se braque devant les agissements indéliçats de tribus dont il sait déjà qu'elles n'emporteront pas son adhésion. Djian-écrivain, qui n'existe pas encore, récupérera un jour la

---

<sup>12</sup> Il ne faut pas perdre de vue l'énonciateur de 2002 qui peut très bien être en train d'ironiser sur l'inanité du savoir reçu sur les bancs d'école.

colère de Djian-lecteur, avec l'idée de rendre justice à la manière dont ce dernier élève et défend sa tribu. Une ré-impulsion déterminante et irréversible est donnée au parcours du lecteur par la suite : « tous les livres que j'en rapportais avaient traversé l'Atlantique ».

Tout cela se mue bientôt en un « attachement indéfectible » pour les écrivains américains, dont l'esthétique et la poétique semblent déjà intériorisées, bien que décrites en 2002 :

Ces écrivains avaient une voix. Il y avait un vrai travail sur l'écriture. Un travail qui ne visait pas à flatter l'esprit du lecteur mais son sens de la musique. Un travail sur la modulation d'une phrase. Sur sa beauté cachée. La plupart d'entre eux n'avaient rien d'autre à vous vendre. [...] On sentait chez eux un besoin d'aller au plus juste, d'enraciner l'écriture à la vie, d'en faire quelque chose d'utile et d'indispensable. De ne pas œuvrer pour la reconnaissance de leurs pairs mais pour le bien du pays tout entier, ce à quoi la littérature est destinée.

C'est ce qu'on appelle, je crois, s'inscrire dans une tradition littéraire. En 2002, bien sûr : Djian-écrivain n'est pas encore né au moment de la lecture de Salinger. Mais le temps venu de se lancer pour de bon dans la publication d'œuvres littéraires, après les « quinze [tiens, quinze à présent?] années d'égarement » du velléitaire Djian-écrivain, Djian reprendra en tous points ce manifeste et en fera, consciemment ou non, l'une des pierres de touche de sa paratopie créatrice : la bien connue dissonance entre son sentiment d'attachement et d'appartenance pour la littérature américaine et le pays natal où il publie, en français : la France. Bien entendu, je me retrouve avec un problème sur les bras : je ne sais pas à quels noms renvoient « Ces écrivains », ni en quel nombre ils furent, ni pourquoi Céline demeure le deuxième des Dix dans un essai apparemment structuré autour d'un minimum de linéarité chronologique. Je dois m'y résigner.

Outre que la rencontre avec le « styliste absolu », Louis-Ferdinand Céline, ne fait que rehausser à un degré supérieur les titres de gloire déjà reconnus au style à travers le « remède de cheval » offert par Salinger, il en découle un double apprentissage : que le style suffit à faire de l'œuvre d'un écrivain, duquel on ne se sent par ailleurs pas particulièrement « proche », une



œuvre qui nous bouleverse à jamais, et qu'à plus forte raison, l'œuvre même d'un antisémite peut, par l'intermédiaire du style, parvenir à « [nous]<sup>13</sup> faire rire aux larmes » sans que nous ayons à nous inquiéter d'une éventuelle contamination ou d'une déjà latente perversion de notre esprit : voilà qui n'est pas peu dire.

Le statut de « styliste absolu » attribué à Céline fait inévitablement de lui un « grand professeur », et ce, pour deux raisons : *primo*, en vertu de la « fantastique leçon d'écriture » que représente son œuvre comme telle, et *secundo*, par la force d'inoculation ou de persuasion de ses nombreuses « déclarations » sur le style. Il faut relever ici la prégnance décisive de ces prises de position esthétiques sur le jeune lecteur encore vierge de toute « velléité d'écriture » : « une quinzaine d'années plus tard, lorsque j'allais me décider, tout ce que Céline avait pu dire sur le style ressurgirait dans mon esprit avec une précision étonnante ». Voilà que la qualité de l'incorporation (profonde et durable) caractéristique de Djian-lecteur s'accomplit en une fin pratique, que le volet professionnel de la poétique de la lecture (son influence sur le *travail* de l'écrivain) s'enrichit d'un sens A (*savoir reconnaître et respecter la grandeur d'un style*), tandis que la poétique créatrice proprement dite s'enrichit d'un sens A' (*tôt apprendre de ce style sans pour autant l'imiter*) et que l'œuvre de Djian se trouve éclairée par les déclarations de Céline sur le style.

Djian situe l'arrivée de Cendrars entre la vingtième et la « vingt-deux[ième] » année de Djian-lecteur. Son apport se décrit en deux temps : d'abord, toujours au plan de la catégorie éthique du travail sur le style, il relève du genre pratiqué par cet auteur, du moins dans le livre trouvé sous le lit d'un YMCA à New York aux alentours de 1968 : la poésie est la « meilleure école » et le « passage obligé » vers l'apprentissage du « respect » et de « l'amour de l'écriture »,

---

<sup>13</sup> J'assume tout à fait le « nous ».

condition minimale pour que s'immisce à travers les mots du texte, une « énergie inhabituelle ». Ensuite, la figure de Cendrars va donner lieu aux premiers crêpages de chignon entre le jeune lecteur et la future « mariée » (l'écriture), des ébats donc, perpétrés avant l'union sacrée devant Dieu, qui mèneront à la venue au monde d'un bâtard : Djian-écrivain. Le cas de Cendrars l'invitant à croire possible une conciliation heureuse de la vie et du métier d'écrivain, il vient à Djian-lecteur, qui jusqu'ici remplissait des cahiers soit pour se donner un « genre » soit pour pallier les éventuels ravages de « l'acide » et qui se destine de toute façon au « journalisme » (1996, 106), l'idée dangereuse de « commen[cer] à [s]e prendre pour Cendrars » (ou pour Hemingway (1996, 20<sup>14</sup>)). À ce grave accès de mimétisme succède une crise de « sept ans », marquée par une *impossibilité viscérale d'écrire*, de « [re]passer à l'acte », qui constitue le tête-à-tête fondateur, vécu et concret, avec le *métier d'écrivain*, selon l'idée noble et auréolée que s'en est faite Djian-lecteur et qu'il transmet au jeune démon sorti de sa cuisse :

L'écriture n'a rien à faire d'un jeune homme qui frappe à sa porte avec le sourire aux lèvres. S'il a de la chance, elle le couvrira d'insultes. [...] Au départ, c'est une question d'amour-propre. [...] On ne sait pas si l'on a envie d'être traité de la sorte et de commencer aussi bas. De n'avoir comme seul talent, en fin de compte, que celui de reconnaître sa propre nullité (je m'empresse d'ajouter qu'avant tout, ce talent est indispensable – sous peine de divagations et hallucinations sans fin).

J'ai aussi parlé de Kerouac. Au niveau de sa contribution à l'ensemble des modalités à partir desquelles Djian-écrivain se souciera plus tard de la qualité de son style personnel, Kerouac aura mis l'apprenti au fait de « l'histoire plus sérieuse », de l'« exercice autrement délicat » que suppose la capacité à « trouver le rythme, l'intonation d'une phrase » de façon à la pourvoir d'une « ligne mélodique interne » : rien de moins, en somme, que de lier musique et écriture dans la synthèse d'un style qu'on ne saurait néanmoins séparer d'une « vision du monde ». Je ne reparlerai

---

<sup>14</sup> La biographie de Djian, qui est loin d'être faite, suffirait à démentir le récit de sa venue à l'écriture qu'il fait dans *Ardoise*. Mais je ne peux pas tout faire en même temps et tout seul par-dessus le marché. Je ne m'occupe pas ici des multiples événements qui ont ponctué sa « vocation énonciative » réelle, mais des diverses qualités intégrées par l'entité fictive Djian-écrivain au contact des membres de sa tribu, en vue de l'élaboration de l'éthique de l'écriture.

pas du « pouvoir d'apprivoisement » du style de Kerouac, sinon pour signaler que parmi les « qualités [humaines] requises [...] pour mener à bien ce genre d'exercice », on peut compter, sans trop risquer de se tromper, l'humour et la générosité. On devine là l'éthique de Djian, décrite en 2002 il est vrai; l'apprivoisement par le style, lui, a pourtant bel et bien lieu vers 1973. Plus prosaïquement, Djian-lecteur passe de la lecture de Kerouac à une « immersion prolongée » dans la galaxie intertextuelle de ce dernier<sup>15</sup>.

Le style de Miller, caractérisé par le « souffle » et le « déferlement », figure parmi les éléments qui font des « deux mille pages » de *La crucifixion en rose* un « point de non-retour » dans la vocation énonciative de Djian-écrivain, lui qui, plein de « mépris [envers] lui-même », affirme s'être dit alors que « soit [il] n'écrirai[t] plus une seule ligne de [s]a vie, soit [il] ne s'arrêterai[t] plus ». Pour sa part, Hemingway introduit à ses yeux la dimension morale accolée au travail sur le style : « [a]vant Godard, le travelling est déjà une question de morale, le choix d'un adjectif relève d'une éthique, la concision de la langue est une affaire d'honneur ». L'idéal hemingwayien de « sécheresse » se trouve développé avec Carver, auquel la lecture de Gardner a conduit<sup>16</sup>, et dont le style, le meilleur parce que la « quintessence » et l'« impeccable aboutissement de tous les autres », exploite à fond le potentiel sémantique et esthétique des signes en faisant de « chaque phrase un bâton de dynamite ».

---

<sup>15</sup> Il est mis sur la piste de Thoreau, Hawthorne, S. Anderson, des Black Panthers (!), de Watts et de Huxley (« il [l]e faisait courir dans tous les sens »); par-dessus cela, il « aval[e] tous les poètes beatniks et Confucius, Lao-Tseu, Musahi, Sun Tzu ». Il importe de prendre acte de ces quatre derniers noms qui, nous le verront dans la suite du mémoire, indiquent bien l'ampleur et la profondeur du support tant identitaire que professionnel fourni par Kerouac. Par ailleurs, il n'est pas besoin de lire les grands maîtres pour éprouver du ressentiment à l'égard de l'abomination qui divise et persécute les hommes : la vie quotidienne y suffit amplement. Les noms de visionnaires ou de contestataires comme Thoreau, Huxley ou le groupe des Black Panthers me poussent cependant à penser que Djian-écrivain n'est déjà sans doute pas insensible à la *colère* qui court de toute évidence dans de tels écrits, et qui provient d'un *certain désordre du monde*.

<sup>16</sup> « En cherchant un peu, j'appris qu'un certain Raymond Carver avait été son élève. Ça donnait quoi, avoir eu John Gardner comme professeur? »

Autant l'attention particulière portée sur la forme a fait de Djian-lecteur le lecteur *total* qu'il est devenu (à la fois très réceptif et très actif), autant Djian-écrivain s'est érigé, au fil des découvertes de Djian-lecteur, une catégorie éthique à partir de leur travail sur le style. Il va sans dire que les nombreuses sources légitimantes ainsi recueillies en font la composante éthique la plus influente sur l'esthétique même de Djian. Par exemple, Djian s'autorisera de Miller pour faire usage, dans ses premiers romans, du « vocabulaire de base, sec et dur à s'en briser les mâchoires », de l'érotisme cru. La « puissance » reconnue à l'écriture de Faulkner et l'habileté avec laquelle il manie le « monologue intérieur » motivent sans doute les longs passages sans ponctuation de *Bleu comme l'enfer* (1983). Quant à l'économie de la condensation perçue dans le style de Carver, elle trouve un écho dans l'aspect très compact, tant syntaxiquement que sémantiquement, de l'écriture de Djian, toujours dans ses premiers romans. Mais ce n'est qu'un début : ils sont nombreux, les chemins par lesquels le lecteur aguerri doublé de l'écrivain en herbe ont pu se lancer à la découverte de leur propre style.

#### *b) la foi de l'écrivain*

Moteur de l'écriture et « seul carburant possible<sup>17</sup> » pour l'écrivain caressant l'ambition de produire une œuvre au moins valable, la foi du sujet créateur se canalise selon trois branches distinctes : la foi en ses propres forces (qui *génère* l'écriture), la foi en une mission (qui  *motive* l'écriture : provoquer chez le lecteur, par le style, l'« émotion qui [l']honore et [le] grandit »), et la foi en la préséance d'un panthéon mental (qui *évalue* l'écriture, par rapport à quelques « sommets inatteignables » comme Miller ou Kerouac). Ceux des Dix que cette catégorie recouvre sont Salinger, Cendrars (ou les bons poètes), Kerouac, Melville, Miller et Faulkner.

---

<sup>17</sup> P. Djian, « L'atelier créateur », dans *Repenser les processus créateurs / Avec une contribution de Philippe Djian. Rethinking creative processes / with a contribution of Philippe Djian*, textes réunis par Françoise Gauby et Michelle Royer, Berne/New York, Peter Lang, 2001, p. 4.

Le « courage » décelé chez Salinger par Djian-lecteur entre dans le paradigme de la foi *génératrice*. Il est de deux sortes : d'une part, il caractérise l'écriture, ostensiblement vouée à déstabiliser la tradition littéraire : « [j]'avais beau ne pratiquement rien connaître de la littérature, je sentais que Salinger s'était attaqué à un mur de béton qu'il avait fini par renverser et qu'un parfum de sacrilège se dégageait de l'entreprise ». D'autre part, il cristallise et introduit, à travers l'interprétation romantique de la retraite du New Hampshire décrite plus haut, la conviction que, « non content de tailler sa propre voie dans la jungle, au risque de s'y engoutir, il fa[ille] assumer sa différence. Et il y aura beaucoup de solitude et beaucoup d'incompréhension à la clé ». Dans *Zone érogène* (1984), « Djian » a d'ores et déjà investi ce paradigme, bien que le décor soit maritime plutôt que tropical : « Je suppose qu'avoir des couilles pour un écrivain c'est accepter de grimper seul dans une barque quand tout le monde prend le bateau<sup>18</sup> ». Vingt ans plus tard, le discours de Djian n'a pas changé. Au fait, est-ce bien de Salinger qu'il nous parlait à l'instant? Ça me donne froid dans le dos quand j'y pense, mais je devrai bien un jour faire quelque chose avec l'alternative suivante : soit Djian a cultivé le mystère et le malentendu parce que ses modèles avaient procédé ainsi, soit il révèle rétroactivement les faits d'armes de ses modèles qui lui permettent de justifier cette recherche de mystère et de malentendu. Où est l'envers, l'endroit, la réponse? Maingueneau et Camus trancheraient, en chœur : exactement entre les deux! Le milieu d'un cercle, pas un recto-verso!

Bien que de nature différente, la foi des poètes demeure de l'ordre de la *génération*, en cela qu'elle est directement liée au travail sur la langue et le sens. Le défi auquel ils font face, qui est de provoquer une sorte d'explosion triomphale au moyen de quelques mots, semble ne pouvoir être surmonté que par la foi :

---

<sup>18</sup> *Zone érogène*, Paris, J'ai Lu [Éditions Bernard Barrault], 1988 [1984], p. 170.

Dans la plupart des cas, il y a une perte d'énergie alors qu'il devrait y avoir une production d'énergie. [...] Même les mauvais poètes en sont conscients. Ils savent qu'ils doivent trouver la bonne foulée, le bon souffle, et garder des forces pour accélérer. Préparer la montée en puissance. Le retour à la ligne considéré comme une profession de foi.

Si j'en crois la chronologie, Djian-écrivain se situe, au moment où Djian-lecteur (re)découvre *Moby Dick*<sup>19</sup>, dans la période de *pleine incapacité d'écrire* où l'a jeté Cendrars. Néanmoins, qu'il l'admette ou non, il se prépare à devenir écrivain. Aussi trouve-t-il motif, dans la symbolique du « voyage sans retour » des marins du *Péquod*, à s'interroger sur l'aventure dans laquelle il hésite à s'engager. Si Miller représente le point de non-retour, donc le point final mis aux errances scripturaires désintéressées, la fréquentation de l'œuvre de Melville apparaît comme l'étape intermédiaire de rumination de la poétique : « le roman de Melville m'invitai[t] à considérer avec le plus grand sérieux les décisions à prendre concernant ce fameux voyage. Ainsi, j'ai toujours su qu'une fois à bord, je ne pourrais plus reculer. À défaut d'indiquer le bon chemin, ce genre de certitude aide à trouver les forces nécessaires ». Foi, certitude, fatalité : voilà qui peut cautionner bien des croisades, des « combat[s] sans merci » ni « demi-teintes » (1996, 120).

Si on ajoute à « [l']énergie, [à] l'exubérance et [à] la foi » émanant des romans de la vocation de Miller, le mot d'ordre qui tournait en boucle dans la tête de Kerouac, « "tu es un génie – toujours" », ainsi que l'intrépidité faulknerienne, qui consiste à « *commen[cer] un roman n'en sachant rien de plus qu'une image* » (l'auteur souligne les textes qu'il cite), on trouve là quelques lieux de légitimation de la foi de Djian, d'une part, dans le geste d'auto-proclamation qui inaugure puis jalonne la pratique du métier : « J'étais capable d'écrire ou je ne l'étais pas. C'était à moi d'en décider » et, d'autre part, dans le travail méticuleux sur l'*incipit* dont les mots « induisent

---

<sup>19</sup> Demeuré « intact » en dépit de toutes les « autopsies » absorbées « sur le banc des écoles »...

tout le livre » en chantier (1999, 23) et où l'écrivain revient sans cesse puiser des forces pour en continuer la construction. Il ressort de tous ces éléments une poétique rigide et rigoureuse, « (handicapante?) », chez un Quichotte de l'écriture s'en allant *redresser toutes sortes de torts* : « Je n'avais sans doute pas eu de saines lectures ».

Or justement, un peu de plomb dans la tête et d'humilité ne lui feront pas de tort. Parallèlement à la fondation de la tribu invisible par Djian-lecteur, nous assistons à la constitution du panthéon mental de Djian-écrivain, une instance critique invisible que l'écrivain place comme seul et unique critère – hormis le chiffre des ventes – d'évaluation et de valorisation de son œuvre, le seul qui lui permette de *se juger lui-même*. Ce discours, dans une forme aussi explicite, est à ma connaissance spécifique à Djian. Je le citerai ici longuement, sachant que j'aurai à y revenir (en 1.2.3) :

« En fait, le plus terrible danger qui guette un écrivain est de succomber à la vanité. Si rien ne vient le rappeler à la réalité, si aucune voix ne vient lui souffler à l'oreille qu'il ne vaut rien, alors le pire est à attendre. Le malheureux ne connaîtra plus la rage ni le progrès. D'où l'idée de s'inventer des buts hors de portée, des sommets inatteignables vers lesquels on garde l'œil fixé.

« À cet égard, Henry Miller comme Jack Kerouac sont de parfaites figures d'écrivains, de belles montagnes inaccessibles. On peut facilement les utiliser. Ils ont la carrure. Leur œuvre continue d'illuminer le paysage. Elle est abondante, généreuse, unique, profonde et brûlante ».

Une telle humilité, je le précise, n'est pas le fait de Djian-écrivain, mais de Djian devenu mature, après avoir commis quelques erreurs dues à un tempérament belliqueux directement hérité du lecteur qu'il a été et du regard que celui-ci a posé sur le rôle des écrivains, à l'aune du cadeau qui lui avait été fait. Une fois la mort de Djian-écrivain consacrée, en 1981, son âme transmigra dans les figures de l'écrivain arrogant de *Zone érogène* (1984) et de *Maudit manège* (1986). Il disparaîtra définitivement de la surface de la terre au moment où Djian cessera de se battre contre les critiques et accueillera l'humilité comme composante majeure dans son discours. La figure et

l'*ethos* de l'écrivain humble, c'est Dan dans *Échine* (1988), Édith dans *Lent dehors* (1991), Bob dans *Sotos* (1993), Luc dans *Sainte-Bob* (1998), Francis dans *Vers chez les blancs* (2000), Nathan dans *Ça c'est un baiser* (2002), Richard dans *Impuretés* (2005) et le tout nouveau Francis dans *Impardonnables* (2009). Que s'est-il donc passé, dans l'intervalle?... Entre 1986 et 1988?...

### c) la générosité

Mais pas tant d'excitation et d'emportement. Je consulte présentement le Grand Registre et j'y remarque que la générosité est, manifestement, la qualité-reine de l'essai analysé. Normalement, l'appropriation naïve que j'en ai tirée me conduirait à affirmer qu'*Ardoise* peut être vu comme le geste généreux d'un homme bon – et même, beau. Une fois l'explication structurale amorcée, ne serait-ce que dans une infime mesure, je tendrais plutôt à dénoncer l'effet pernicieux de tout ce discours : croyant remercier ses modèles, c'est aussi lui-même, dans une sorte de confusion énonciative, que Djian encense.

Néanmoins, tous les Dix font preuve, d'une manière ou d'une autre – et elles sont nombreuses –, d'une générosité propre à « inonder des siècles de littérature ». À travers les catégories de la générosité de l'*émotion*, que performe le style de l'écrivain, et de l'*effort créateur*, je tâcherai d'en donner quelques exemples persuasifs pour le jeune émule des années 1970 qu'est alors Djian-écrivain. Je l'ai déjà fait indirectement, dans le premier volet du présent chapitre, en évoquant la compassion amicale de Holden/Salinger, le « pouvoir » qu'a un écrivain « béni » comme Melville de susciter un « bonheur qui est directement lié à l'enfance », et le « pouvoir d'appriovissement » du style de Kerouac.

La générosité de Céline est d'un ordre radicalement différent. Elle consiste d'abord en un amour démesuré de la langue qui fait que cet homme « ne peut pas être complètement mauvais »,



et ensuite, en une véhémence dénonciation de « l'exploitation des pauvres par les riches, des faibles par les forts » qui se répercutera dans la thématique des romans de Djian, ou même dans la colère qui préside à l'écriture et que celle-ci véhicule. En outre, Céline est remercié pour avoir « accompl[i] une œuvre dont la démesure le détruirait ». Cendrars nous entraîne ailleurs. Il parvient, lui, à inspirer le besoin « de respirer,[...] de marcher,[...] de regarder autour de soi ». Sensible à l'injonction de William Saroyan, que Djian-lecteur lit durant la même période que Cendrars, voulant qu'« un écrivain doit être *amoureux* du monde » (l'auteur souligne), Djian-écrivain envie au poète aventurier sa capacité à faire en sorte que « [m]ême quand elle est monstrueuse, la vie semble magnifique ». On comprend mieux, dès lors, pourquoi un épisode comme celui de *Maudit manège* (1986) où Henri et le héros se perdent en forêt durant deux jours, s'avère si agréable à lire.

Explicitement qualifié de « généreux », Miller donne à la fois par son effort créateur (« cinq mille » mots par jour) et par la qualité de son investissement de la pornographie dans une représentation sans fard ni artifices qui en vient à mettre au jour et dispenser l'« infime part de pure vérité que nous soyons capables d'exprimer à propos de nous-mêmes », affirme le behavioriste en Philippe Djian. Miller est ici salué pour avoir fait avec la sexualité une « littérature de haut niveau », pour avoir sauvegardé cette richesse de l'oubli, quitte à être censuré durant vingt ans dans son propre pays. Alors que Faulkner offre une œuvre qui « particip[e] de la beauté du monde » et que son auteur retravaille plutôt que « d'en parler », faisant ainsi montre d'un effort dans la relecture et la correction autocritiques, Hemingway apporte une nouvelle espèce de générosité, une générosité du *corps*, biographique. Comme en témoigne la liste de deux pages qui retrace ses accidents et blessures, il incarne la pénitence physique de l'écrivain : « On doit admettre que s'il en rajoutait, Hemingway payait tout de même de sa personne ».

La générosité de Brautigan passe par son sens de la dérision : voilà un artiste capable de transmuier son désespoir en « irrésistible drôlerie » et en « purs élans d'optimisme ». Son œuvre constitue, avec le *Tao-tê-king*, une preuve tangible que « [l]es sources d'émerveillement sont inépuisables, ici-bas » et que « les choses les plus sérieuses du monde [...] sont également les plus comiques ». Carver, disciple de Gardner, conserve le goût des relectures et des corrections inoculé – car cela s'apparente parfois à une maladie – par son maître et déploie une « extrême finesse » dans le « retranche[ment] » plutôt que dans l'« ajou[t] ». Si j'hésite à dire qu'il y a autant de générosités qu'il y a d'auteurs, je constate sans peine que chacun des Dix, en tout cas, en présente une de forme et de nature différentes, mais qui concordent toutes dans l'idée d'un véritable don de soi, dirigé vers un Autre. Pétri d'une telle attitude, Djian-écrivain cesse d'être ce qu'il est, à savoir la représentation discursive de l'écrivain en herbe que Djian dit avoir été, lorsqu'il se sent le courage de donner à son tour. Après les tâtonnements en essais et erreurs de *Cinquante contre un* (1981) et de *Bleu comme l'enfer* (1983), Djian amorce, avec *Zone érogène* (1984), son « entr[ée] dans la littérature » (1999, 61).

*d) la colère et e) le sens de la dérision*

On aura peut-être remarqué le nombre important de relations et de croisements s'opérant entre les différentes qualités et conditions d'écriture; il suffit en effet de nommer l'une des composantes de l'éthique de l'écriture pour que sa voisine pointe aussitôt le bout de son nez, la qualité du style ayant une incidence sur la foi de l'écrivain en ses capacités, l'humour procédant d'une générosité, la colère naissant de la rareté du style, etc. Cela est bien beau, dirait à peu près Genette, de créer des catégories, mais sans intérêt si celles-ci ne s'étayaient pas les unes les autres, si les œuvres ne finissent pas par les transgresser et les déstabiliser.

Par ailleurs, la seule façon dont je puisse dire que la lecture des Dix ait pu donner lieu à la composante de la colère, serait de soulever l'hostilité et/ou la condescendance avec laquelle le champ littéraire français a pu recevoir les *éthè* d'une tribu aussi largement américaine. Car la colère de Djian, dans *Ardoise*, s'élève justement contre une hiérarchisation des pratiques de lecture qui réduit le public à se « glisser tant bien que mal dans des moules dont la rigidité [le] blesse et [l']écrase inutilement » et à apporter son appui à « une culture si convenue et si largement partagée qu'elle est en devient obscène ». Or, ce serait me méprendre : de tels procès ressortissent du caractère polémique de l'essai, et l'hostilité affichée par les critiques à l'endroit de « l'étroitesse d[es] goûts littéraires » de Djian n'a pu être constatée par celui-ci, forcément, qu'après la publication de quelques-unes de ses œuvres. Il n'y a donc pas de lien tangible entre les Dix et la colère portée contre les pairs; elle découle plutôt du ressentiment de Djian-lecteur devant la rareté du style et de la rage de Djian lui-même devant la cupidité à l'œuvre dans le monde parisien des lettres. Quant à la colère inspirée de la bêtise générale, je rappelle qu'il suffit d'ouvrir le journal pour éprouver l'envie de régler son compte à la race humaine.

De la même manière, le sens de la dérision constitue apparemment un autre trait plus personnalisé – ou plutôt commun à un grand nombre d'écrivains, chacun en faisant usage en tant que stratégie énonciative nécessaire pour exprimer des sentiments et des idées complexes – de l'éthique de l'écriture. L'humour d'un Céline a certes pu concourir à ne pas rebuter le lecteur devant « le monde qu'il vomissait », et celui d'un Djian, à faire aimer massivement des romans qui abordent avec une constance obsessionnelle des questions d'écriture et de lecture, bref, de littérature. Ou encore, la sublimation du désespoir chez Brautigan, par le truchement d'un « regard amusé », ainsi que son inclination à adopter des comportements loufoques comme « explorer le sol de [sa] salle de bains pour retrouver un cheveu de [son] amoureuse et en faire

tout un roman », donnent plausiblement son origine à l'imaginaire fantaisiste qu'on retrouve dans les romans de Djian, de même que sa pratique de la parodie a pu guider et conforter Djian dans l'écriture de son premier roman, *Bleu comme l'enfer* (1983), qu'il a plus tard qualifié d' « espèce de polar » (1999, 61). Mais l'analyse d'*Ardoise* et des deux autres ouvrages d'accompagnement révèle que les trois catégories fondatrices de l'éthique de l'écriture et de l'identité créatrice de Djian, telle que formées et intériorisées au cours de la grande période d'émulation durant laquelle Djian-écrivain fomenté son projet d'écriture, sont le travail sur le style, la foi de l'écrivain et la générosité.

### 1.2.3. *Le panthéon comme mutinerie littéraire : un putsch à Paris*

Djian-lecteur, placé devant des écrivains moraux qui, à ses yeux, « aident les humains à mieux vivre<sup>20</sup> », « teste[nt] les valeurs humaines et permet[tent] de se faire une bonne idée de ce qu'il y a de meilleur et de pire dans le comportement des êtres<sup>21</sup> », avait reconnu en eux sa tribu. Le lecteur décide de devenir écrivain comme eux, et Djian-écrivain, après avoir observé comment ils s'y étaient pris, place leurs noms dans son panthéon personnel et ne jurera plus que par cette entité mentale. À partir du moment où il devient Djian et publie des livres, la tribu et le panthéon commencent indubitablement à jouer, comme le formule Maingueneau, un « rôle sur l'échiquier littéraire<sup>22</sup> ». Ce rôle en est un de légitimation de la transgression.

Il ampute l'instance critique parisienne des deux tiers de ses fonctions reconnues. Dans un premier temps, ce n'est plus elle qui décide qui est écrivain français et qui ne l'est pas. La poétique de la lecture donne sa définition du métier d'écrivain, et c'est à cette seule description de tâches que Djian entend obéir. La foi qu'il nourrit à l'égard des titres de gloire des membres de

---

<sup>20</sup> J. Gardner, *Morale et fiction*, op. cit., p. 37.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 32. Nul besoin de signaler que *Morale et fiction* et la poétique de Djian se ressemblent à s'y confondre.

<sup>22</sup> D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, op. cit., p. 75.

son panthéon le prémunit contre les charges des contempteurs qui, même quinze ans après la sortie de son premier livre, lui « refuse[nt] [encore] une légitimité d'écrivain » (dixit Ezine, cf. 1996, 29). La reconnaissance brigüée n'est pas celle des pairs contemporains ou des autorités compétentes, mais celle des étrangers et des morts – c'est d'ailleurs très commode – :

Enfin des livres [ceux des Américains] qui vous tendaient la main [...]! Enfin des livres qui vous donnaient envie de vous y mettre! J'ai abordé l'écriture de mon premier livre [...] avec le sentiment de me mêler à un groupe qui m'acceptait, avec mes qualités et mes défauts, qui m'encouragerait plutôt que de m'enfoncer, et surtout qui ne me demandait pas une liste de certificats, qui accueillait les gens au vu de leur travail, pas de leurs lettres de recommandations. Alors non, parmi ces gens-là, je n'étais pas original. Seulement, j'ai été publié en France. Et là, je me suis trouvé isolé. (1996 : 24)

L'évocation des débuts dans la tribu pointe vers la seconde fonction confisquée à la critique, touchant à l'autorité du jugement qu'elle est censée porter sur la qualité des œuvres soumises à son attention. Elle-même détournée de cette fonction et obnubilée par une « propension extraordinaire à juger les écrivains sur la mine » (1996, 29) et une sensibilité injustifiée aux « manquements à la "bienséance" littéraire » (dixit Moreau, cf. 1999, 24), elle n'inspire pas confiance en matière d'évaluation des œuvres. De telle sorte qu'une nouvelle fois, l'écrivain cherche une valeur de remplacement du côté de son panthéon, en se demandant si sa contribution serait de nature à plaire non pas à Angelo Rinaldi ou à Bernard Franck, mais aux « vrais maîtres » (2002, 85) que sont Carver, Miller ou Kerouac, par exemple. Évidemment, plaire aux modèles ne signifie pas leur présenter un travail qui ne serait qu'une imitation du leur, mais « au contraire, [leur] montrer que, par gratitude, nous allons essayer d'accomplir d'aussi généreux efforts que ceux qu'ils ont accomplis en leur temps[, a]vec la même volonté d'imagination, la même liberté, et en prenant les mêmes risques » (1996, 83). La foi permet alors de remédier au doute et à l'incertitude, attendu qu'on ne reçoit pas de réponse ou de commentaire du panthéon, comme on en recevrait d'un comité de lecture ou dans la page des livres du samedi.

Pour l'essentiel donc, l'écrivain face à la critique devient, du seul fait de sa foi, libre et indépendant à l'égard, d'une part, du prétendu pouvoir de dénomination du littéraire – l'éditeur a toujours ce pouvoir, mais Djian omet d'en parler – et de consécration du statut d'écrivain (« On refuse de poser sur ma tête la couronne d'écrivain? Mais qu'est-ce que ça signifie? Je suis le seul à pouvoir en juger » (1996, 30)), et à l'égard, d'autre part, de la validité des jugements d'appréciation ou de dépréciation émis au sujet de la qualité de son œuvre : « J'écris des livres. Ils sont bons ou ils sont mauvais. Que je me prenne ou non pour un écrivain, que vous décidiez ou non que je suis un écrivain ne les rendra ni meilleurs ni pires » (1996, 103). Sa tribu-panthéon l'habite tant et si bien que la légitimation de son œuvre et de son identité d'écrivain en acquiert un aspect fortement autogène, s'accomplissant plus ou moins « sans secours extérieur<sup>23</sup> ».

Quant à la troisième (et seule véritable) raison d'être de la critique, touchant à la responsabilité morale et au devoir qui sont les siens, que Gardner appelait de tous ses vœux, d'aider le public dans ses choix en mettant courageusement de l'avant ce qu'une œuvre « accomplit [...] de louable » et comment elle le fait ou ce en quoi « elle triche, ment ou parvient à ses fins par des procédés abusifs<sup>24</sup> », Djian n'a pas à l'en priver puisqu'elle la déserte très bien elle-même. La critique n'est pas l'alliée du public : au contraire, « elle se pose [...] en rivale du public » (1996, 112), cherchant à préserver sur lui un rapport social de domination et à « conformer le lecteur », comme le dit de Certeau, à une « orthodoxie culturelle<sup>25</sup> » qu'elle est la seule à pouvoir définir. Se gargarisant de guerres de clans et de légitimité, de résumés bâclés ou d'attaches biographiques dans la fiction, elle en vient à oublier que l'art n'est pas un « bibelot » à

---

<sup>23</sup> Cf. *Le petit Robert*, « autogène ».

<sup>24</sup> J. Gardner, *Morale et fiction*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>25</sup> M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, *op. cit.*, p. 290.

exhiber, mais bien « la seule vraie magie existant en ce monde<sup>26</sup> ». Quelle est la valeur de telle œuvre et en quoi aide-t-elle la civilisation? Nous ne le saurons pas : « [t]rop de forces négatives en présence. Trop de chroniqueurs et trop de chroniqueuses et trop d'amour de soi. Trop de goût pour le pouvoir, faute de mieux. Trop de consensus » (2002, 123). Djian ne manquera pas l'occasion, dans *Ardoise* ou ailleurs, d'écorcher ces « quelques ploucs » (2002, 123) qui ne cherchent qu'à régner sur leur « toute petite planète » (1996, 30), ni de rappeler que les lecteurs doivent pouvoir lire ce qu'ils veulent et comment ils le veulent.

Comme le remarque avec justesse Catherine Moreau, les nombreuses figures d'écrivains présents dans les romans de Djian, toujours dépeintes dans leur univers intime et domestique, auront « certainement contribué à changer, en France, la vision de l'écrivain » (1999, 17). D'où sa marginalité littéraire et le malaise de la critique, qui dès lors « [s]e tue à [lui signifier] qu'il n'[a] pas une "gueule d'écrivain" » (dixit Ezine : 1996, 56). Sa posture, inspirée de ses modèles et caractérisée par la tentation pour une certaine authenticité, lui paraissait pourtant naturelle, seulement, elle était importée d'Amérique, où les écrivains « doivent être dans la vie » (1999, 18), au contraire de la France où le statut d'écrivain équivaut à la « reconnaissance suprême » (1999, 18) et à la « splendeur à vie » (1996, 70), en échange desquelles l'élu des dieux se doit « d'être chiant comme la pluie. À vie aussi » (1996, 70). Au-delà, le discours de Djian menace de démanteler rien de moins que l'*illusio* qui explique et motive les faits et gestes de chacun dans le champ littéraire français; en somme, Djian complète Bourdieu : le jeu « n'en vaut pas la chandelle » (1996, 132).

Bien entendu, Djian n'évince pas une croyance pour laisser le ciel inhabité : il la remplace par la sienne, dont on peut dire désormais qu'elle est mue par une véritable passion. Les diverses

---

<sup>26</sup> J. Gardner, *Morale et fiction*, op. cit., p. 148-149.

qualités de Djian-lecteur conduisent à une manifestation littérale de la destination ultime de la lecture selon Ricœur, à savoir, « événement et instance de discours <sup>27</sup> » : la naissance d'un écrivain appelé à bâtir une œuvre en littérature. Sa propension et son acuité à goûter les subtilités de l'*ethos* et des scénographies énonciatives, ainsi que sa réactivité devant les messages illocutoires et les effets perlocutoires inscrits dans tout énoncé, caractérisent une série de lectures faites « sur le mode énergétique<sup>28</sup> » et mènent l'écrivain en herbe à s'intéresser aux procédés transmetteurs d'une telle énergie. Intellectualisant, remâchant, intériorisant les qualités humaines et stylistiques sous-tendues dans l'écriture de ses généreux et fervents anges-gardiens, les vomissant aussi pendant quinze ans sur des carnets heureusement disparus aujourd'hui, il en fera enfin l'amalgame en se livrant à son tour à un véritable don de soi prenant la forme d'un style et d'une énergie communicative personnels.

---

<sup>27</sup> P. Ricœur, *Du texte à l'action*, *op. cit.*, p. 153.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 106.



## Chapitre 2

### La poétique de la lecture dans six romans : analyse interne

Il est temps de laisser parler les romans de Djian, un espace fictif où se joue, ainsi que nous le fait remarquer C. Moreau, « une formidable réflexion sur l'écriture, sur l'état d'écrivain » (1999, 16), et j'ajouterais, sur la lecture. On évoque moins souvent ce troisième élément en ce qui concerne Djian, sans doute parce qu'il demeure trop intimement lié, dans l'imaginaire collectif, aux deux premiers. À y bien regarder, on constate pourtant, dans un premier temps, qu'on a affaire à des phénomènes et à des discours distincts<sup>1</sup>, et dans un second temps, qu'ils ont pu avoir une incidence appréciable en matière de *programmation (ou non) de la lecture*, en matière de code interprétatif destiné au lecteur et laissé en sous-texte dans les romans de Djian, ou en métatexte, ou en tout ce qu'on voudra. La thématization de la poétique de la lecture étant maintenant dégagée, je serai à même de tracer une ligne de démarcation entre les territoires fictifs dévolus à la réflexion sur l'écriture et sur la lecture, et de tenter une esquisse d'explication à l'importante audience de l'œuvre, bien que ce ne soit pas le but premier que je vise dans ce chapitre. Je veux en effet ici examiner la présence de Djian-lecteur et de sa tribu à travers cinq figures du lecteur fictif, lesquelles constituent autant d'illustrations, de personnifications et d'incarnations romanesques de la poétique de la lecture.

#### 2.1. Au service de la poétique et de la tribu, les figures du lecteur fictif

##### 2.1.1. Betty : 37,2° le matin (1985) et Maudit manège (1986)

Le roman le plus connu de Djian raconte « l'histoire d'un type et d'une nana qui s'aiment », selon ce qu'en a dit l'auteur quelque part. Bien sûr, il fait beaucoup plus que cela. Betty et le

---

<sup>1</sup> C'est en ce sens qu'il a fallu distinguer par exemple, dans l'analyse d'*Ardoise*, les deux motifs structurants d'un essai que je résumerai de façon tout à fait lapidaire et sacrilège, en le qualifiant de *récit de la vocation en forme d'exercice d'admiration*; la chronologie des lectures côtoie celle de la venue à l'écriture, tordant ainsi les faits réels.

héros-narrateur anonyme, selon une lecture psychanalytique privée offerte à leur créateur qui en fût le premier stupéfait, forment les deux moitiés « d'une seule et même personne » (1996, 165). Sur le plan philosophique, ils personnifient la révolte et la passivité; symboliquement, le feu et l'eau; et sur un tout autre plan, ils incarnent Djian-lecteur et Djian-écrivain. Ils sont amoureux depuis à peine un mois lorsque Betty tombe sur le manuscrit jamais lu et quasi oublié du héros, passe une nuit blanche à le lire – comme il se doit –, avale son café « en tournant la tête de côté pour pouvoir continuer sa lecture<sup>2</sup> », et en ressort convaincue de tenir « le plus grand écrivain de sa génération » (54). C'est l'événement déclencheur d'une *peripetia* qui mènera à une fin tragique. Pour dire les choses brutalement, puisque je ne m'y connais pas assez en psychopathologie pour en critiquer les inventions, Betty est schizophrène. Mais la véhémence et incendiaire lectrice aura légué quelque chose au monde : un écrivain. Tout comme Djian-lecteur et sa tribu avaient donné naissance à Djian-écrivain.

Placés dans un milieu social laborieux – celui des serveuses et des hommes à tout faire –, les deux personnages montrent qu'il existe dans le peuple français en tout cas, des lecteurs capables de porter des jugements sinon éclairés – *elle* bouille un peu trop et *lui* ne pense qu'à elle –, au moins probants et dignes d'attention sur la littérature. Seulement, ils s'accommodent de façon inégale de cette vie au bas de l'échelle; *lui* n'en a cure et représente un bel exemple de *l'homme absurde* dépeint par Camus dans *Le mythe de Sisyphe* doublé d'un amateur de chinoiseries prônant la non-intervention dans le cours des choses, mais *elle* compte bien « aller empoigner le monde » (58) et gravir quelques échelons. Dès lors, si elle voit dans son savoir littéraire une clé à l'ascension sociale, la place réservée à l'écrivain se trouvant « [a]u premier rang » (53), c'est qu'elle juge raisonnable son autorité en la matière :

---

<sup>2</sup> P. Djian, *37,2° le matin*, Paris, J'ai lu [Bernard Barrault], 1986 [1985], p. 45. Les prochaines citations renverront à cet ouvrage et seront accompagnées du numéro de la page entre parenthèses, et ce, jusqu'à nouvel ordre.

- Et moi, tu me prends pour une idiote? Tu crois que je tombe à genoux devant n'importe quel bouquin, tu crois que c'est uniquement parce que c'est toi qui l'as écrit...?
  - J'espère que tu me jouerais pas un tour comme ça. [...]
  - On dirait que ça t'amuse de nier l'évidence. T'es un putain d'écrivain et t'y peux rien.
- (149)

Il ne saurait être question que d'une vulgaire ascension sociale, cela va sans dire. D'un point de vue romantique, l'écrivain est un géant qui ne « devrait pas avoir à se baisser », qui n'a « pas le droit de faire ça » (74), mais qui s'avère encore plus beau, lorsqu'il « démoli[t] un mur » avec une masse, que « Stallone dans Rocky III » (170). Dans ce roman, il faut savoir que c'est la lectrice qui donne la vie à l'écrivain, non seulement en prenant part de manière active à sa production – Betty tape à la machine le texte qui sera envoyé aux éditeurs – et en orchestrant son « entrée dans l'arène » et « la cage aux fauves » (64), mais en déterminant également l'exigence morale qui servira d'étalon à l'ambition de l'écrivain : « je regardais toujours Betty avant de me coucher et je me demandais si les quelques pages que j'avais noircies étaient à la hauteur. J'aimais bien me demander ça. Ça m'obligeait à viser assez haut en tant qu'écrivain. Ça m'apprenait aussi à m'écraser » (323-324). Nous retrouvons, à travers la figure de Betty, l'ascendant qu'avaient Djian-lecteur et sa tribu sur Djian-écrivain; elle mobilise et symbolise la poétique de la lecture, et c'est « à la hauteur » de l'exigence qui en est issue – le rôle de l'écrivain – que le héros aura à se tenir, tant à travers son *être* qu'à travers son *faire* : se tenir debout et ranger ses outils de plombier pour commencer.

Le héros n'admettra jamais la folie de sa compagne. Il déplorera simplement, et à part lui, qu'elle le « pren[ne] pour quelqu'un d'autre » (52) et qu'elle « cour[e] après quelque chose qui existe pas » (270), et préférera se fâcher avec ses amis et s'en prendre aux médecins plutôt que de reconnaître qu'elle est fêlée. S'il admet en toute lucidité qu'« [é]crire ce bouquin, c'était sûrement

la plus grosse connerie qu[il] avai[t] jamais faite » (111), c'est parce que son manuscrit lui fait perdre Betty peu à peu. La colère de celle-ci sera donc déployée à la fois contre les décideurs des maisons d'édition, lesquels ne partagent manifestement pas sa vision de la littérature, et contre le héros lui-même, qui ne lui semble pas suffisamment convaincu du bien-fondé de l'espoir qu'elle place en lui.

Et sa fureur est terrible. À la première lettre de refus, dont l'enveloppe porte les fameuses « arabesques » (100) et dont l'auteur a osé dire de son poulain qu'il se « plaçait délibérément en dehors de la littérature », Betty descend rue Sébastien-Bottin « armée de deux bombes de laque » (104) rouge et refait à son goût ce qui a toutes les apparences de la façade de Gallimard<sup>3</sup>, à la grande stupéfaction « des mecs dans les bureaux » (103). À la septième lettre de refus, qui se présente sous la forme d'un flot d'injures à l'endroit du héros et de « la fleur nauséabonde qui [lui] est apparue comme un roman » (113), elle feint l'indifférence et entraîne son homme à un prétendu rendez-vous chez le gynécologue, gynécologue qui s'avère en fait être l'auteur de la lettre en question, en « robe de chambre » et une « longue pipe d'ivoire coincée entre les dents » (114); le pauvre se retrouve avec une joue ouverte par un coup de peigne et un vase de « porcelaine fine » (115) en moins, ce qui conduit Betty en prison deux jours plus tard. Pour l'en sortir, le héros tablera sur la sympathie et la compassion du commissaire de police, dont le manuscrit s'est vu refusé « vingt-sept fois » par « [c]es enfoirés » (122) des « boîtes d'édition »

---

<sup>3</sup> En fait, aucun éditeur n'est explicitement nommé dans le roman, mais la réponse citée dans le texte correspond à celle faite à Djian par Gallimard au sujet de *Cinquante contre un* (1981), et la réaction incrédule et ironique de son destinataire fictionnel, que je reproduis ici, ressemble fort à celle relatée dans les entretiens avec Ezine en 1996 : « La réponse était non. Désolé, non. "J'aime bien vos idées, expliquait le type, mais votre style est insupportable. Vous vous placez délibérément en dehors de la littérature". Je suis resté un moment à essayer de comprendre ce qu'il avait voulu dire et aussi de quelles idées il voulait parler, mais impossible de tirer ça au clair. J'ai remis la feuille dans l'enveloppe et j'ai décidé de me raser » (100). Je ne souhaite pas accorder à ces concordances entre fiction et réalité plus d'importance qu'elles n'en ont; je sais seulement qu'il n'est pas impossible, et je vais lancer ça comme ça en note de bas de page, qu'une bonne part des passages les plus autobiographiques de l'œuvre de Djian se rattache à des expériences de lecture.

(121), mais il devra néanmoins aller bastonner à nouveau son contempteur pour lui faire retirer sa plainte. Plus tard, habitant désormais à sept ou huit cents kilomètres de la capitale et n'ayant plus d'éditeurs à déconfire, Betty tourne sa colère soit contre son mou du bide d'écrivain, soit contre elle-même en se laissant sombrer tranquillement dans la folie – elle finira par s'arracher un œil de ses propres mains. Dans ce climat, faire les courses dans une grande surface, ô lieu du livre tristement moderne, peut dégénérer en une périlleuse aventure :

Pendant que je lorgnais les étiquettes, j'ai entendu comme un battement d'ailes d'oiseau dans mon dos suivi d'un petit choc. J'ai levé le nez. Il y avait que Betty et moi dans l'allée, elle se tenait un peu plus loin et regardait des bouquins. Tout paraissait calme. Les livres étaient présentés sur cinq ou six tourniquets rangés en file indienne, juste avant les cuisinières à mémoire et les bidules à micro-ondes et malgré qu'une belle fille se trouvait dans les parages, les oiseaux se bouscuaient pas dans le coin. Pourtant, j'aurais juré... (172)

Un court instant plus tard, une « série de bouquins vol[ent] dans tous les sens » et les six tourniquets sont jetés par terre dans un « bruit épouvantable » (173). La version bettyesque de la poétique de la lecture brûle, vandalise, renverse et frappe tout sur son passage. À défaut de pouvoir limiter les dégâts, l'avatar fictionnel de l'écrivain en devenir, quant à lui, court derrière elle pour essayer de sauver ce qui peut l'être.

Attendez que je me rappelle... Bien que j'aie une connaissance limitée de la littérature mondiale, cette bonne vieille conviction dans la lecture, mêlée à cette bonne vieille maladie mentale qu'est le retrait sporadique ou définitif du sujet dans une croisade imaginaire, n'est-ce pas du jamais vu dans l'encyclopédie fictive de la lecture, du jamais vu depuis... disons, le premier roman de la lecture, disons depuis Cervantès?... Alors que des dizaines de romanciers ont pu faire leur beurre des dérives et des répercussions obscurantistes et/ou sanglantes de l'exégèse biblique, ne retrouvons-nous pas ici le sympathique et attachant lecteur de la Manche? Des histoires de moulins à vent, de tourniquets...

Les anathèmes et les holocaustes de la lectrice émanent, pour faire changement, du monde ordinaire, rappelant l'inventivité indisciplinée et délinquante présente dans la masse et mise au jour par Michel de Certeau. Ils font du chemin dans l'esprit du héros, lui qui se surprend à avoir « honte de se trouver là à rien faire pendant que tous ces mecs continu[ent] à écrire comme des cons » (218), et qui commence à faire sienne la rancœur de Betty envers ceux qui tiennent les ficelles de ce monde. Stupéfait devant la collection de polars de son ami épicier – « un pan de mur entier » (205) –, il aura cette remarque tout à fait désobligeante pour son hôte – mais suffisamment sibylline pour que celui-ci n'y voie que du feu –, une remarque qui dénote bien la révolte qui gronde en son sein :

- Tu sais, j'ai dit, on s'est vraiment laissé avoir comme des cons. Ils nous ont balancé quelques miettes pour qu'on essaie pas de toucher au gâteau. Je parle pas seulement des bouquins, ils se sont démerdés pour qu'on leur laisse la voie libre...
- Hein...? Enfin si ça te dit, je peux t'en prêter quelques-uns mais sans déconner tu y fais gaffe, surtout ceux qui sont cartonnés. (206)

Ce qui dans *Ardoise* allait dans le sens d'une telle insubordination n'était donc pas seulement le fait de l'écrivain mature et expérimenté de 2002, mais de Djian tel qu'il a toujours été, ou tel qu'il est déjà en 1985. Quelles sont la valeur de remplacement et la tribu littéraire proposées dans le roman, au-delà de l'insurrection, du « défi [lancé] à l'encyclopédie<sup>4</sup> » de la lecture en France, cette citadelle bien gardée? Je ne signalerai que la forte présence de Kerouac, évoqué ou cité à au moins cinq reprises dans 37,2, et de la bande de sages chinois découverte sous l'impulsion du même guide. Dans *Maudit manège*, la tribu s'étend à « Hemingway », « Céline », « Cendrars », « Miller », « Bukowski », « Brautigan », entre autres<sup>5</sup>.

Le récit de *Maudit manège* débute cinq ans après la mort de Betty. L'auteur jadis inconnu

---

<sup>4</sup> U. Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 18.

<sup>5</sup> P. Djian, *Maudit manège*, Paris, Éditions Bernard Barrault, 1989 [1986], p. 172. C'est à cet ouvrage que renverront désormais les références entre parenthèses.

et repoussé va bientôt passer « allègrement la barre des cent mille exemplaires » (272). L'éditeur Walter Dogelski, rencontré par téléphone à la fin de 37,2 – ce dont Betty n'aura jamais pu se réjouir, sanglée à son lit d'hôpital et l'œil vide –, commence à s'exciter : « Deux cent mille cet été... Trois cent mille cet hiver?... Je savais qu'un jour ça marcherait! » (272) Ils y ont mis du temps en effet, assez pour que le héros ait pu goûter de nouveau aux affres de la pauvreté. Au début du roman, il a une ardoise chez tous les commerçants en périphérie de sa demeure, à qui il brandit la promesse *du chèque* devant arriver bientôt et qui « vous transform[e] la vie en un parcours de montagnes russes » (19). Le fantôme de Betty et de sa colère surgit aussitôt, à la fois en tant que voie tracée devant l'écrivain pour surmonter les épreuves de la vie quotidienne, à la fois en tant que vigile infatigable et juge de la *manière de vivre* de son protégé vivant. Une partie de la poétique de la lecture, en somme, juchée sur l'épaule du sujet (et dans son discours) :

Traverser cette zone [commerçante] ressemblait à un parcours du combattant. Est-ce que ça crevait pas les yeux, dans ce pays, que les écrivains on les préférât morts que vivants? Je suis rentré en rasant les murs. Il fallait le voir, *le plus grand écrivain de sa génération*, filant bon train et le dos courbé comme la dernière des merdes. Il était tout à fait clair que je n'avais pas encore fait l'unanimité. Betty, ça l'aurait rendue folle de voir ça. (18; je souligne la formule intériorisée de Betty)

La présence autoritaire des morts, rassemblés ici sous la figure de Betty, va également dicter la ligne de conduite adoptée par l'écrivain dans la gestion de ses positionnements dans le champ littéraire. Vera V., une auteure en vogue dont le « dernier livre tourn[e] autour du million d'exemplaires et [dont la] photo traîn[e] un peu partout » (121), est de passage dans le sud de la France – à sa descente de l'avion, elle arbore une « espèce de tenue de safari » (124) – pour un projet de photo où elle poserait, en longue robe noire, entourée des « dix meilleurs auteurs de cette génération » (127), tous « vêtus de costumes blancs » (128). Sollicitant la participation du héros, elle se heurte à l'irascibilité du personnage et à son refus catégorique, qui pour sa part procède de l'« aversion [...] pas très catholique » que lui inspire « la plupart des livres » (129)

produits par ses contemporains, ou d'un mobile encore plus rationnel : « Betty, si j'avais posé pour cette photo-là, elle m'aurait tué sur le coup » (131).

La place demeure vacante, et c'est à Henri, l'ami et poète de soixante-deux ans qui habite avec le narrateur et pour lequel celui-ci éprouve une profonde admiration, que sera offerte l'occasion d'encaisser un chèque sans trop se fatiguer. Voyant cela, le héros vire au violet : « – Non mais tu te vois avec les neuf rigolos, plantés en costume blanc derrière cette folle?!... [...] – Tu t'excites pour quelque chose qui n'a aucune importance, tu le sais bien... – Nan, ça me fait vraiment mal au cul... » (131). Le fait est que le portrait de l'écrivain imaginé par Betty se traduit, chez l'écrivain lui-même, par une poétique de claquemuré qui exclut les compromis vis-à-vis de pairs auteurs de livres qu'il faut de toute façon « balan[cer] par la fenêtre » ou « gliss[er] sous un fauteuil mine de rien » (121), et qui fait une nécessité de la solitude cultivée avec orgueil. Une telle attitude ne peut que mener à la guerre et n'a rien de sain : elle appelle inévitablement un relâchement. Ayant lui-même mis l'un des dix écrivains « choisis » (128), Machin, dans l'impossibilité physique de se présenter à la séance de photo – il n'a pas supporté que celui-ci insulte Vera V., avec qui le héros commence à se lier d'amitié, dans son dos –, il entame ce relâchement en obéissant au monde des vivants – sa nouvelle amie l'implore de ne pas tout gâcher à la dernière minute, et puis Henri donne le bon exemple – plutôt qu'aux injonctions des morts – Betty qui le guette depuis l'au-delà – : il prendra part à la photo, bien qu'avec ses lunettes fumées pour sauver l'honneur. Le relâchement et l'assagissement de la démarche d'écrivain, subrepticement entamés dans le déroulement même de *Maudit manège*, seront complétés avec l'écrivain lessivé dans *Échine* et approfondis avec toutes les figures d'écrivains qui suivront. Quant à l'« attitude saine [à adopter] avec certains livres » et qui prescrit de « se débarrasser de ces machins-là sans sourciller » (121), elle se maintient jusqu'à aujourd'hui. En tant qu'écrivain,



Djian a pu modifier et atténuer son discours, prenant conscience de la vanité de son combat, mais en tant que lecteur, il n'a pas changé. Et ce n'est pas tout de suite que je vais dire pourquoi.

### 2.1.2. *Dan : Échine (1988)*

Voyant qu'elle lui coûtait un divorce et une aliénation mentale assurée à long terme, Dan a renoncé à l'écriture et n'est plus « rien qu'un type qui [a] baissé les bras<sup>6</sup> » au moment où s'ouvre cet autre roman de plus de 400 pages. Par contre, la profondeur des racines que la lecture a plantées dans sa vie, de même que l'approvisionnement constant et massif que celle-ci assure en termes de bienfaits existentiels, compensent sa perte et le conduisent à se recycler en lecteur de manuscrits pour le compte de la Fondation Marianne-Bergen<sup>7</sup>, après 300 pages d'hésitation craintive. Le délai n'est pas sans motif : « Je ne voulais pas me mêler à toutes ces histoires. En fait d'humilité, je n'étais pas encore parvenu à la grande classe et je me voyais mal en train de me casser la tête pour éditer les bouquins des autres. [...] Il était préférable que je me tinsse à l'écart de tout ça, c'était mieux pour tout le monde » (88). Ce qui fait d'*Échine* un roman de la lecture, c'est l'important clivage qui s'y dessine entre la valeur accordée à la lecture par Dan, que recouvrent les multiples composantes, abondamment étalées et variées dans le roman, du versant existentiel de la poétique djianesque de la lecture, et ce qu'on attend de lui dans le cadre de ses fonctions éditoriales; c'est l'incompatibilité entre les positions de lecture de l'individu et celles préconisées dans la collectivité (moins rigides, plus soumises à des exigences commerciales) et c'est la confrontation d'une tribu invisible à la réalité des vivants.

Comment consentir au nivellement vers le bas quand on a soi-même goûté un temps où

---

<sup>6</sup> P. Djian, *Échine*, Paris, J'ai Lu [Bernard Barrault], 1989 [1988], p. 9. C'est à cet ouvrage que renverront désormais les références entre parenthèses.

<sup>7</sup> Voici le lourd programme de l'établissement, tel que résumé par son directeur Paul Scheller, l'ancien agent littéraire de Dan : « On va éditer des bouquins, on va distribuer des bourses, on va organiser des expositions, on va loger des artistes qui vont arriver des quatre coins du monde, il y aura des spectacles, des rencontres, des séminaires... » (88). Marianne Bergen est la fille d'un nouveau magnat du sucre.

« des inconnues [nous] tricotaient des pulls qui [nous] arrivaient aux genoux » (87)? Comment espérer trouver un texte valable, alors même qu'on éprouve « une bonne surprise lorsqu'un manuscrit démarr[e] autrement que par : "Il pleut." » (290), un qui soit à la hauteur de ce dont on sait un livre capable? Et comment ne pourrait être déçu le « fantastique espoir » (63) qu'on place en leurs auteurs? Dan endure pendant « huit mois » seulement d'avoir à « publier coûte que coûte » des « bouquins à la noix » (370) écrits par de « pâles écrivains » (371), avant de donner sa démission, sur le ton d'un primitif qu'on aurait déraciné de son milieu naturel : « Danny retourner dans sa jungle » (375). Sa conception de la lecture est trop exigeante. En quoi l'est-elle? Elle l'est à la mesure de ce que sa tribu lui a apporté et lui apporte encore. C'est-à-dire?

C'est-à-dire qu'*Échine* constitue entre autres la foisonnante figuration romanesque du discours tenu dans *Ardoise*. Par conséquent, les passages où sont valorisés les mérites qu'il y a à élire une tribu invisible et à y puiser une certaine éducation s'avèrent omniprésents, pour ne pas dire innombrables. L'accompagnement consolant et/ou fortifiant de la tribu se manifeste dans toutes les sphères de la vie quotidienne, aussi bien à l'occasion d'un sévère lumbago : « Fante avec son diabète, Hem avec son foie malade, Miller avec ses jambes déglinguées. [...] C'était si douloureux que j'en ai ri, le front planté dans la moquette. Oh John, oh Ernest, oh Henry...!! » (376-377), que lorsque vient le temps d'inculquer au fils Hermann, destiné au théâtre, cette leçon qui arrive à point nommé dans la bibliographie de Djian : « *Plus vous remportez de succès en ce monde, et plus vous êtes vaincus.* Henry Miller. *Nexus.* » (366; l'auteur souligne). Il ne faut donc pas s'étonner de voir la nature mortelle des êtres qui peuplent la tribu fortement remise en cause :

« [V]eux-tu me dire qui tu aimes vraiment? me répétait Sarah, veux-tu me dire qui trouve grâce à tes yeux...?! » Elle exagérait, j'aurais pu lui citer des centaines de noms sans avoir à me creuser la tête, Bob Dylan, Mahler, Antonio Gaudí, John Cassavetes, Gérard Gasirowsky, Isadora Duncan, Marlon Brando, Ian Tyson, Jack Kerouac, Melville, Jacques A. Bertrand, Janis Joplin, Lars Von Trier, Marilyn Monroe, Blaise Cendrars, Miller, Fante, la Callas, L. Cohen, Brautigan, R. Coover,

Godard, Castaneda, Márquez, Schiele, Wenders... « AH AH, mais les trois quarts sont morts, imbécile!... » Je la coursais résolument à travers la baraque. « Morts...?! Ah parce que tu crois peut-être qu'un type comme Richard Brautigan est *mort*...?! AH AH AH...!<sup>8</sup> » (48; l'auteur souligne)

Tandis que la relecture de « la correspondance de Hemingway et [de] quelques romans de Faulkner » permet de purger les « mauvaises lectures » faites sur les « heures de bureau » (382), attendu qu'il n'y a rien comme « la compagnie de certains écrivains quand il s'agit de reprendre des forces, sachant qu'à tout moment ils vous tendront une main amie » (185), les conseils divinatoires du *Yi-king* concourent à donner à Hermann le courage de reconquérir Gladys. Tandis que l'éducation du fils devrait mieux se parfaire au contact de « Hemingway », de « Cendrars » et du « grand Jack » (133) qu'à l'école où les jeunes sont forcés de « s'empli[r] la cervelle d'un tas de choses inutiles pour la santé de leur esprit » (320), le *Moby Dick* de Melville s'est jadis avéré le seul et unique responsable de la vocation du père, épisode qu'il raconte à Gladys, la copine de son fils : « C'est ce jour-là que j'ai voulu devenir un écrivain et le soir même j'ai transformé mon ancienne prière par Dieu tout-puissant, je ne Te demanderai plus rien d'autre mais fais de moi un écrivain [...]! Et comme un forcené, je serrais *Moby Dick* contre ma poitrine, sous ma veste de pyjama » (344). Tandis que cet amour de la lecture confère à Dan l'optimisme et le bonheur d'être « encore si curieux de la vie qu'[il peut] passer une journée entière à sourire pour rien » (233), c'est encore en s'adonnant à son activité favorite qu'il souhaiterait un jour « attendre la mort, ma foi en relisant *Le bruit et la fureur* ou quelque chose dans ce goût-là » (145).

C'est dire toute la dimension morale qu'il transporte sur son emploi de lecteur rémunéré.

---

<sup>8</sup> La courte nouvelle qui ouvre le recueil paru une année après *Échine* (*Crocodiles*, 1989), intitulée « Une raison d'aimer la vie », atteste de la difficulté rencontrée par Djian ne serait-ce qu'à admettre la mort de Brautigan : une sévère « cuite » (Paris, Bernard Barrault, 1989, p. 14) racontée en mode autobiographique. Tandis que j'y pense, le héros de *Maudit manège* avait eu la même réaction : « je me suis saoulé comme je l'avais encore jamais fait de ma vie et je suis resté un long moment couché en travers du tapis à écouter les gens chialer dans les rues. Tout le monde se souvient de cette nuit atroce et des jours sombres qui ont suivi pendant qu'on relisait *Tokyo-Montana Express* ou *Mémoires sauvées du vent* »; *Maudit manège*, *op. cit.*, p. 39-40.

Ce n'est pas par frustration qu'il le quittera, mais en raison de l'incompatibilité foncière dont j'ai parlé plus haut, et dont Dan est le premier à s'étonner :

Parfois, certains trucs étaient si mauvais que je les lançais à travers le bureau et parfois même à travers le couloir, mais il se trouvait toujours quelqu'un pour me les rapporter, pour me demander si je n'avais rien perdu. Je pouvais passer une journée entière sans trouver un seul paragraphe à sauver, mais peut-être que c'était moi qui déconnais, peut-être que j'étais en train de me sécher le cœur dans ce bureau, peut-être que le décor obscurcissait mon jugement...? Paul était de cet avis. De mes colères, il avait sauvé deux manuscrits qu'à la relecture j'avais trouvés plutôt bons et j'étais effrayé par ce que j'avais fait. J'étais allé lui demander qu'on me retire ce travail et qu'on n'avait qu'à me mettre au standard ou à la comptabilité ou n'importe où, mais quelque part où mes erreurs n'auraient pas de conséquences tragiques. (320-321)

Il aura même fait des efforts pour s'attacher à son lieu de travail, notamment en le surnommant, du jour où il y entrera pour toucher un salaire, le « Marianne's bunker » (281), une locution qui donne au moins au monde de la culture la dimension de combat et de résistance qui lui sied. Non, décidément, les « Il pleut » des manuscrits « sans âme » (286) et sans le « moindre style » (300) auront eu raison de sa bonne volonté et c'est avec soulagement qu'il se voit réaffecté à la réfection d'un vieux scénario – et à domicile, s'il vous plaît – qu'avait écrit Marianne au début du roman, avant d'être paralysée à vie par un agresseur et transformée en présidente de fondation. Non, décidément, s'il a pu faire le deuil de son métier d'écrivain, il n'a pu abdiquer sa poétique de la lecture ni en suspendre temporairement l'exigence, il n'a pu désactiver les dispositions d'esprit qui ont mené à la formation de sa tribu d'écrivains, dont il a si bien intériorisé les œuvres qu'il en cite à tout moment des passages, de mémoire, à ses proches ou à lui-même, sous formes de pensées édifiantes ou d'images poétiques. L'écriture s'apparente à une tâche monstrueuse qui a le pouvoir de pousser l'être aimé à convoler, de faire de vous un « père lamentable » (344), de vous « bris[er] la colonne pour de bon » (31) et de vous rendre « à moitié fou » (344); en revanche, la lecture ne vous quitte jamais.

### 2.1.3. Henri-John Benjamin : *Lent dehors* (1991)

L'investigation de l'univers intime des lecteurs se poursuit avec Henri-John, qui remplit dans *Lent dehors* une fonction analogue à celle de Betty dans 37,2 : faire la morale à l'écrivain. À la différence près que Betty veillait sur la *manière de vivre et d'être* de l'écrivain qu'elle avait révélé à lui-même, tandis que Henri-John veille sur la *manière d'écrire* de sa femme Édith qui, elle, n'a pas eu besoin qu'on la pousse pour s'engager dans le métier. Henri-John est un critique intraitable et brutal, le lecteur numéro un d'Édith, « son lecteur préféré<sup>9</sup> » et prend son rôle d'autant plus au sérieux qu'il est rempli d'admiration pour elle, un « bon écrivain, courageux et sensible », dont l'écriture est « souple, évidente, fluide » (31), et qui suscite chez lui une « vive émotion » (32). Nous sommes dans la deuxième période l'œuvre de Djian (1991-1998) : le héros-narrateur n'est plus un écrivain, mais un professeur de musique pourvu d'une vaste culture et d'une solide expérience de lecteur. La tribu de Djian, si elle figure en bonne place dans le roman, ne s'en trouve pas moins noyée et dissoute dans la multitude des 86 références littéraires disséminées au fil des 367 pages<sup>10</sup> et légitimant les positions de lecture tranchées de Henri-John.

D'une structure plus complexe que les romans précédents, *Lent dehors* présente trois scènes d'énonciation distinctes qui s'entrecroisent et se passent le relais de la narration – l'enfance et l'adolescence racontée par Henri-John, la même période par le biais du journal intime d'Édith et le récit présent des deux protagonistes devenus adultes, pris en charge par Henri-John. Nous apprenons donc assez vite que les époux se connaissent depuis le berceau et « cultiv[ent] la franchise avec une sorte de passion aveugle » (31). Édith est la fille du directeur de la troupe de ballet à la source d'une existence voyageuse et grégaire qui les dispense très tôt d'aller à l'école;

---

<sup>9</sup> *Lent dehors*, Paris, Bernard Barrault, 1991, p. 32. Les numéros de page renverront désormais à cet ouvrage.

<sup>10</sup> Sans compter les 44 références musicales, les 41 références à la danse, les 7 références cinématographiques et les 5 références à la peinture.

leur éducation est dès lors confiée à une préceptrice, Alice, qui vivra durement l'année 1961, durant laquelle « Cendrars pass[e] l'arme à gauche », imité peu après par « Céline », la veille du jour où « Hemingway se faisait sauter le caisson » (196), et qui tantôt apparaîtra au repas du soir « tout habillée de noir », tantôt sera retrouvée « allongée dans l'herbe, à moitié dans les pommes », tantôt « sanglot[era] pour de bon » dans les bras de Henri-John<sup>11</sup>. Celui-ci est le fils de la première danseuse de la troupe dont tous les membres habitent une maison à Meudon, « [à] deux pas de chez [Céline] », un voisin qui « flanquait la trouille » aux enfants (196).

Une vingtaine d'années plus tard, Édith, qui est « traduite dans le monde entier » (31), se présente devant Henri-John et lui soumet une « cinquantaine de feuillets dactylographiés » (32), c'est-à-dire le début d'un nouveau manuscrit. Ce faisant, elle encourt bien des reproches et des procès. Le « mol abandon » (284) que Henri-John perçoit dans le fruit de son travail, n'y voyant rien de plus « qu'une triste enfilade de mots qui jouaient la comédie et grimaçaient dans leur costume » qu'il range d'emblée dans la catégorie des « livres qui se souciaient plus de leur apparence que de leur âme et qui semblaient inscrits à un concours de beauté » (32), suscite une palette d'émotions partant de l'incompréhension incrédule (« Je ne savais pas ce qui lui était arrivé » (32)), passant ensuite par un sentiment de trahison (« J'étais furieux contre elle. J'avais l'impression d'avoir dévalé au bas d'une colline, le souffle coupé » (32)), et aboutissant enfin dans la fureur :

Je n'ai pas été tendre avec elle, peut-être même ai-je été injuste et méchant, mais je me sentais blessé et, par moments, la colère m'étouffait, elle m'enlevait les feuilles des mains et je les lui reprenais, lui relisais certains passages et ricanais. Son visage était blême, ses lèvres étaient pincées et, au bout d'un moment, elle a cessé de me regarder et chacun de mes coups s'est enfoncé. Je lui en voulais presque de ne plus se défendre. (33)

---

<sup>11</sup> Je trouve étrange, tout à coup, cet intérêt nouveau, ou en tout cas chronologiquement circonscrit entre 1986 et 1991, pour la douleur causée par la mort des écrivains chéris. Qu'est-ce que cela peut bien signifier?...

Si la dimension morale de l'écriture consiste à bûcher fort pour offrir au monde des livres portés par un style, celle, tout aussi morale, de la lecture invite le sujet à « défendre – avec dignité, mais avec véhémence au besoin – les artistes dont il apprécie les œuvres, et [à] attaquer avec une égale véhémence tout ce qu'il déteste<sup>12</sup> »; l'assiduité que démontre Henri-John en s'y employant fait de lui un parfait émule de Gardner. En général, les figures du lecteur chez Djian souscrivent plutôt clairement au mot d'ordre gardnerien voulant que « l'art médiocre doit être appelé par son nom chaque fois qu'il ose montrer le bout du nez<sup>13</sup> ». Seulement, encore une fois, le lecteur et sa poétique n'ont pas d'audience. Henri-John doit se contenter de l'impact tout relatif de ses vues sur le travail d'Édith – « Au fond, qu'est-ce que tu y connais...?!, a-t-elle grincé » (33) –, ou du regard méprisant qu'il pose sur les livres de sa première petite amie, une fille de vingt-six ans chez qui il emménage à l'âge de dix-huit ans : « Vous tombant sur le pied, sa bibliothèque vous aurait à peine rougi un orteil et c'était des conneries, pour l'ensemble, il était temps que j'arrive » (231). Il s'agit à nouveau d'une confrontation entre des forces inégales, entre deux poétiques de la lecture, l'une privée qui pose l'écriture comme un combat acharné et solitaire et qui ne veut entendre parler de rien d'autre, et l'autre publique, plus largement partagée et consacrée par un champ littéraire spécifique. Cette poétique ennemie est incarnée par Robert Laffitte, l'agent littéraire d'Édith : « Robert Laffitte lui dit qu'elle est géniale. Cet imbécile ignore qu'il n'y a pas de génie en littérature » (32). La culpabilité d'Édith tient donc, aux yeux de sa moitié lectrice, à ce qu'elle s'est laissée séduire – dans tous les sens du terme – par les lauriers distribués par les représentants de l'idéologie dominante, elle qui a vu « ses deux premiers romans [rester] de nombreux mois en tête des meilleures ventes » et dont « les critiques[, pour une fois], n'[ont] pas boudé [le] succès » (31). Quant à voir là une réflexivité énonciative par laquelle Djian

---

<sup>12</sup> J. Gardner, *Morale et fiction*, *op. cit.*, p. 151.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 112.

se parle à lui-même, je préfère ne pas y penser...

Car enfin, n'est-ce pas à travers la figuration de sa poétique de la lecture que Djian se trouve à même de payer son dû à sa tribu, en donnant à son œuvre une énergie imaginative qui lui est propre et qui, accouchant d'épisodes narratifs, d'images et de métaphores riches de sens, en fonde en partie la valeur? En pèlerinage à l'étang de Thoreau, Henri-John, terrassé par les moustiques, se décide à braver l'interdiction d'allumer un feu; résultat : « Moins d'une minute après, je payais cent cinquante dollars d'amende. Et braquant sa lampe sur mon visage, le type voulait savoir si je m'étais battu et qui m'avait mis dans cet état. Je lui ai répondu que c'était la lecture » (187). Car enfin, n'est-ce pas aussi à travers le lecteur fictif que tend à se raffiner, de roman en roman, le discours de Djian sur l'identité d'écrivain, et n'est-ce pas par la bouche même du lecteur Henri-John que seront énoncés, à la toute dernière page du roman, les célèbres sept commandements de l'auteur? Cette série de leçons et de recommandations que Djian ne parviendra pas à honorer mais qui est citée à peu près partout où il est question de lui, c'est Henri-John qui la communique à Édith :

– Bien sûr qu'ils vont compter tes adverbes, tes malgré que, et mesurer la taille de tes ellipses... c'est leur métier... Mais toi, tu n'es pas en train de te couper une robe de soirée, tu écris un livre...! Ne t'occupe pas de ce qu'on écrit sur toi, que ce soit bon ou mauvais. Évite les endroits où l'on parle des livres. N'écoute personne. Si quelqu'un se penche sur ton épaule, bondis et frappe-le au visage. Ne tiens pas de discours sur ton travail, il n'y a rien à en dire. Ne te demande pas pour quoi ni pour qui tu écris mais pense que chacune de tes phrases pourrait être la dernière. (367)

Bien que la liste ne soit qu'à moitié valable, dans la mesure où Djian en enfreint lui-même plusieurs des termes à l'occasion de chacun de ses romans et où elle n'appelle qu'une poétique d'écorché vif traqué par les critiques et empoigné par l'urgence, j'ai certaines raisons de penser qu'il y a là quelque chose de l'ordre du Djian-lecteur soufflant à l'oreille de Djian la marche à (pour)suivre. Je n'irai pas jusqu'à avancer l'hypothèse que les figures d'écrivains très diversifiées



qui habitent ses romans sont plus ou moins calquées sur son cheminement personnel, et que les figures de lecteurs, pour leur part constantes dans leurs directives et leurs récriminations, sont là pour lui rappeler le bon chemin. Je me contente seulement de m'inquiéter de ce qui arrivera lorsque la lecture aura plus ou moins déserté son œuvre.

#### 2.1.4. *Vito Jaragoyhen* : Sotos (1993)

Le moins qu'on puisse dire, c'est que Djian aime coupler lecteurs et écrivains. *Sotos* est le premier roman de Djian à paraître, en édition originale, dans la prestigieuse collection blanche de Gallimard. Coïncidence oblige – pour l'instant –, son univers romanesque bascule, passe de celui des possédés à celui des possédants. L'action se déroule en un lieu imaginaire qu'on suppose être le nord de l'Espagne et gravite autour de la famille Sarramanga, dont l'aïeul Victor, grand propriétaire terrien et grand-père du jeune héros-narrateur Mani, règne en maître et tyran sur le territoire des Malayones (forêt fictive). Le roman, long de 490 pages dans l'édition « Folio », est composé de trois parties : la première et la troisième s'énoncent à la première personne et se rattachent à l'évolution de Mani, aux prises avec la terreur viscérale que lui inspire son grand-père ainsi qu'avec l'arrivée dans sa vie de Vito Jaragoyhen, le nouveau mari de sa mère; la deuxième est le récit à la troisième personne de la jeunesse mouvementée de Vito, grandi en Californie et fraîchement immigré dans les Malayones avec ses parents, jeunesse qui prend fin le jour où Victor lui coupe une oreille d'un coup de canne et le force à l'exil, pour avoir courtisé d'un peu trop près sa fille Éthel. Le personnage de l'écrivain (Bob, copain de la sœur de Mani), qui avait déjà perdu l'autorité de la narration dans *Lent dehors*, se trouve relégué à un plan tout à fait secondaire. Quant aux évocations de la lecture et de la tribu, elles sont mieux cachées. Néanmoins, néanmoins, et aussi sombre et violent que soit présenté le cœur des hommes dans ce roman, ce sont les rares épisodes où la lecture et l'écriture se rallient pour donner à l'énoncé et

aux événements diégétiques une toute autre dimension, qui vont ramener la lumière – c'est-à-dire, l'émotion – et conduire Vito à occuper, dans le cœur de Mani, la place du père que celui-ci n'a jamais eu.

Certes, Vito importe « Jack Kerouac<sup>14</sup> » en Europe, au début des années 1970, alors qu'il a « presque dix-sept ans » (185). Et Mme Strondberg, amie de sa mère et directrice de l'école très huppée où il est admis et d'où les « filles [...] repart[ent] en limousine » (190), est décrite comme « une femme d'une cinquantaine d'années, originaire de San Francisco et qui [a] travaillé à City Lights à l'époque où Ginsberg entrait par la porte à quatre pattes » (184) ou s'« enferm[ait] dans les toilettes » (241), et où elle pouvait jouer à la maman en « soign[ant] Jack, Allen, Gregory et même ce vilain William, de retour de sombres beuveries » (295). Mais c'est là la place toute superficielle accordée à la tribu dans *Sotos* : les frasques des légendes de la *beat generation*. Heureusement, la force de Vito est ailleurs.

Kerouac et sa bande mènent à Lao-Tseu et sa bande, nous l'avons vu en 1.2.2. Ainsi, le Vito vieilli des première et troisième parties du roman apparaît comme l'incarnation romanesque de la *sagesse* héritée des anciens, relevée en 1.1.4. En d'autres termes, si la tribu de Djian succombe en partie au changement d'univers romanesque entrepris avec *Sotos*, la sagesse intellectuelle transmise, elle, demeure. Vito, par son intériorisation du *Tao-tê king*, par l'exemplarité de ses gestes et le bon sens de ses paroles, vient apporter sa lumière sur les existences de Mani, qui en a bien besoin, et de l'écrivain Bob, qui a un double problème : a) « il prend [son métier] très à cœur...! » (121), et b) il est harcelé et obsédé par les critiques. Dans le cas de Mani, le lecteur Vito est celui qui ébauche avec lui, par la transmission d'un savoir,

---

<sup>14</sup> P. Djian, *Sotos*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1993], p. 189. Les numéros de page renverront à cet ouvrage.

l'esquisse d'un rapport interpersonnel dont la vie du jeune homme semble complètement dépourvue. La simple contemplation du système d'irrigation conçu par Vito dans le potager de la maison, épisode qui constitue l'amorce de leur rapprochement, prend à rebours des allures d'événement fondateur :

Alors qu'il scrutait l'un de ces incroyables phénomènes, ses yeux s'écarquillant à la seconde où le machin s'épanchait, il m'a posé une main sur l'épaule. « Pourquoi les fleuves et les océans sont-ils les rois de toutes les vallées? a-t-il énoncé pour lui-même. Parce qu'ils sont bénévolement les inférieurs de toutes les vallées. »

J'ai cligné des yeux pour le regarder, car la lumière l'auréolait, par-dessus le marché.

– C'est quoi? C'est du chinois...? ai-je demandé.

– Oui. C'est le *Tao-tê king*, m'a-t-il répondu en ramassant quelques tomates que nous avons rapportées à la maison. (103)

Bob, quant à lui, aura besoin de Vito pour adopter une attitude plus zen, si on veut bien me passer l'expression. Le jour où Vito et Mani, étendus dans la cour, voient « un paquet de feuilles tomber du ciel et s'égailler sur le gazon, bientôt suivi par une machine à écrire qui s'est démantibulée à [leurs] pieds » (121), Vito décide de se mêler du cas de Bob, qui lui est pourtant à peu près inconnu. Avec Mani, ils « mont[ent] au grenier » et découvrent l'écrivain « sous son bureau », « le torse et les bras [couverts] d'inscriptions diverses » en latin, dans une pièce d'ailleurs « tapissée de portraits d'auteurs célèbres, qui semblaient tous vous fixer méchamment, ou pour le moins, avec une sévérité déconcertante » (122). Le lecteur-sage tâche alors de relever l'écrivain terrassé dans son combat : « "Je vais te donner trois conseils pour t'éviter de dégringoler. Le premier, c'est le *Tao-tê king*. Voici le deuxième." Il s'est levé, s'est avancé vers le tableau et y a inscrit, sur toute la largeur, " IT'S A JOKE!!! ", qu'il a souligné plusieurs fois » (123). Là où Henri-John exhortait Édith à la sauvagerie et à l'urgence, Vito invite Bob à la douce passivité et lui indique qu'il peut également s'amuser dans son travail, ce que le regard sévère des membres du panthéon tendait sans doute à lui faire oublier. Les trois hommes appliqueront aussitôt le troisième conseil, qui est de chanter « quelque chose d'assez fort » (123), en

l'occurrence *Johnny comes marching home*, qu'ils entonneront avec « des mines illuminées » avant de couronner, par une « balade en moto » (124) et chantant toujours en chœur, l'un des passages les plus euphoriques et marquants du roman, tant pour les personnages que pour le lecteur – je ne parle pas au nom de mes goûts, mais de l'énergie communiquée par le texte.

En ce qui concerne les méchants critiques, l'aide de Vito s'avèrera tout aussi précieuse et efficace. Ayant « fini par comprendre que Bob souffrait *réellement* de ces choses » (388, l'auteur souligne), Vito, le dernier numéro du *Vogue* à la main, s'emploie à lui faire voir le problème sous un éclairage tout à fait neuf, à le lui retourner comme un gant : « Dis-moi, Bob, quel est l'âge mental d'un type qui écrit qu'il faut choisir entre le beau et le laid...? [...] À ta place, j'aimerais mieux que le petit bonhomme continue de me taper dessus plutôt qu'il ne me serre dans ses bras. [...] [C]haque fois que ce genre de gars te tombe dessus, tu devrais le remercier » (388-389). Au-delà du règlement de comptes ainsi perpétré par l'auteur, il faut noter à nouveau l'ascendant de la poétique de la lecture sur la façon dont l'écrivain fictif envisage et ajuste sa pratique du métier, de même que la part qu'elle occupe, sur le plan extra-textuel cette fois, dans le processus de création du roman – surtout chez un auteur qui compose la fiction sans le moindre plan ni brouillon<sup>15</sup> –, donnant lieu non seulement à une multitude de figures rhétoriques ou stylistiques (Henri-John et ses moustiques en tête) ou de discours polémiques, mais plus dramatiquement, à des pans entiers de la structure, de la forme et du sens des romans.

#### 2.1.5. *Récapitulations et ouverture sur Franck et Ça, c'est un baiser (2002)*

On aura peut-être trouvé le débit un peu trop rapide. C'est parce que j'avais prévu un petit

---

<sup>15</sup> À l'instar de Faulkner qui débutait la rédaction de ses romans « n'en sachant rien de plus qu'une image » (2002, 92), Djian compose les siens à partir d'une seule phrase, la première, et de tout ce qu'elle dégage comme contenu, comme ambiance, comme décor, comme psychologie, etc. L'exploration de cette phrase en génère d'autres, des relations se tissent et le roman prend forme. « Autant dire, avec J.-P. Richard, qu'un écrivain produit son monde à partir d'une écriture, vérité dont Philippe Djian est parfaitement conscient, et dont il va faire même l'un des motifs les plus répétés, et les plus efficaces, de son invention romanesque »; cf. J.-P. Richard, *L'état des choses*, op. cit., p. 140.

exercice de synthèse en fin de course. Si l'on se rappelle bien, la question à la base de ce mémoire m'enjoignait de montrer comment et pourquoi la poétique de la lecture et la tribu de Djian se trouvaient clairement inscrites dans son œuvre. Je suis maintenant en mesure de commencer à y répondre, en me penchant d'abord, de façon succincte et efficace, sur le *comment*. Il n'est plus suffisant de dire qu'il procède de la mise en place de figures du lecteur fictif, de représentations symboliques de la lecture et d'une arborescente intertextualité.

Betty est porteuse du travers biographiste né d'une confusion, vraisemblable dans le cas d'une performance de lecture romantique de type *nuit blanche*, dans son expérience des attributs magiques de l'*ethos* (IVb)<sup>16</sup>, un travers menant à l'affirmation, érigée en impératif moral, d'une *manière de vivre* et d'une place spécifiques aux écrivains dans la société. Elle réduit également la solitude du héros en l'amenant à vivre la présence accompagnatrice des morts (IIIa). Sur le versant professionnel de son influence, Betty inocule chez l'écrivain en devenir toutes les formes de la colère (2)<sup>17</sup>, dont celle inspirée par la nonchalance et la perfidie des pairs écrivains et critiques (2b), de même que la foi, le courage (4a) de démolir les murs dont la littérature s'est fait une prison, et la confiance à accorder aux consignes des morts concernant la démarche d'écriture (4c).

Dan fait de la lecture une école existentialiste en performant une bonne part des composantes du premier volet de la poétique, notamment à travers son appartenance à la tribu (III), à travers la richesse des enseignements qu'il puise chez ses auteurs (I) et l'incorporation (II) durable (a) et profonde (b) qu'il fait des œuvres; tout cela le conduit à programmer pour son fils Hermann, un cheminement de lecture semblable au sien, en une sorte de transmission filiale du

---

<sup>16</sup> Les chiffres romains renvoient aux composantes de la poétique de la lecture schématisées dans l'annexe 1.

<sup>17</sup> Les chiffres arabes réfèrent aux composantes de l'éthique de l'écriture schématisées dans l'annexe 3.

« quasi-monde des livres » (IIIb) qui fait la splendeur de la tribu. Pour la nommer simplement, cette *passion* pour la lecture débouche également sur une formulation morale de la relation énonciateur/destinataire (VI), sur la base de laquelle est jugée la valeur de l'œuvre : dans tout bon livre, en somme, il faut « sen[tir] un *être humain* derrière les lignes<sup>18</sup> ». De tels commandements d'écriture n'ont plus d'incidence technique sur le créateur, puisqu'il n'y a plus ici d'écrivain à tyranniser, pour cause de poétique trop lourde à porter, suicidaire, aliénante. Marianne publie des auteurs qui n'ont « pas le moindre style » (5), c'est tout.

Avec ses moustiques du Walden Pond, Henri-John illustre l'expérience des sens (IVa) et les pèlerinages littéraires (VII) de Djian-lecteur, alors que la constitution de son *soi* (V) dans la lecture se trouve connotée par son tempérament et sa personnalité, joyeux mélange des *ethè* des écrivains qui vivent à travers lui. Adolescent, il se sert de la citation, fruit d'une intériorisation durable (IIa), pour se donner un genre devant certains et en boucher un coin à d'autres. Par ailleurs, Henri-John incarne encore mieux que Betty l'exigence morale placée sur les épaules de l'écrivain par le lecteur, lui qui ne demande de sa femme rien de moins que d'inféoder sa pratique d'écriture aux générosités de l'émotion (1a) et de l'effort créateur (1b), que d'entretenir une aversion systématique pour les pairs critiques (2b), que de se poser en seul et unique juge de son œuvre (4a) et que de relever le défi irréalisable du style (5) : écrire chaque phrase comme s'il s'agissait de la dernière. Il aurait intérêt à se calmer, il ne fait pas très crédible comme pianiste.

Vito, lui, a appris à se calmer au contact de Lao-Tseu, dont il tire la sagesse nécessaire (I) pour passer du jeune délinquant au sujet transformé (V) de la quarantaine, calme, réconfortant et *présent*, anormalement présent aux côtés des âmes qui peuplent l'univers de *Sotos*. Comme les autres doubles fictifs de Djian-lecteur, il fait bon usage de la citation spontanée, à pic dans la

---

<sup>18</sup> P. Djian, *Échine*, *op. cit.*, p. 300; l'auteur souligne.

situation, haussant aux yeux de Mani par exemple, les mérites de la mémorisation de la littérature (IIa) et de sa mise en actes et en gestes du corps (IIb). Son influence sur l'écrivain professionnel consiste à amener Bob à développer un certains sens de l'humour (3a) *dans et par rapport* à son métier, d'abord en lui professant le mépris tranquille des détracteurs (2b), et enfin... ce qui est plus important... en le conduisant peut-être à songer, un jour, à *relativiser* la pesante autorité des illustres pères qui hantent son lieu de travail ( $\neq$  4c). Djian n'est pas sourd, il apprend de ses romans dans le processus même de leur composition, exactement comme l'enseignait John Gardner.

Ainsi, *que* lisent donc les avatars romanesques de Djian-lecteur? Ils lisent les membres de la tribu de Djian, et quand ce n'est pas suffisant pour en assurer le rayonnement et la continuation, ils les font lire à leurs enfants. Quant aux livres qui ne satisfont pas leurs exigences, ils ne restent pas longtemps entre leurs mains.

*Comment* lisent-ils? Ils lisent dans l'attente et l'espoir irréductibles de se voir ravir à la gravité terrestre et transporter vers ce que Ingeborg Bachmann appellerait le « plus haut degré des êtres humains<sup>19</sup> »; tantôt un verre à la main, tantôt tout prêts à prendre les armes pour défendre l'émotion vécue, intuition ou vision d'un monde transformé par la lecture.

*Pourquoi* lisent-ils? Pour réintroduire une notion de sacré dans ce monde désolant et vidé de ses repères, s'en aidant dans le passage qu'ils ont à y faire.

Les éléments constitutifs de la poétique de la lecture (I à VII), pris ensemble, dessinent l'ébauche d'une *exigence morale du lecteur*, qui correspond à une idée de la place, de la tâche et du rôle de l'écrivain dans le monde des hommes. *L'exigence morale de l'écriture*, quant à elle, se

---

<sup>19</sup> BACHMANN, Ingeborg, dans un discours prononcé en 1959, intitulé « On peut exiger de l'homme qu'il affronte la vérité », traduit de l'allemand par F. Rétif dans *Europe*, vol. 81, août-septembre 2003, n<sup>os</sup> 892-893, p. 37.

définit par la nécessité pour l'écrivain de se montrer à la hauteur de la première, ou au moins, de ne pas la perdre de vue<sup>20</sup>. Les moyens pris par Djian pour tenter de la satisfaire sont les composantes (1 à 5) de son éthique de l'écriture. Devant une telle ampleur de mobiles et de moyens, il semble évident et compréhensible que l'écrivain rudement mis à l'épreuve puisse ressentir l'envie et le besoin de s'en libérer. Du jour où Djian trahira ou délaissera son exigence, ses romans ne mériteront plus de passer à l'histoire. Étrange, non? Mais non, pas du tout. S'il éloigne ses guides, il y a de bonnes chances pour que l'écrivain se perde.

Simultanément à l'évacuation de la lecture, commencée dans *Sotos* puis bientôt complétée, nous assistons au relâchement de la poétique de Djian et à la déroute des qualités qui composaient auparavant son *ethos*. En toute objectivité, je dirai que *Sotos* (1993) est seulement bon, qu'*Assassins* (1994) est curieux et amusant, que *Criminels* (1996) est aussi glauque qu'un roman de Robbe-Grillet et que *Sainte-Bob* (1998) est presque sans intérêt. Je le dis sans malice aucune, ça me fait moi-même déjà plutôt mal. Pour donner une échelle de valeurs, j'affirmerai qu'en l'espace de cinq années et de cinq romans (1983-1988), Djian avait largement fait sa part pour le renouvellement et le rayonnement de la tradition littéraire française, au même titre que Flaubert et Camus – mais pas que Proust et Céline, quand même. Désormais, fini la générosité, fini la colère, et pour tout dire, fini l'émotion. Et quoi qu'en dise l'auteur. S'il déclare à C. Moreau qu'il a « l'impression qu'elle [l'émotion] est toujours là » (1999 : 51), c'est parce qu'il a lui-même écrit ces livres. Il y a fort à parier que bien des lecteurs en ont pensé autrement.

Y allant de ces réflexions, je m'approche du *pourquoi* de l'inscription romanesque de la poétique de la lecture et de la tribu, auquel je continuerai de répondre en 2.2. J'avais émis

---

<sup>20</sup> Tout cela paraît très simple exprimé ainsi, mais cela recèle une immensité, celle du discours toujours proliférant, très complexe et si abondamment développé de Djian sur la littérature, un discours qui s'étend aujourd'hui sur plusieurs milliers de pages.



l'hypothèse comme quoi l'effritement de la richesse stylistique et de la vitalité des romans de la première période de l'œuvre de Djian (1983-1988), effritement observable à la faveur d'une comparaison avec les romans qui forment la deuxième période de l'œuvre (1991-1998), trouve une explication dans la progressive mise à distance de l'ascendant exercé par la tribu invisible et la poétique s'y rattachant. Personnellement, je n'y croyais pas tant que ça, au début. Pourtant, je dois reconnaître aujourd'hui qu'il y a bel et bien de cela, qu'il ne faut jamais désespérer d'une intuition et que, dans l'affirmative, la poétique de la lecture et la tribu de Djian étaient là, entre autres – et je n'ai pas fini avec ce *entre autres* –, pour donner l'impulsion initiale, la force de conviction nécessaire à tout auteur en passe d'écrire ses chefs-d'œuvre. Dans une poétique littéraire où le génie n'existe pas, que peut-il y avoir d'autre qu'une volonté, qu'un combat, pour tout dire, épique? J'ignore encore si l'écriture est un héroïsme, mais je n'ai pas l'impression en tout cas que les grands chefs-d'œuvre de la littérature mondiale aient été écrits par des auteurs en train de se tourner les pouces.

La lecture refait surface dans *Vers chez les blancs* (2000), – en même temps que le mot *style*, pour sa part disparu de l'œuvre depuis 1988 –, mais selon une visée différente et dans une bien maigre proportion par rapport aux cinq ou six figures d'écrivains qui parcourent le roman. En cette troisième période de l'œuvre (2000- ), Djian semble écrire pour trois raisons : explorer, s'amuser – à écrire des romans noirs –, et donner des leçons d'écriture – sûrement bien rémunérées –, moins recherchées sur le plan des détours métaphoriques mais toujours mordantes : « (n'importe quel écrivain sérieux vous confiera que la seule véritable ambition préalable à l'écriture d'un roman est de ne pas crever comme un chien)<sup>21</sup> ». Néanmoins, c'est à travers les commentaires de lecture du narrateur-écrivain Francis, au sujet du manuscrit de son

---

<sup>21</sup> P. Djian, *Vers chez les blancs*, *op. cit.*, p. 75.

confrère plus jeune qui a toute son admiration, que se redessinent la poétique et l'éthique djianesques de la lecture et de l'écriture, le narrateur lui-même n'ayant plus aucune velléité en cette matière.

*Ça, c'est un baiser* (2002) est un roman policier, mais comme dirait Franck pour en justifier son créateur, « il n'y a pas de genre mineur. Il n'y a que des écrivains mineurs<sup>22</sup> ». Encore et toujours, le lecteur, Franck, est là pour brutaliser l'apprenti-écrivain, Nathan, officier de police faisant équipe, tant dans l'alternance du « je » de la narration que dans son métier, avec Marie-Jo, épouse de Franck, laquelle illustre ainsi la relation entre les deux hommes : « c'est l'histoire du chiffon qui demande à la flamme où est-ce qu'on peut trouver de l'essence, si vous voyez ce que je veux dire » (34). Seulement, dans ce roman policier où la lecture et l'écriture occupent forcément un espace secondaire, il semble que Franck soit bien placé – constituant en cela un Henri-John corrigé – pour remplir son office : il est professeur de *creative writing* à l'université et jouit d'une « excellente réputation » : « Il était apprécié des autres professeurs et ses élèves lui témoignaient respect et admiration. S'il estimait que je n'y connaissais rien, je devais sans doute le croire » (22-23). Lui qui emploie ses journées à « tâch[er] de faire comprendre à une bande de bons à rien que déplacer une virgule [est] une affaire de morale » (159) – affectant la voix, donc l'*ethos*, donc le style, donc le type de bouleversement provoqué à l'autre bout de la chaîne communicationnelle – et qui parle des « mauvais écrivain[s] » en termes de « dégâts » (184) infligés à la société, Franck est la réplique fictive du professeur Gardner.

La figure du lecteur a, une fois de plus, un pied dans la production, ou même deux, enseignant non seulement le *comment* de l'écriture, mais inculquant avant cela même le désir d'écrire chez Nathan, un policier assez mauvais en couple avec un *top model* avec qui il refuse

---

<sup>22</sup> *Ça, c'est un baiser*, Paris, Gallimard, 2002, p. 373. Les numéros de page renverront à cet ouvrage.

d'avoir des relations sexuelles mais qu'il laisse lui faire la lecture de *Sur la route* à voix haute. C'est au contact du lecteur aguerrri, et non d'une muse ou d'une quelconque apparition nocturne, que prend forme la vocation énonciative de Nathan :

Quand Marie-Jo allait se coucher et que nous traînions dans le salon où je découvrais ce qu'était une bibliothèque – environ deux mille ouvrages et autant dans la cave que nous avons mis, lui et moi, une semaine à assainir et protéger de l'humidité [...]. C'est au cours de ces soirées que Franck avait éveillé mon intérêt et m'avait proposé quelques exercices pour voir si j'étais capable d'écrire trois lignes – ce qui avait pris des mois et demeurait toujours aussi peu convaincant. (243)

Franck n'est pas une figure du lecteur comme celles proposées dans les romans précédents. On n'a pas accès à *son* monde de lecteur, mais à un ensemble d'interventions didactiques justifiées par la relation de professeur à élève qui le lie à Nathan. Les regards et jugements qu'il porte sur la littérature, encore plus nombreux et autoritaires que dans *Lent dehors*, ne tendent donc pas à illustrer la poétique de la lecture, mais, au contraire, conduisent tout naturellement aux différentes catégories de l'éthique de l'écriture. En d'autres mots, Franck ne figure pas la poétique de la lecture, mais délivre un cours de poétique créatrice, en mode impératif.

C'est ainsi que l'écrivain en herbe est appelé à déployer « une putain d'énergie » (182), à livrer un « travail énorme » (181) (1b), voire à « pisse[r] le sang » (182) sans même être certain de pouvoir un jour se féliciter d'avoir écrit « une seule page qui vaille à peu près le coup » (182), c'est-à-dire illuminée par un style (5). Une telle entreprise en appellera massivement au paradigme de la foi (4), auquel nombre des commandements de Franck se rattache – « Tu dois être un moine dans un couvent. Tu dois passer tes nuits à te rouler par terre, si tu cours après une phrase » (184) –, et qui se décline également en maintes nuances, comme le courage de « prendre des risques » (371) ou l'éviction de toute peur – la peur de la tâche à accomplir et de la distance à

traverser comme la peur du regard des autres, la peur qui est, en somme, « ce qui peut arriver de pire à un écrivain » (373). Le sens de la dérision (3) semble pour sa part une qualité susceptible de départager les bons et les mauvais écrivains, étant admis que « [c]elui qui prétend ne pas être un farceur, tu peux être sûr qu'il ne vaut rien » (245); partant de là, la colère (2) n'a qu'à s'autoriser des « dégâts qu'un mauvais écrivain peut causer » et qu'il faut multiplier par « dix mille » (184).

Seul écrivain cité dans toute l'énonciation de Nathan<sup>23</sup>, Kerouac est l'unique modèle – littéraire et biographique – que Djian prête à son personnage-écrivain. Une tribu ramenée à un seul être, et une poétique de la lecture réduite à sa plus simple expression : l'exigence du lecteur, qui procède, je le rappelle, d'une *haute idée* de la littérature et du métier d'écrivain :

Tu as commencé par comprendre que c'était très mauvais, ce que tu écrivais. Vraiment à chier, avouons-le. Et je ne devrais pas te le dire, mais c'est un bon départ. Il n'y en a pas d'autre. [...] Tu es encore tout en bas, [...] [e]t ça se perd à des altitudes que tu ne peux même pas imaginer. Tu verras ça. Tu verras ça *peut-être un jour*. Je te le souhaite. Mais en attendant, *qu'est-ce que tu me chantes*, en attendant? Tu es en train de me dire quoi, au juste? Que tu as la trouille? Que tu t'inquiètes de ce qu'on va penser de toi? (372-373; l'auteur souligne)

On ne saura pas si Nathan est parvenu ou non à ses fins, les romans de Djian étant depuis longtemps portés davantage par une intrigue et par les personnages qu'elle fait se mouvoir que par la seule aventure de l'écriture<sup>24</sup>; on ne peut qu'établir la certitude suivante : « [il] n'[a] pas choisi le professeur le plus tendre » (373).

Mon commentaire sur les cinq figures du lecteur n'aura que partiellement rendu compte des représentations symboliques de la lecture présentes dans les romans de Djian, dans la mesure

---

<sup>23</sup> Hormis Naomi Klein, dont il tire la preuve qu'il est possible d'écrire « sans bousiller sa vie conjugale ». La narration de Marie-Jo fait état de certaines lectures, redevables à Franck et se limitant, si ma mémoire est bonne, à « Dostoïevski, Hemingway et Nabokov » (119).

<sup>24</sup> C'était l'inverse dans les années 1980.

où y évoluent d'autres personnages lecteurs, sans doute moins importants sur le plan actanciel mais en nombre tout de même impressionnant, et surtout, dans la mesure où les omniprésentes figures d'écrivains qui habitent les mêmes romans tiennent aussi, à côté de leurs poétiques de créateurs, un discours fort bien articulé sur la lecture. L'une des fonctions de cette vaste figuration de la poétique de la lecture, qui en elle-même s'avère fort productive tant au niveau narratif que sémantique, semble consister en un rappel toujours réitéré, à l'endroit de l'auteur auquel le lecteur fictif se rattache dans l'univers intime, de la nécessité de toujours donner le meilleur de lui-même. J'aurai maintenant à mesurer son incidence sur le type de lecteur qu'une telle œuvre appelle.

## 2.2. Les romans de Djian et la *coopération interprétative* de Eco

Dans *Lector in fabula*, on s'en souvient, l'un des objectifs de Eco était de déterminer « comment l'œuvre p[eut] et d[oit] prévoir son propre lecteur<sup>25</sup> », et se basait, pour ce faire, sur le postulat théorique suivant : le « [t]exte est un artifice syntaxico-sémantico-pragmatique dont l'interprétation prévue fait partie de son propre projet génératif<sup>26</sup> ». Dans cette section, je veux montrer quels éléments, dans l'écriture de Djian, tendent à dessiner les compétences d'un lecteur Modèle, mais également questionner le fait que ces appels puissent être désignés en termes d'« interprétation prévue » ou même de stratégie textuelle. En ce qui concerne Djian, je juge plus ou moins recevable l'idée d'une *prévision*, dans la génération même de l'écriture, du « travail coopératif<sup>27</sup> » qui sera effectué par le lecteur et qui vise à pallier les manques d'un texte perçu comme une « machine paresseuse<sup>28</sup> ».

---

<sup>25</sup> U. Eco, *Les limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, p. 27.

<sup>26</sup> U. Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 84; je souligne.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>28</sup> *Ibid.*

Partant à la recherche du lecteur Modèle des romans de Djian, une instance textuelle qui varierait de toute façon selon qu'on la traque dans les romans de la première ou de la deuxième période de l'œuvre, je pourrais d'emblée poser la question : est-ce que les différents narrataires-personnages, c'est-à-dire les figures de lecteurs très présentes dans l'œuvre, peuvent agir à titre de suggestions exemplaires d'un lecteur Modèle? La réponse serait non, évidemment : lire la tribu, ce que font Dan et compagnie, et lire Djian, ce n'est pas la même chose, singularité oblige (voir 3.1). L'écriture de Djian est dotée d'une productivité et d'une énergie qui lui sont propres, et les consignes interprétatives qu'elle installe ne peuvent être tout à fait les mêmes que celle d'un Céline, par exemple. D'ailleurs, l'étendue et la pluralité des procédés signifiants que Moreau met en lumière, dans son étude sur l'esthétique de Djian, témoigne du fait que son écriture, pour « elliptique<sup>29</sup> » qu'elle passe (au sens où elle travaille souvent à « taire l'essentiel<sup>30</sup> ») aux yeux de bien des critiques, n'en produit pas moins un maximum d'effets de sens. Dès lors, l'une des premières compétences exigées chez le lecteur placé devant l'aspect « silencieux<sup>31</sup> », mystérieux, indéterminé d'une écriture conduite par une économie de l'implicite et du non-dit, consiste à persévérer et à surmonter un vaste « sentiment d'incompréhension<sup>32</sup> », car le sens ne lui sautera pas toujours au visage.

Or, la compétence de décodage et de réencodage du lecteur, continuellement sollicitée, comme l'indique Moreau, notamment par le « symbolisme quasi-permanent<sup>33</sup> » de l'écriture de Djian, se trouve tout aussi continuellement réorientée vers la problématique qui m'intéresse : « chez Djian, nous apprend encore la spécialiste, toute symbolique ramène à celle de

---

<sup>29</sup> C. Moreau, *L'esthétique de Djian*, op. cit., p. 114.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>31</sup> L'une des quatre parties de la thèse est consacrée aux diverses formes de silences énonciatifs (contenus implicites, manques graphiques, tropes, ellipses syntaxiques, etc.) et narratifs (silences explicites, « économie » narrative, thématization du silence, etc.).

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 172.

l'écriture<sup>34</sup> ». Voilà qui est fort bien trouvé. Bien qu'elle démontre cela à la perfection, Moreau n'a pas l'occasion de traiter suffisamment de la condition préalable en même temps que la destination de toute écriture : la lecture. Je le rappelle, le discours fictionnel sur la lecture n'est pas seulement le fait des figures de lecteurs principales ou secondaires, mais également des nombreuses figures d'écrivains – dont la seule présence, soit dit en passant, prête un niveau de sens supplémentaire aux romans (par une sorte de mise en abyme permanente) et délivre de précieuses consignes interprétatives.

À l'importante découverte de Moreau, j'ajouterai que les narrateurs-écrivains des romans de 1984 à 1988 font tous bon usage des verbes pronominaux (*je me suis envoyé le reste de la bouteille, je me suis descendu une bière*, etc.), une autre manière de tout ramener vers leur activité. Quand j'annonce que chez Djian, tout commence, procède et finit par une définition du métier d'écrivain, ce ne sont pas des paroles en l'air. Si l'on écoute ce que confie l'auteur à Moreau, on se rend compte que son succès pourrait s'expliquer par ce que Genette appelait, dans *Palimpsestes*, « la vertu heuristique de la case vide<sup>35</sup> », une case que Djian a momentanément remplie – on verra par quoi – et qui devient l'« espace ouvert<sup>36</sup> » de l'œuvre, où la plus importante opération du lecteur sera activée. Il est donc nécessaire de citer ce passage de *Au plus près*, si l'on veut appréhender le lecteur Modèle textuellement encodé dans les premiers romans :

Si un public un peu large se sent proche de quelqu'un qui est en train de lui raconter : « J'écris du matin au soir, voilà comment je m'y prends, voilà comment je me sens », c'est que ça ne se passe pas simplement au niveau littéraire; sinon cela ne toucherait pas beaucoup de gens. Ça devient intéressant à partir du moment où cette littérature, ça peut être *n'importe quoi*, en fait. Les rapports que j'entretiens avec la littérature, tels que je les raconte dans mes livres, j'ai l'impression que des tas de gens peuvent partager ce genre d'*humeurs* et d'*attitudes* [...]. Bref, la manière dont moi je parlais de la littérature, [...] *la manière de juger les choses qui m'entouraient à travers elle*,

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>35</sup> Cité dans C. Moreau, *ibid.*, p. 92.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 135.

ça ne donnait pas forcément envie aux gens d'écrire, mais peut-être d'avoir une *attitude par rapport au monde* qui, quelque part, ressemblait à la mienne. (1999, 19-20, je souligne)

Le blanc sémantique, la case vide laissée dans l'œuvre par ce « n'importe quoi » temporairement investi par les questions de littérature, c'est la possibilité offerte au lecteur d'y projeter ses affects, son vécu, exigeant de lui, en revanche, un effort supplémentaire de *transposition à vue* – une notion empruntée à la musique – des nombreux symboles et contenus implicites véhiculés dans l'écriture de Djian, en plus d'avoir d'abord à en décoder le sens et à accepter de mener une lecture *existentielle* qui a toutes les chances de le bouleverser.

Mais *d'abord!*? Les *humeurs*, les *attitudes*, les manières de *regarder*, de *juger* et d'être *par rapport au monde* dont il est question ne renvoient-elles pas à l'ensemble des modalités et des comportements de lecture qui apparaissaient dans la poétique de Djian-lecteur? N'est-ce pas sa manière de concevoir la tâche et le rôle de l'écrivain qui se trouve ici identifiée comme étant la raison d'une adhésion massive à ces romans de l'écriture?

La poétique de la lecture, outre le fait qu'elle découle d'une vraie passion pour la littérature – et l'on connaît le pouvoir contagieux de la passion –, est vaste et suffirait en elle-même à justifier, par exemple, que l'action des romans soit campée dans l'univers privé des individus – leurs joies autant que leurs emmerdements –, puisque les écrivains, selon la conception inspirée à Djian par ses modèles, « doivent être dans la vie » et « participe[r] au quotidien des autres » (1999, 18), je l'ai déjà dit<sup>37</sup>. Cette seule caractéristique oblige presque le lecteur à appréhender le texte sur le mode émotionnel ou affectif, sans cesse ramené qu'il est vers son propre *Lebenswelt*, sa propre expérience de vivant, qu'il compare d'ailleurs à celle proposée

---

<sup>37</sup> Nul besoin de préciser que cette participation à la vie des autres s'accomplit par l'écriture seule, et non par la présence de l'écrivain dans l'espace public réel.



par l'auteur. Ralliée à la matérialité maintes fois reconnue à l'écriture de Djian et qui invite, pour ne pas dire contraint le lecteur à recevoir l'écrit par le canal de ses sens et de son corps, elle nous place devant « l'approche plus physique que mentale » (2002, 64) que Djian-lecteur disait avoir d'un texte, une proposition à laquelle nous serons ou non en mesure ou en humeur de répondre.

Mais comment parler d'« interprétation prévue » chez un auteur qui ne sait pas lui-même où il s'en va, qui n'a pour seule lanterne l'énergie produite par l'écriture, qui a toujours lu dans la plus grande ignorance des consignes et dans le plus grand chamboulement de ses sens, et qui en demande presque autant à ses lecteurs? « Djian », narrateur de *Zone érogène*, prétendait être « le seul écrivain qui demande à ses lecteurs de garder les yeux bandés<sup>38</sup> », ce qui représente un risque assez élevé dont un auteur n'est pas censé sortir gagnant...

Il y a, en fait, deux éléments importants à considérer dans cette chasse au lecteur Modèle. Le premier concerne *l'égoïsme* de l'auteur. Comme on l'a vu, la prégnance de sa poétique de lecteur l'enjoint, en tant que créateur, et avec la véhémence que l'on sait, à se poser en seul juge de la qualité de sa production. Nombreux sont les écrivains qui prétendent, ainsi que s'en confie Djian à Moreau, « écrire ce qu[ils ont] envie de lire » (1999, 53); seulement, il s'agit chez notre auteur d'un combat mené au niveau microstructurel de la phrase : « Chaque fois que j'écris une phrase, je me demande si elle vaut la peine. Ça se passe entre elle et moi. Il n'y a personne d'autre. Nous ne faisons pas des clins d'œil à Pierre, Paul ou Jacques. Nous ne nous demandons pas si le Lagarde et Michard nous guette. Et il arrive que nous soyons satisfaits l'un de l'autre » (1996, 30-31). Ces moments de lecture autocritique se trouvent d'ailleurs souvent figurés dans l'œuvre même, comme dans *Zone érogène*, quand « Djian » évalue les dernières lignes écrites à l'aune de l'un de ses modèles : « ça faisait assez Kerouac dans ses meilleurs moments sauf que

---

<sup>38</sup> P. Djian, *Zone érogène*, *op. cit.*, p. 318.

l'autre était mort et entre-temps j'avais connu la navette spatiale, la récession mondiale et la période néo-rock<sup>39</sup> ». Si l'on décide de le croire, on peut se tenir pour dit que Djian « [ne connaît pas] [s]on lectorat » (1999, 55) et qu'il est incapable de « négocier avec la lecture des autres » (1996, 55), fussent-ils Antoine Gallimard en personne lui demandant de modifier un passage. Son œuvre est à prendre ou à laisser.

Justement, le deuxième élément tient à ce qu'il y a, dans le type de lecture qu'appelle l'œuvre de Djian, quelque chose comme une témérité, de l'ordre du *ça passe ou ça casse*. On pourrait penser qu'il se fait peu de souci de l'interprétation éventuelle de son œuvre, lui qui affirme qu'« un auteur [peut être applaudi] pour de mauvaises raisons, [ou] à coup sûr pour des raisons qui n'étaient pas les siennes » (1996, 168), attendu qu'il sait ce dont il parle, ayant abondamment pratiqué ce que Eco désigne sous la peu flatteuse étiquette des « décodages aberrants<sup>40</sup> ». Il ne fait pas un drame d'un tel constat, lui qui a placé sa démarche de lecteur sous le signe d'une telle liberté. Si son écriture parvient à lui plaire, la lecture qu'en feront les autres a moins d'importance; il ne peut avoir de contrôle sur la chose qu'en écrivant du mieux qu'il est capable, ce à quoi sa poétique l'oblige de toute façon. Le décalage, la scission entre les mondes distincts de la lecture et de l'écriture, de même que l'aspect hasardeux des processus par lesquels Djian est censé prévoir la concrétisation de ses lecteurs, se trouvent bien exprimés dans la déclaration suivante à Ezine : « On travaille la pâte, mais qui sait ce que l'autre se met sous la dent » (1996, 168). En somme, en laissant parler sa poétique et en lui faisant diriger son écriture, l'auteur se dit : *ça passe ou ça casse*. Et ça a passé. Puis à un moment, c'est l'auteur qui a cassé.

Aussi bien, si Djian et ses avatars apparaissent eux-mêmes comme le lecteur Modèle à qui

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 48-49.

<sup>40</sup> Cité dans JOUVE, Vincent, *La Lecture*, Paris, Hachette, coll. « Supérieur. Contours littéraires », 1993, p. 16.

il est permis de prendre part à l'élaboration du roman, à la différence des autres lecteurs qui vont suivre, cela ne veut pas dire qu'il ne demande ou n'apporte rien à ces derniers. La lecture de l'œuvre de Djian se trouve en fait influencée, guidée par le généreux étalage de sa *conception* de l'écriture – au double sens de *vision* et de *génération*. Mais l'interprétation à en tirer n'est pas programmée, au sens de préméditée; elle est provoquée par l'écriture, et l'auteur la découvre presque en même temps que son lecteur.

Comme je l'ai dit, l'œuvre de Djian demande et apporte, sur le mode du donnant-donnant. J'illustrerai cela par un bref commentaire sur la « compétence encyclopédique<sup>41</sup> » mobilisée chez le lecteur d'une œuvre du quotidien et de la trivialité. Cette compétence doit être scindée en deux; d'une part, elle consiste non pas en un savoir livresque mais en un vécu, une connaissance du réel et une sensibilité nécessaires à l'actualisation des potentialités sémantiques et émotives de l'encyclopédie de la vie moderne inscrite dans l'œuvre. Dans les termes de Moreau, le lecteur est appelé à « libérer, par son investissement personnel, la puissance latente des structures qui, dans le langage, réfèrent au niveau caché de l'énonciation<sup>42</sup> », à savoir, la façon symbolique, oblique et très humoristique qu'a Djian de mettre le réel en fiction.

D'autre part, la mise en fiction du quotidien de l'écrivain et du lecteur suscite des romans, on l'aura remarqué tout au long de l'analyse des figures du lecteur, qui « fonctionn[ent] comme une critique métalinguistique du code » littéraire et « lanc[ent plus d']un défi à l'encyclopédie<sup>43</sup> » de la lecture et des usages de l'écriture. À défaut de rassembler la connaissance permettant de pleinement goûter les 86 citations d'un Henri-John par exemple, il est au moins requis du lecteur une attitude d'ouverture tolérante devant la virulence et la prolixité d'une telle passion et d'une

---

<sup>41</sup> U. Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 17.

<sup>42</sup> C. Moreau, *L'esthétique de Djian*, op. cit., p. 135-136.

<sup>43</sup> U. Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 18.

telle révolte (Betty), qu'il est d'ailleurs invité à transposer sur ce qui lui tient le plus à cœur ici-bas. Du même coup, pendant que la compétence encyclopédique du lecteur se bonifie au contact du discours narratif imaginé par cette passion et lui permettra de mobiliser, dans ses lectures subséquentes, de nouveaux « scénarios intertextuels<sup>44</sup> », quelques 1 948 565 personnes<sup>45</sup> sont ainsi invitées à *revenir* à la littérature, comme le feraient des clients fidélisés – j'avoue que la comparaison a quelque chose de disgracieux –, témoignant aux écrivains leur réussite tout en leur remplissant les poches. On ne sait jamais, cette joyeuse collaboration pourrait bien aboutir dans une forme particulière de fusion entre les pôles de la production et de la réception : « Mes lecteurs, ce sont les protagonistes de mes histoires, en fait<sup>46</sup> » (1999, 55), confie l'auteur à C. Moreau.

J'ai la nette impression que ce n'est plus Eco qu'il faut citer à présent, mais John Gardner :

Un écrivain peut bien ne pas se soucier d'avoir d'autre lecteur que soi-même, mais son œuvre n'aura d'existence réelle que si le lecteur, lui, ne voit pas les choses de la même façon. Que l'on écrive aussi pour d'autres que soi ne signifie pas que l'on écrive pour tout le monde : l'écrivain s'adresse à des gens qui lui ressemblent.<sup>47</sup>

Djian avait voulu ressembler aux auteurs qu'il lisait, par-delà les époques et les océans, il offre conséquemment une œuvre dans laquelle des gens voudront se projeter, partageant avec lui une vision du monde et de l'écriture. La poétique de la lecture, débouchant sur une éthique qui génère son écriture et caractérise son esthétique, quand elle repoussait déjà les limites de l'encyclopédie de la lecture et inventait des scénarii textuels inédits, fait maintenant le bonheur de nombreux lecteurs et tisse des liens invisibles dans le monde des esprits. Imprégné et amoureux de sa tribu,

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>45</sup> C'est le nombre d'acheteurs des premiers romans de Djian, et seulement chez J'ai Lu; source : Isabelle Hénique, des Éditions J'ai Lu.

<sup>46</sup> Cette déclaration est d'une importance capitale, en cela qu'elle apporte un autre élément d'explication au changement radical d'univers romanesque survenant autour du passage de Djian chez Gallimard, amorcé avec *Lent dehors* (l'édition en poche avait été confiée à « Folio ») et *Sotos*. Changement de lecteurs, changement de narrativité, déperdition du style. Mais les lecteurs de Gallimard sont-ils si effrayants?...

<sup>47</sup> J. Gardner, *Morale et fiction*, *op. cit.*, p. 33.

Djian en accroît en retour la population. L'aspect de *reproduction*, dans l'écriture et chez le destinataire, des effets ressentis à la lecture passée des membres du panthéon, avait d'ailleurs été relevé par Gardner, lui qui pensait à tout : « [l'écrivain] sait pertinemment que lorsque lui-même écrit, ses efforts visent en partie à produire un effet qui devra ressembler, du moins par certains aspects, à l'effet qu'auront produit sur lui les ouvrages d'autres personnes<sup>48</sup> ». Le petit miracle s'accomplirait donc *-resembler* est si près de *rassembler* – quand l'œuvre, « [indépendamment] des prétentions de l'artiste, [est] admirée et aimée des enfants du monde ordinaire<sup>49</sup> ». Celle de Djian, du temps où elle est construite et motivée par ses poétiques lectrice et créatrice qui la vouent à la quotidienneté et la dotent d'une vitalité pulsionnelle appelant une participation active et viscérale du lecteur, et distribuée par un éditeur (J'ai Lu) qui écoule 80% de sa marchandise dans les Monoprix, Prisunic et autres espaces fort achalandés, se trouve en parfaite position pour le faire advenir.

Un auteur qui dit « pétri[r] la pâte » sans savoir « ce que l'autre se met sous la dent » permet certes d'affirmer, comme le fait Moreau, qu'« une certaine liberté est accordée au lecteur<sup>50</sup> » dans la concrétisation du sens d'un énoncé dont la force réside souvent dans des trous syntaxiques et sémantiques. Mais la réception qu'appelle l'œuvre de Djian s'avère sous-tendue aussi par la notion de *hasard*; le lecteur sera sensible à son style ou ne le sera pas. Le pari de l'adhésion mise non pas sur l'interprétation fidèle et minutieuse de la macrostructure qu'est le roman, mais se situe à la plus petite échelle de la page, comme en témoigne la remarque suivante de « Djian », adressée à une inconnue rencontrée dans un hôtel où il finit son roman : « Si tu

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>50</sup> C. Moreau, *L'esthétique de Djian, op. cit.*, p. 135.

aines une seule de ces pages, [...] c'est que je suis un grand écrivain<sup>51</sup> ». Le style seul serait donc à l'origine d'une communication littéraire réussie; les lecteurs aptes à recevoir pleinement ce style sont ceux qui, d'une façon ou d'une autre, ressemblent à l'énonciateur qui en est la source; cette ressemblance, fruit d'une expérience commune de la vie ou d'une culture partagée, relève plus ou moins du hasard.

Il existe, bien entendu, certains moyens d'aider le hasard. Le mot *liberté*, s'il n'est pas inapproprié, me paraît insuffisant; Djian, par le fait d'une œuvre stylistiquement généreuse, serait plutôt exigeant envers son lecteur, demandant de lui un triple effort de décodage, d'investissement émotionnel et physique basé sur une connaissance du réel et de soi, et de souplesse interprétative devant la promulgation et le martèlement d'une passion pour la littérature. Générosité de l'effort créateur d'un côté, générosité de l'effort récepteur de l'autre, la relation des narrateurs de Djian à leurs narrataires invoqués ou à leurs co-énonciateurs empiriques se synthétise par la notion d'« échange<sup>52</sup> », un échange effectué dans une connivence et une proximité fortement favorisées par les nombreuses adresses au lecteur<sup>53</sup> et autres effets de voix présents dans l'œuvre, de même que par une « co-référence [qui] n'est autre que la problématique humaine<sup>54</sup> ». Les lecteurs qui ressemblent à l'auteur n'auront aucun mal à adhérer à un pacte aussi amical, alors que ceux qui ne lui ressemblent pas, se rebifferont et le détesteront pour leur avoir proposé une amitié qu'ils n'avaient pas demandée. Avec Djian, paraît-il que c'est tout l'un ou tout l'autre.

La correspondance qui rend semblables les figures du lecteur fictif analysées et le lecteur

---

<sup>51</sup> P. Djian, *Zone érogène*, op. cit., p. 269.

<sup>52</sup> C. Moreau, *L'esthétique de Djian*, op. cit., p. 296.

<sup>53</sup> Comme par exemple : « Ne vous endormez pas, je vous dis ça gentiment, ne vous endormez pas »; P. Djian, *Cinquante contre un*, op. cit., p. 31.

<sup>54</sup> C. Moreau, *L'esthétique de Djian*, op. cit., p. 305.

Modèle inscrit dans l'œuvre, du point de vue des affects et des comportements mis en action dans la lecture, est à mon avis fortuite. La forte présence de ces figures de lecteurs ne répond pas tant d'un processus centrifuge et dirigiste de *programmation de la lecture*, elle correspondrait plutôt à la nécessité centripète, chez l'auteur, d'une *génération, d'une formulation et d'une convocation de la poétique* qui lui permette d'accoucher d'une écriture et d'un style. Ce sont cette écriture et ce style qui, *eux*, auront une sérieuse influence sur la manière dont ils seront reçus. Nous avons vu, en effet, que le rôle des lecteurs fictifs consistait plus souvent à sermonner l'écrivain (intra et extradiégétique) qu'à indiquer aux gens comment ils devaient lire; la poétique de la lecture et la tribu agissent encore une fois comme l'instance légitimante qui donne à l'écrivain la force, le courage et l'obligation de trouver sa voix. Dire cela, c'est rappeler l'idée d'une primauté de la lecture chez Djian, que Moreau évoque également : « Avant, après, voire pendant le moment de l'émission, l'émetteur a été, est, et sera fondamentalement un récepteur<sup>55</sup> ». Nous avons là Djian évaluant la valeur de ses phrases, à l'aune de ce qu'en pense le lecteur passionné qu'il est. Dès lors, je doute qu'il change grand-chose pour les lecteurs de s'identifier aux narrataires-personnages figurant dans les romans, puisque en définitive, c'est à une écriture qu'ils ont affaire. Ce qu'ils se mettront sous la dent, c'est ce qu'ils veulent, et ce qu'ils peuvent. Il est vrai que l'exigeante liberté que cela représente, une fois la coopération consentie et effectuée, ouvre un « infini de possibles<sup>56</sup> ».

Par ailleurs, dans son examen des faits de transtextualité et des filiations qui parcourent l'œuvre de Djian, Moreau dit ne pas vouloir se pencher sur l'aspect « familialiste d'une influence paternante ou maternante », mais plutôt sur « la capacité d'ingestion d'une somme d'extériorités,

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>56</sup> *Ibid.* Je viens de passer une heure à chercher le numéro exact de la page où Moreau énonce ces mots : j'abandonne. Puisque je n'ai pas le cœur d'en inventer un, je laisse l'information manquante.

sur sa digestion, et bien sûr son excrétion<sup>57</sup> »... Puisque j'ai tenté de mener à bien les deux premières étapes, j'ai maintenant à porter mon attention sur l'excrétion en question, et qui est tout sauf ça : l'éthique djianesque de l'écriture à l'œuvre, au travail.

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 337.



### Chapitre 3

#### L'éthique de l'écriture : un compromis entre l'invention et l'héritage

Une idée est revenue à quelques reprises dans les deux premiers chapitres de ce mémoire, selon laquelle l'adhésion du lecteur, signe d'une coopération interprétative « réussie » entre les deux pôles de l'énonciation, pouvait être *provoquée* par l'écriture elle-même, procédant davantage d'une appréciation subjective de l'énergie inculquée à l'énoncé par un énonciateur, que du respect laborieux et scrupuleux des parcours de lecture prescrits et prévus par le texte. Autrement dit, le lecteur moyen peut fort bien aimer les romans de Djian, sans en avoir rationnellement dégagé toutes les potentialités sémantiques cachées. Mon propos sera ici d'essayer de montrer comment son éthique de l'écriture peut être vue comme le principe moteur, dynamogène<sup>1</sup>, – et éventuellement le noyau irradiant – de sa manière de conduire la composition et l'énonciation du roman.

En cherchant dans les énoncés romanesques les traces de cette éthique, mon but n'est pas d'aborder tardivement des questions d'esthétique et d'effets, mais de me maintenir, encore et toujours, du côté des *causes*, d'une attitude, d'une conscience créatrice et des préoccupations techniques et morales qu'elle affiche en lien avec ses processus créateurs. L'éthique étant l'aboutissement d'une multitude d'expériences esthétiques pleinement achevées, c'est-à-dire intégrées dans la conduite d'une vie et d'une pratique d'écriture, le relevé de son inscription dans l'œuvre romanesque semble la dernière et ultime étape à franchir, voire le point de jonction entre l'*avant* et le *pendant* de la création, avant de basculer de l'univers des *causes* (la poétique) à celui des *effets* (l'esthétique et la littérarité). En somme, je conçois l'éthique de l'écriture comme l'impulsion fondamentale et le principe inducteur de la vitalité et de la richesse de sens des romans de Djian.

---

<sup>1</sup> « Qui engendre, qui crée de l'énergie, de la force »; cf. *Le petit Robert*, « dynamogène ».

### 3.1. Une éthique de la singularité

Apportons, dans un premier temps, une réponse brève à une question esquissée dans la recherche préparatoire à cette étude : que peut-on dire d'un écrivain qui parvient, en dépit du fait que le noyau le plus profond de son individualité s'est vu consolidé à la faveur de la lecture d'une poignée d'écrivains, à construire une œuvre portée par une voix et un style qui lui sont singuliers? Bakhtine affirmait que « dans le parler de tout homme vivant en société, la moitié au moins des paroles qu'il prononce sont celles d'autrui<sup>2</sup> »; qu'en est-il de l'*écriture* de tout écrivain écrivain en société, une société qui cultive, dans son rapport au monde des arts, un goût certain pour l'originalité? Comment Djian se détache-t-il de ses modèles, et pour quelle raison se sent-il obligé de le faire? Comme le demande Ezine dans sa préface à *Entre nous soit dit* : « quelle est la part de l'invention dans son commerce? et quelle est celle de l'héritage » (1996, 10)?

La première étape consiste ici dans le rappel d'un principe moral sans doute commun à bien des écrivains mais qui, dans la rhétorique spécifique à Djian, veut que l'imitation des anciens n'est pas « la meilleure façon de leur prouver l'admiration qu'on leur porte » (1996, 83), une idée qu'il juge d'ailleurs « complètement absurde » (1999, 53). Djian-lecteur menait ses pèlerinages non pas pour devenir comme ses idoles, mais pour voir et sentir ce que l'Autre avait vu et vécu, et ainsi enrichir sa propre expérience de vivant, évidemment différente : « Ça faisait presque quarante ans que l'autre avait pris la route et les choses avaient pas mal changé depuis<sup>3</sup> ». De la même façon, les écrivains favoris de Djian étant des écrivains à style, il s'agira pour lui non pas d'écrire comme eux, mais de faire comme eux, c'est-à-dire partir à la recherche de son style propre. La découverte de son style passe par une bonne connaissance de soi, qui permet à

---

<sup>2</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2003 [1978], p. 158.

<sup>3</sup> P. Djian, *37,2° le matin*, *op. cit.*, p. 299.

l'écrivain d'admettre, en toute lucidité : « Je suis la somme d'une grande quantité d'influences et je ne suis même que ça » (1996, 178). Aussi bien, la lecture n'est pas le seul outil par lequel le sujet se constitue, elle est secondée dans ce processus par bien d'autres types d'expériences. Voilà que pointe à nouveau l'idée chaotique d'un hasard constituant, développée chez Gardner notamment : « L'originalité du style vient autant du tempérament que de ces étranges accidents que sont les expériences esthétiques de l'artiste – de la rencontre fortuite, dans l'enfance d'un écrivain, de Tolstoï, de Roy Rogers et des simagrées du chimpanzé du zoo de Saint-Louis, par exemple<sup>4</sup> ». Un tel hasard est néanmoins atténué par la « culture en réseau » dont Djian-lecteur disait se prévaloir.

Autant la combinatoire des (dis)positions de lecture de Djian-lecteur en faisait un lecteur passablement original, autant l'éthique de Djian, qui rassemble les qualités et dispositions qu'il juge nécessaires à l'écrivain pour exercer son métier de manière « honnête et honorable » (1996, 185), ne correspond à aucune des poétiques créatrices de ses modèles, mais plutôt à la combinatoire de traits méritoires distincts, perçus chez chacun d'entre eux, et fusionnés au gré de sa propre formation. Mais il ne suffit pas d'être, existentiellement ou professionnellement, une mosaïque d'identités choisies et non-choisies, aussi originale soit-elle; l'écrivain doit, à l'instar de ses modèles, faire naître la voix qui sera le véhicule de son style, et pour cela, personne ne peut l'aider. Là encore, le hasard joue, dans la mesure où il découle, tant dans l'écriture que dans la lecture, d'une sensibilité, d'une acuité auditive et d'une capacité à transposer le visuel à l'audible qui sont propres à chacun. La mise en texte d'une voix fait en sorte que lire revient, étrangement, à entendre avec les yeux.

---

<sup>4</sup> J. Gardner, *Morale et fiction*, op. cit., p. 25.

La plus probante synthèse du phénomène d'émulation, fortement explicité et impliqué dans l'écriture de Djian, c'est Kant, étonnamment, qui la dispense : « Se *guider* sur un précédent sans *l'imiter*, voilà qui exprime exactement l'influence que peuvent avoir sur d'autres les productions d'un auteur pris comme modèle<sup>5</sup> ». Cette grande période d'inoculation du virus et du *modus vivendi* de l'écriture prend fin à partir du moment où Djian prend conscience de l'éloignement progressif de ses modèles, prise de conscience inscrite dans une période très ciblée de son œuvre, notamment à travers les pleurs versés sur la mort de ses préférés – comme s'il s'agissait enfin de faire un deuil. Dans *Ardoise*, Djian exprimait la chose ainsi : « Il arrive un moment, dont on ne sait s'il faut se féliciter ou craindre le pire, [...] où les modèles s'éloignent et se dissolvent, sans vous abandonner tout à fait mais vous laissant seul et soit vous êtes devenu un écrivain, soit vous n'êtes rien du tout » (2002, 52). Elle se produit vers la fin des années 1980, période où la tribu cessera de jouer son rôle accompagnateur dans l'élaboration de l'écriture.

Les portes de la tribu ne sont jamais closes et les auteurs ont souvent la manie, comme le souligne Maingueneau avec humour, de « penser que quelque chose fait défaut à l'archive littéraire : *leur œuvre*<sup>6</sup> ». La formation de l'écrivain, menée par son panthéon personnel, et la nécessité d'une singularité, doivent donc se schématiser comme suit : tribu + 1 (Djian) = l'écriture de Djian à son meilleur. Barthes a déjà défini, avec son talent exceptionnel pour la formule, l'écriture singulière comme le « compromis entre une liberté et un souvenir<sup>7</sup> ». Si nous scindons une fois de plus le sujet en deux, nous retrouvons, d'un côté, Djian l'auteur en tant que

---

<sup>5</sup> Cité dans H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 155, note 52; l'auteur souligne.

<sup>6</sup> D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, op. cit., p. 128; l'auteur souligne.

<sup>7</sup> BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, cité dans C. Moreau, *L'esthétique de Djian*, op. cit., p. 334.

« revendication esthétique<sup>8</sup> » autonome et vœu de liberté, et de l'autre, Djian-lecteur et sa tribu, en tant que souvenir et exigence.

Voilà qui soulève un paradoxe de taille, d'un vif intérêt, que je vais tenter de clarifier. Aussi longtemps que l'éthique de l'écriture sera activée, agissante dans les textes, ceux-ci seront le fait d'une écriture singulière, à l'égal presque de celles des noms de sa tribu. Or, c'est au moment où cette éthique, forgée au contact des anciens, s'effondre et cesse d'être la source de l'énergie poussant l'écriture, en même temps que se trouve progressivement mise de côté la poétique de la lecture, c'est au moment, donc, où Djian se détache pour de bon de ses modèles et où il devrait normalement livrer son écriture la plus singulière, que celle-ci se révèle le moins originale, le moins intéressante, le moins frappante. La tribu s'éloigne, mais l'écrivain aussi<sup>9</sup>, ce qui entraîne une désincarnation de la voix qui ne lui réussit guère.

C'est en essayant d'éviter de se caricaturer lui-même que Djian a fini par se caricaturer, ainsi que ses modèles américains. Pourtant, dans les cinq ou six premières publications qui lui ont souvent valu le « compliment » de n'être qu'une « pâle copie des auteurs américains » (2002, 84), il n'avait pas à *chercher* à être singulier ou original, il *l'était* déjà du fait de l'inventivité poétique et narrative de sa conception de la lecture et de l'écriture, de même que des inflexions uniques de sa voix. Bien sûr, l'on pourrait invoquer à sa défense les meilleures excuses du monde, le goût de l'exploration, le besoin de renouvellement, le penchant grandissant pour la sobriété et la simplicité, la peur de se caricaturer lui-même, et je me verrais mal en condamner aucune; mais

---

<sup>8</sup> D. Maingueneau, *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 75.

<sup>9</sup> Quatre des cinq premiers romans, *Zone érogène*, *37,2° le matin*, *Maudit manège* et *Échine*, confient la narration à un héros-écrivain – dans le cas d'*Échine*, cela se fait par la négative (Dan n'est plus écrivain et exprime abondamment l'ampleur de cette démission). Le recueil *Crocodiles* (1989), étape intermédiaire dans le virage radical séparant *Échine* de *Lent dehors* (1991), présente pas moins de sept figures d'écrivains d'aspect et de consistance différents, qu'on peut ressaisir comme autant de tâtonnements et d'explorations d'une identité créatrice en proie à un questionnement sur sa démarche, partagée entre l'esthétique mise de l'avant jusque là et son évolution ultérieure.

qu'on ne vienne pas me dire que la voix de Djian est aussi riche, sensible et vivante depuis *Sotos* (1993) que dans ses premiers romans. Non, ça, je ne saurais me résoudre à l'admettre. On ne s'enthousiasme pas à l'idée d'exhumer le sens complexe d'une écriture évidée au possible, sans d'abord avoir été touché par une voix, ou par ce que bon nombre de critiques appellent, depuis Céline, une « petite musique ».

### 3.2. Les qualités de l'éthique djianesque explicitées

Existe-t-il, dans l'histoire littéraire de l'Occident, un meilleur exemple de la générosité dont un écrivain est capable, que celle affichée par Albert Camus dans les cinquante dernières pages de *L'homme révolté*? Lui qui admet dans ses carnets, je le cite de mémoire, avoir eu pour projet, en vue de l'ouvrage « le plus important à [s]es yeux », de « dire la vérité sans cesser d'être généreux »? Notez bien, je ne dis pas cela parce qu'il y a au moins deux camusiens parmi mes trois lecteurs, mais parce que je le pense sincèrement. L'espèce humaine mérite cent fois l'extinction, ça aussi je le dis comme je le sens. Il n'y a pourtant rien au monde pour empêcher que survienne le moment où l'on se prend de compassion pour elle, où l'on décide de lui reconnaître, et c'est plus fort que nous, une certaine dignité, et nous voici parti à la conquête de mille et une excuses pour l'innocenter ou tenter de la racheter. Ce que l'on découvre alors, il faut à tout prix le transmettre à nos semblables : que voilà une noble visée pour l'art et la littérature! N'est-ce pas le gage d'une générosité suprême, selon le mot sublime d'Étienne Barilier au sujet de *L'homme révolté*, que de « placer l'homme devant le spectacle de son humanité possible<sup>10</sup> »? C'est une générosité de ce type qui est à l'œuvre dans les premiers romans de Djian, lesquels renvoient également, je le rappelle, à une générosité de l'effort créateur.

---

<sup>10</sup> BARILIER, Étienne, « La création corrigée », dans *Cahiers Albert Camus 5. Albert Camus : œuvre fermée œuvre ouverte?*, Paris, Gallimard, 1985, p. 147.

La colère est ce qui prend le dessus quand on n'a pas envie d'être généreux; par ici les tirades enflammées contre l'espèce dénaturée que nous sommes devenus, par ici les irréprouvables crises de nerfs devant le chaos d'une société moderne qui transforme un être humain assis derrière un bureau en tas plus ou moins inutile, par ici la rage devant l'injustice, l'abrutissement et le saccage généralisés. Mais le groupe spécifique envers lequel Djian a le moins envie de se montrer généreux, c'est certainement celui de ses pairs, cette « armée de notaires défilant sous un ciel d'automne pourri, [et] voilà pour l'image » (2002, 109). La colère, c'est donc aussi ce qui nous fait demander des comptes à l'impertinent qui s'adonne au « tripotage des poils de la trompe d'un éléphant quand l'animal est assis sur le bébé », ce qui nous fait nous insurger contre « l'art capable d'écraser les bébés<sup>11</sup> ».

Le sens de la dérision anime, enrichit chaque paragraphe de l'œuvre de Djian au moins jusqu'en 1986, et j'exagère à peine. À tel point qu'on peut considérer cette troisième qualité comme le principe moteur qui donne aux deux premières l'impulsion expressive et la possibilité de se manifester. Qu'il s'installe dans le registre de la générosité ou de la colère, l'écrivain laissera toujours, au détour de la phrase, quelque trace d'humour ou d'ironie, quelque embrayeur de duplicité énonciative qui désamorçait tout esprit de sérieux véhiculé dans et par le contenu. Le plaisir de lire Djian tient en partie à ce que son regard est largement empreint des figures d'une rhétorique fantaisiste qui transforme la moindre broutille en événement textuel rempli de tendresse. On n'a qu'à penser à l'énoncé *très* plurivoque de Marguerite, qui assiste en spectatrice à la fameuse clôture de *Maudit manège*, alors que la tension extrême accumulée tout au long du roman trouve son aboutissement dans le coup de hache donné par le héros dans un mur juste au-dessus de la tête de son ennemie jurée, Gloria... et jusque dans une canalisation qui lui gicle en

---

<sup>11</sup> J. Gardner, *Morale et fiction*, op. cit., p. 18.

pleine figure : « – Ah!... La chute était splendide...! [...] Vous êtes vraiment l'un de mes écrivains préférés<sup>12</sup> »! Dans un autre ordre d'idées, le sens de la dérision est la seule des composantes de l'éthique à s'être toujours maintenue, dans l'écriture de Djian, jusqu'à aujourd'hui; son humour et son ironie, qui mériteraient à eux seuls une étude entière, constituent l'ultime élément qui nous empêche – hormis nos préoccupations écologistes – de jeter ses plus récents livres à la poubelle.

Mais la toute première qualité que l'écrivain est forcé de s'approprier, la disposition qui doit préexister à toutes les autres, demeure la foi. Dès lors qu'il rejette comme fantasmagoriques et malhonnêtes les mythes du génie et de l'inspiration en littérature, il n'a d'autre choix que de se replier sur une confiance absolue en ses propres moyens. Quand le héros de *Zone érogène* annonce : « je suis en train d'écrire le roman du siècle, je sais pas si je vais en sortir vivant<sup>13</sup> », on imagine mal comment il pourrait atteindre son objectif et satisfaire son ambition sans couvrir la volonté enragée et le courage de mener ce combat et d'y survivre. On n'écrit pas un chef-d'œuvre intemporel en regardant le plafond : il y faut mettre un effort démesuré, et même si les choses n'ont que rarement été présentées de cette façon, situation à laquelle Gardner tente de remédier, l'on a de bonnes raisons de croire qu'un chef-d'œuvre n'en est un qu'à l'aune de l'effort déployé dans sa construction. La foi apparaît alors comme le « seul carburant possible<sup>14</sup> » pour seulement songer à se mettre à la tâche.

Une fois les quatre premières qualités réunies, l'écrivain peut s'estimer prêt à entamer son ascension vers l'unique objet, la seule motivation de son désir de bâtir une œuvre en littérature : l'acquisition d'un style. S'il ne fait pas de cela un impératif, il peut tout aussi bien changer de

---

<sup>12</sup> P. Djian, *Maudit manège*, *op. cit.*, p. 386. Les références à ce livre seront désormais indiquées ainsi : (1986, 386).

<sup>13</sup> *Zone érogène*, *op. cit.*, p. 25. Les références à ce livre seront désormais indiquées ainsi : (1984, 25).

<sup>14</sup> « L'atelier créateur », *op. cit.*, p. 4.



métier. J'ai parlé un peu plus haut de l'ambition du héros-écrivain de *Zone érogène* : Djian est alors en passe d'atteindre le sommet, la pleine puissance de sa voix. Or, lorsqu'il met en scène, deux petites années plus tard dans *Maudit manège*, un écrivain qui célèbre « l'incroyable pureté de [s]on style » (1986, 56), il a déjà amorcé son déclin. Que s'est-il donc passé dans l'intervalle?

Trois choses, inextricablement liées : *primo*, en plastronnant sans arrêt sur la qualité de son style, il reconduit le principal défaut qu'il décèlera plus tard chez les Européens, qui est de « verrouiller les acquis » (2002, 28); *secundo*, en faisant le pari intenable d'un style censé correspondre au « pouvoir de rassembler toutes les expériences d'un homme en une seule phrase » (2002, 26), il prend conscience des *limites* du sien propre – mon hypothèse, je le rappelle, est que cela se produit *durant* la composition de *Maudit manège* – et de la nécessité où il se trouve d'emprunter de nouvelles directions : « mon style se dépouillait à vue d'œil, comme on pouvait l'imaginer. [...] J'avais au moins un truc de commun avec un grand écrivain, c'est que je cherchais à sauver ma peau<sup>15</sup> » (1986, 366, 371); *tertio*, il a oublié que la foi d'un écrivain ne doit jamais lui faire perdre de vue l'humilité qu'il ferait bien de cultiver en face de son métier : prenant conscience de son erreur, Djian va faire de l'humilité une nouvelle obsession – et personne ne songerait à le lui reprocher – et de la vanité « le plus terrible danger qui guette un écrivain » (2002, 84), attendu qu'il parle en connaissance de cause. La figure et l'*ethos* de l'écrivain humble, qui hante l'œuvre de Djian, je l'ai déjà fait remarquer, de 1988 à ce jour, c'est la manière dont Djian « cherch[e] à sauver [s]a peau »...

---

<sup>15</sup> Il apparaîtra peut-être, à la lecture des dernières lignes, que je confonds le parcours de l'écrivain empirique avec le sujet énonciateur des romans. Je crois qu'il existe un lien entre les deux instances, qui n'est pas de l'ordre de l'identité parfaite, mais de l'ordre de la dynamique autoréflexive : le romancier tire des forces du roman en construction, qui les lui suce à son tour. L'ensemble, c'est-à-dire l'attitude créatrice se mouvant dans les romans, est modifié du tout au tout : le style de Djian ne sera plus jamais le même, non plus que les *ethè* discursifs prêtés à ses personnages-écrivains.

### 3.3. Dans *Maudit manège* et *Zone érogène*, une dynamo de l'émotion

Je ne compte pas relever ici les manifestations éparses, innombrables, de la générosité, de la colère et du sens de la dérision dans deux romans de la période faste de Djian : on n'en finirait plus. Je souhaite plutôt analyser des passages où ces *conditions d'écriture* se serrent au plus près, jusqu'à s'interpénétrer et former des couples, voire des triumvirats textuels – et cela, sans compter les unions qu'elles contractent avec les principes linguistiques qui leur donnent forme et substance, à savoir la syntaxe, le rythme et la voix –, et décrire, avec un plaisir sincère, la dynamique qui les fait interagir. Cette analyse vise à montrer deux choses, d'abord que le jeune Djian a bel et bien intégré les qualités des Dix, du fait qu'il les redistribue à présent dans ces romans à travers la *réponse singulière à la tribu* que représente son éthique de l'écriture, et ensuite, que la dynamique émotionnelle ainsi dégagée illustre bien la pertinence et l'allure prophétique de la déclaration célinienne placée en exergue au premier roman de Djian : « Au commencement était l'Émotion ».

Amusons-nous à distinguer entre composantes centrifuges de l'éthique de l'écriture (générosité, colère, sens de la dérision), reliées au potentiel de projection externe du texte, et composantes centripètes (foi de l'écrivain et travail sur le style), sources énergétiques où l'écrivain puise sa force. J'ai déjà dit que le sens de la dérision était celle des qualités centrifuges de l'éthique qui transportait les deux autres, j'ajoute à présent qu'elle les lie puis les disjoint pour les relire à nouveau, comme le ferait le grand convoyeur océanique de deux baleines qui voyageraient tantôt côte à côte et se donnant la réplique, tantôt en solo et faisant don à la vie sous-marine de la beauté et de la puissance de leur chant. Voyons ce que dit le narrateur-écrivain de *Maudit manège* à propos de son processus créateur : « il était hors de question de se laisser mollir ou fermer les yeux sur quoi que ce soit. C'est le sort, j'imagine, de pas mal d'auteurs

classiques, je veux dire ceux qui finissent par y sacrifier leur santé, car bien sûr on a rien sans rien » (1986, 53). Djian se posant en auteur classique, voilà qui ne manque pas de piquant et qui a pu en faire s'étrangler plus d'un! Mais au-delà de la boutade et de la leçon (« on a rien sans rien ») lancées à ses contemporains, qu'on peut croire motivées par le ressentiment qu'il nourrit à l'égard de leur travail, le narrateur nous place devant la générosité de son effort créateur, ce mot d'ordre professionnel qu'il partage d'ailleurs avec lesdits classiques. À la fin du paragraphe suivant, par un lien sémantique créé par l'isotopie de l'état d'écrivain, il y accole la générosité de l'émotion, sur le mode d'une transmission d'un savoir moral : « Il n'y a pas tellement de choses qui vailent la peine dans la vie d'un homme, il ne faut jamais manquer une occasion de se donner à fond » (1986, 53). J'y entends : lecteurs, mes semblables, je vous ai observés et compris, et je vous exhorte à vous accrocher à ce que vous aimez le plus dans cette vie car ainsi seulement vous pourrez donner le meilleur de vous-même et c'est de ça dont le monde a le plus criant besoin. Le caractère dense, compact du texte, directement tributaire de l'idée que se fait Djian du style (la phrase *bâton de dynamite* supposée rassembler *toutes les expériences d'un homme*), s'illustre notamment de ce que nous puissions ajouter cinq lignes, certes mauvaises, entre chacune des siennes.

Être généreux, c'est aussi décider d'aimer la vie malgré ses innombrables vicissitudes et ruptures : « Qu'il se démerde avec sa fille, qu'ils se démerdent tous les deux. Tout le monde sait que la vie est un brasier, pour ne pas dire un torrent de flammes. J'ai laissé retomber mes pieds avant qu'il ne m'arrive des fourmis dans les jambes » (1986, 31). La dynamique qui joue dans ces trois phrases de longueur comparable est celle qui revient le plus souvent, je dirais, au fil du roman, aussi prendrai-je le temps de la décrire : la première phrase exprime la colère et le repli du personnage, notamment par l'impression de ras-le-bol qui s'en dégage, mais surtout par

l'élocution oralisée et répétée du verbe transitif *se démerder*; dans la deuxième, le locuteur en est déjà revenu et s'inspire de ses semblables pour s'adresser à eux sur le mode de la tendresse, tendresse ici introduite par l'humour de la prétérition (« pour ne pas dire »); la troisième phrase, semblable à des milliers d'autres de même nature dans l'œuvre de Djian – cessation de la réflexion en cours appuyée par un brusque retour au passé composé –, est la *réponse figurative* donnée au discours ontologique tenu dans la précédente : dans le cas présent, le geste physique – et locutoire – du personnage (« laiss[er] retomber ») seconde le geste moral (*laisser tomber*). C'est possiblement ce troisième type de phrase qui se rapproche le plus du défi lancé par le style et dont j'ai parlé plus haut.

Être généreux – parce qu'on peut continuer longtemps –, c'est également transmettre l'amour inconditionnel de la vie en tentant d'y « enraciner l'écriture » (2002, 29). Ainsi le coca et la naissance d'une saison (ici l'hiver) acquièrent un sens nouveau et une forme nouvelle : « Je ne sais par quel miracle je me trouvais toujours là au bon moment. "Tiens, c'est le printemps! Tiens, l'été! Oooohh... l'automne!" Je ne suis pas du genre à négliger toutes ces petites choses qui donnent du charme à la vie. Je me suis attrapé la chair de poule en terminant mon Coca » (1986, 209). Je reprends le raisonnement : la première phrase valorise la féconde sensibilité de l'écrivain, la deuxième (celle qui suit l'énoncé rapporté entre guillemets) constitue une façon de se désolidariser de ceux de ses confrères de travail – ou d'une société en général – qui tournent ce genre de contemplation en dérision, la troisième phrase correspond au déploiement d'une voix désormais chargée de tout ce qui précède. Djian fait même se mouvoir son éthique du discours littéraire jusque dans les dialogues, comme ici où la générosité réside, grosso modo, dans la reconnaissance du talent poétique spontané et involontaire d'Eddie et dans l'amitié que ce dernier manifeste en tentant de venir en aide au héros : « – [...] Tout le reste, c'est des conneries. C'est

pas normal de vivre sans une femme, je sais pas moi, c'est pédaler dans la semoule... – J'aime tes images, Eddie. T'es en train de nous illuminer cette soirée » (1986, 237). Pour ne pas parler de ma lecture... Je ne dis pas que Djian le fait exprès, je dis seulement que cette chose est là et qu'elle travaille pour lui.

Faire dire à un narrateur : « Ce n'est pas toujours très facile de faire la différence entre la difficulté d'être et une mauvaise grippe, elles vous collent toutes les deux à plat » (1986, 208), c'est nommer la tristesse par l'humour : un mélange nommé compassion, suscité par la parabase et le « vous » inclusif – bien qu'autoréflexif (le particulier engendre l'universel, c'est bien connu; chez Djian, l'inverse est vrai aussi : une pensée pour le genre humain et voilà que le personnage agit de telle ou telle façon). Un lecteur peut-il attendre *plus* d'un livre? Peut-il demander *plus* à un écrivain quand celui-ci le conduit à se sentir mieux ici-bas, à « di[re] oui à [s]a naissance<sup>16</sup> »? Ça me paraît difficile, surtout quand on sait qu'il a mis sa santé mentale en jeu pour nous rejoindre :

Si je n'avais pas BIENTÔT les réponses à mes questions, j'allais faire cramer tout le pays ou me payer une attaque. À force de se triturer la cervelle, les écrivains deviennent des types fragiles, il y en a plus d'un qui a fini sur une chaise roulante, bavant toute la journée et se pissant dessus, le crâne en compote. Un écrivain, il faut toujours que ça exagère et il finit par le payer au bout du compte, il suffit de se rendre à une soirée littéraire pour s'apercevoir que la plupart sont gâteux. (1986, 106; l'auteur souligne)

Pourtant, la réponse est oui : on peut demander plus. Si la compassion peut être vue, je suis d'accord avec Yves Bonnefoy là-dessus, comme le ressort de la création<sup>17</sup>, le plus *méta*-tout-ce-qu'on-voudra et dont découlent tous les autres, celui sur lequel l'esprit bute s'il cherche à voir plus loin et semblable en cela au rayonnement de fond de l'univers qui résiste au regard perçant

---

<sup>16</sup> Comme l'énonçait G. Miron dans le poème « Pour mon rapatriement », *L'homme rapaillé*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue Études françaises », 1970, 171 p.

<sup>17</sup> BONNEFOY, Yves, *Goya, Baudelaire et la poésie*, Genève, La Dogana, p. 21-22 : la « compassion sans justification ni sanction, qui ne dépend d'aucune croyance, qui n'attend aucune rétribution, qui n'est que soi et preuve, de ce fait même, qu'il y a de l'amour dans l'espace de la vie ».

des astronomes, elle ne garantit pas notre adhésion à la forme-sens de l'œuvre. Une œuvre peut très bien avoir la compassion pour centre de gravité sans satisfaire aux attentes de notre oreille – ou de notre affect, ou de notre regard, ou de notre personne, bref). Cette exigence supplémentaire consiste alors, dans mon cas par exemple, à demander au texte de plancher sur la forme et de se décliner selon une intensité et un *ethos* – image de soi, manière, posture, mais surtout choix des mots et de leur mise en ordre (le rythme) – extrêmement précis, que je ne choisis pourtant pas. Je ne serai peut-être jamais en mesure d'expliquer pourquoi une phrase comme « Rien ne vaut un putain de feu dans la cheminée lorsque le cœur vous en dit » (1986, 244), renforcée par son contexte, me fait éclater de rire et me comble. L'apparente gratuité du mot « putain »? La gaieté profonde qui s'y profile, comme remède à la mélancolie? Une mauvaise foi qui me pousse à apprécier la vulgarité un peu plus qu'il ne le faudrait? Ou bien l'ironie d'un locuteur qui proclame la chose la plus simple du monde sur le ton de qui viendrait de découvrir quelque vérité absolue?...

Je ne suis plus du tout convaincu de savoir laquelle des qualités il faut placer au-dessus des autres, je tends de plus en plus à penser que ce type de discrimination est impossible, impraticable, que colère, générosité, sens de la dérision s'imbriquent d'une manière si habile dans le texte, qu'il est difficile de dire qui a fait quoi et qui a commencé. Chose certaine, j'ai commis un acte de pure folie en allant dire que le style n'était qu'une composante centripète du travail de l'écrivain, le style rayonne au contraire jusqu'à étourdir. J'espère ne pas m'être sacrifié et m'être ridiculisé pour rien. C'est une chance que j'aie quelqu'un pour me consoler : « La plupart du temps, un écrivain est félicité pour les mauvaises raisons, rarement pour la magie de son écriture dont on ne sait trop quoi dire. Parler du style d'un écrivain est un exercice périlleux qui vous

engage personnellement » (2002, 25-26). Voilà qui est propre à chasser le petit nuage, à me redonner au moins un peu de légitimité.

Cela m'amène au sens de la dérision. Chez Djian, il est l'élément qui module et fait fluctuer les inflexions de la voix, la faisant passer d'un registre à un autre de manière tout à fait radicale, comme l'illustre le passage suivant : « J'ai vu Marlène grimper dans sa voiture et démarrer. L'autre s'éloignait à pied. Que se passe-t-il, par moments? Qu'avons-nous dans la tête? Quelles sont ces forces obscures contre lesquelles nous ne pouvons pas lutter? Je l'ai suivi, cet enulé » (1986, 178-179). Je ne dis pas que la rupture de ton, entre les registres littéraire et vulgaire sur le plan linguistique et entre les régimes fataliste et agressif sur le plan émotionnel, conditionne l'admiration du lecteur, je dis qu'elle force simplement le sourire et que ce sourire suggère la reconnaissance d'une présence, celle d'une énergie communicative qui, *elle*, suscite l'adhésion. J'ai le sentiment que des *moments* d'écriture comme « Autant essayer de nager dans un champ de ronces ou s'avaler une boîte de clous » (1986, 105), ou encore, « J'ai craché un peu de buée sur le carreau et j'ai tracé le contour des maisons et des arbres. Ça n'a rien donné de fameux » (1986, 213), qui sont le fait d'une rhétorique et d'un imaginaire éminemment fantaisistes, engendrent un cumul de sympathie entre locuteur et interlocuteur, une connivence qui rend *vivant* le processus de transmission de la forme-sens du roman. Un écrivain qui dessine sur une fenêtre embuée avec son doigt et s'amuse à juger le résultat ne fait pas qu'explorer le territoire du quotidien et de l'intime, il le célèbre, l'élève au rang de sujet digne d'intérêt, le rend habitable, quand il n'en fait pas matière à émerveillement.

Je veux également ajouter quelques mots sur la colère, certes beaucoup plus rare que la générosité dans *Maudit manège*, pour tenter de mesurer la validité du postulat suivant : et si nous décidions de l'envisager à son tour comme le moteur de l'écriture, le motif qui a donné lieu au

livre, ainsi que la dédicace (à Antoine Blondin?) nous y invite<sup>18</sup>? Il n'est pas question de la colère née du désordre du monde puis redirigée contre lui, mais de la charge adressée à une partie de la communauté des écrivains. Si je reprends le long extrait (106) cité en retrait trois pages plus haut et y ajoute celui où Machin nous est présenté, je constate avec frayeur et consternation que les discours s'y révèlent beaucoup plus univoques et statiques que tous les extraits que j'ai cités jusqu'à maintenant :

Ce type portait un pull jaune poussin. Appelons-le Machin dans la mesure où un procès est si vite arrivé. Par la suite, j'ai rencontré bon nombre d'écrivains et j'ai serré la main à des gens formidables, mais Machin reste toujours présent à ma mémoire, il représente tout ce qui me dégoûte le plus comme écrivain, et aussi comme individu. Je veux parler d'un type qui se complaît dans sa merde intérieure et qui soigne son image malgré la saleté de son âme. Je l'avais vu quelquefois à la télé, au cours d'émissions littéraires, et j'avais pu remarquer son air suffisant et sa vulgarité avant de me lever pour couper le son. Ce type-là, je n'aurais jamais commis la folie de lui tourner le dos. (1986, 144-145)

Pour deux lignes de « figuration » – les première, deuxième et dernière phrases –, nous voilà pris avec un bloc compact de « réglage<sup>19</sup> » fielleux et racoleur. Le roman à écrire en guise de preuve et de réponse aux critiques... Je trouve cet aspect très intéressant parce qu'il met en lumière, si on veut, la faiblesse de *Maudit manège*, au sens où le garant de l'œuvre délaisse la richesse « syntaxico-sémantico-pragmatique<sup>20</sup> » que j'ai décrite pour se lancer dans des règlements de compte unilatéraux, dictés, il est vrai, par une poétique (il n'y a pas que l'éthique de l'écriture dans la poétique de Djian) de la liberté, de la marginalité, et par un discours d'opposition qui ne s'est jamais démenti jusqu'à ce jour. Djian aurait-il en partie succombé aux attaques de ses détracteurs? Sa chute, ainsi que le virage visible d'un style vers la modestie et le silence, s'expliqueraient alors par ce qu'il prend conscience d'avoir laissé l'orgueil et la vanité infiltrer son

---

<sup>18</sup> Je la cite : « Cher Antoine, le bruit court que ce livre est pour toi. Je te le confirme ».

<sup>19</sup> Cf. D. Maingueneau, *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 113.

<sup>20</sup> U. Eco, *Lector in fabula, op. cit.*, p. 84.



éthique de l'écriture. Quelque part dans sa volumineuse correspondance, Baudelaire confie : « j'ai répondu à des goujats *comme un goujat*. Plus je deviens malheureux, plus mon orgueil augmente<sup>21</sup> »; 135 ans plus tard, c'est au tour de Djian de passer à confesse, devant Ezine : « je ne sentais pas dans quel piège j'étais en train de m'enfermer. Je répondais aux attaques par des attaques, aux idioties par des idioties » (1996, 120). Il se tourne alors vers l'humilité et n'en démordra plus : exit le premier Djian...

Je tiens cependant à clore l'analyse de *Maudit manège* sur une note positive, en ramenant à l'avant-plan la dynamique des trois qualités centrifuges de l'éthique de l'écriture. J'en ai évidemment gardé le meilleur exemple pour la fin, *une* phrase où elles sont toutes les trois rendues : « Ce n'était pas le moindre paradoxe de ce monde dégoûtant que de pouvoir s'illuminer par moments et c'est fait pour ça un écrivain, c'est fait pour ramasser tout ce qui brille » (1986, 56). Qu'est-ce donc qui l'emporte ici? Le sens de la dérision (la capacité à déceler les « paradoxe[s]»), la colère (devant ce « monde dégoûtant ») ou la générosité (« ramasser tout ce qui brille » pour mieux le redistribuer)? Rien de tout cela, on s'en doute. Ce qui l'emporte, c'est la passation au lecteur, par une identité d'écrivain toujours redéfinie, d'un voyage riche en couleurs émotionnelles que *dit* le texte *en le performant*.

\*\*\*

Il reste à prendre en compte les deux qualités centripètes – bon d'accord, à la fois centrifuges et centripètes –, la foi de l'écrivain et le travail acharné sur le style. Je trouve tout naturel d'aller les chercher dans *Zone érogène*, le « premier vrai plaisir d'écriture » (1999, 61) de Djian. La première préoccupation de ce roman, tant sur les plans formel, narratif, structural que

---

<sup>21</sup> Lettre du 11 octobre 1860 à Madame Aupick, dans BAUDELAIRE, Charles, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. II, p. 98-99; l'auteur souligne.

sémantique, s'avère l'écriture, et plus précisément, le style. La quête de « Djian » s'y résume par les nombreuses tribulations de l'écrivain, déclinées sous quatre rapports de confrontation, soit, du plus large au plus étroit : a) avec la société moderne en général; b) avec le champ littéraire français; c) avec les femmes et la vie de couple; et d) avec la solitude, avec lui-même. L'action du roman, d'un suspense pour ainsi dire inexistant – en ne tenant pas compte de celui créé par l'écriture, l'attente de savoir ce qu'elle a encore trouvé –, repose sur l'ambivalence d'un héros qui a toutes les difficultés à vaincre un monstre bien connu, celui de la captation par l'écriture : « C'était pas très facile d'écrire un roman et de m'occuper de ma vie en même temps, j'avais du mal à mener tout ça sur un même front et depuis quelque temps, c'était mon roman qui s'en tirait le mieux des deux » (1984, 23-24).

J'ai évoqué déjà la foi de « Djian », inhérente à son projet d'« écrire le roman du siècle » sans savoir s'il en « sorti[ra] vivant » (1984, 25). Elle agit de deux façons, d'abord à travers une vision de la littérature qui fait de l'écriture un combat (« ça me tombait pas du ciel, ça me faisait même plier les genoux » (1984, 161)), ensuite à travers l'immense arrogance du personnage, l'un de ses côtés désagréables : « C'est quand même con d'être un écrivain de ce niveau et de voir que la vie me réserve que des merdes » (1984, 221); deux formes de confiance en soi, donc, qui s'annonçaient déjà dans l'épigraphe encore une fois programmatique du roman, signée par Roberto Arlt<sup>22</sup>. Quant au style, *Zone érogène* s'avère le roman où Djian nous rebat le plus les oreilles à propos du sien. Le « roman » de « Djian », dont on suit épisodiquement la création (manuscrit, tapuscrit et échos critiques tout inclus) de la première à la dernière des 346 pages de *Zone érogène*, est tout entier orienté vers le style et l'*émotion* qu'il suscite, fin première de la création, comme en témoigne le dialogue du héros au bras cassé avec la secrétaire envoyée en

---

<sup>22</sup> « Nous créerons notre littérature, non pas en parlant continuellement de littérature, mais en écrivant dans une orgueilleuse solitude des livres qui auront la violence d'un "cross" à la mâchoire » (1984, pages de garde).

renfort par son éditeur pour dactylographier le manuscrit, dialogue dans lequel, une fois encore, deux poétiques s'affrontent, l'une plus classique, l'autre célinienne : « – *C'est quand même étrange, ce que vous faites, elle a dit. C'est dommage que ce soit si mal écrit.* – J'ai travaillé comme un sourd pour arriver à ça. – *Mais pourquoi toutes ces choses si vulgaires?* – J'y peux rien, l'émotion peut se cacher n'importe où. Je vous jure qu'il y a rien de gratuit » (1984, 292; je souligne). Du côté des *causes*, le même « roman » est dicté par une « passion » (du déjà vu), celle « qui fait briller les choses » (268), mais également celle que connote l'acception christique de ce terme. La foi et le style s'interpénètrent de plus belle et se nourrissent mutuellement. Dans ce roman de l'écriture, la croyance génère et détermine l'objet de la quête (le style) et la quête elle-même, épique par son exemplarité (l'« espace ouvert » à la transposition identificatoire du co-énonciateur) : « Je suis resté dans le noir un bon moment pour me donner du courage, il fallait que j'attende que ça vienne, je pouvais rien faire sans ça, c'est toute une merde pour donner le meilleur de soi-même, c'est ce qu'il y a de plus dur au monde » (1984, 48). Comme s'il fallait traverser les couches misérables qui recouvrent l'être pour parvenir à réellement manifester une présence et *servir à quelque chose* dans nos rapports avec autrui : en voilà un, projet d'écriture...

Deux ans avant *Maudit manège*, les composantes éthiques de la foi et du style courent déjà côte à côte, au sein d'un même paragraphe, donnant lieu, chez l'énonciateur en tout cas, à une émotion palpable (parce qu'inattendue) : « j'essayais surtout de faire gaffe à la pureté de mon style, en fait c'était tout ce qui m'intéressait, [...] je pouvais rester des heures sur une petite phrase qui bloquait ou cavalier pendant des kilomètres avec un bon rythme, je rigole pas du tout quand je dis ça, j'ai presque les larmes aux yeux » (1984, 48). L'orgueilleuse solitude de l'écrivain, mamelle de sa foi, lui taille une place dans le monde qui n'est pas le retrait complet, mais une sorte de présence/absence (une *paratopie*, pour ainsi dire) par laquelle il se détourne des

injonctions de l'idéologie dominante et de l'époque *fin de siècle* auxquelles il appartient – et s'adresse – : « En tant qu'écrivain, je suis heureux de vivre une époque où la plupart des gens sont cinglés, torturés par la solitude et obsédés par leur forme physique. Ça me permet de travailler tranquillement mon style » (1984, 222). Ce style, attention, c'est « quinze ans de travail acharné, les gars » (1984, 179).

Il est lié à de nombreux faits de duplicité énonciative, comme par exemple, le « tu » auto-allocutif (« la liberté, petit, ta foutue liberté, c'est aussi qu'elle se fasse baiser par un autre » (1984, 26) ou la co-occurrence de quatre temps de verbes dans la même phrase (« En temps normal, j'aurais réfléchi avant de faire ce genre d'acrobatie mais c'est pas la mort trente-quatre ans, on peut se faire encore confiance parfois et ça s'était passé au poil, la fille a eu un mouvement de recul » (1984, 239)), ou encore, l'intrusion dans les dialogues d'humoristiques non-coïncidences énonciatives (« – On t'attend, il y aura tout le monde. – Ça fait rien, je viendrai quand même. Je m'occuperai du thé au jasmin » (1984, 19)), tantôt pour illustrer l'hostilité du héros à toute compagnie humaine et sa volonté de se distinguer de ses congénères, tantôt pour préciser le contenu d'une collection de disques : « J'ai pas mal de vieux trucs, j'ai dit. J'ai pas grand-chose » (1984, 29).

Comme pour l'inscription de la poétique de la lecture, le travail sur le style apporte son lot de figures rhétoriques, constitué notamment de comparaisons qui, quand elles n'ont pas pour objet la poétisation du style lui-même (« j'avais mis au point un style nerveux et éthéré, sifflant comme une lame, la première écriture aérodynamique avec des lignes d'une pureté majestueuse, lisses comme des billes au carbure de tungstène » (1984, 161)), renforcent la mise à l'écart du sujet (« J'ai passé la fin de la soirée comme un type qui a de l'eau dans l'oreille et qui s'écoute déglutir, j'étais vaguement absent » (1984, 27)), ou évoquent laconiquement la chaleur du climat

dans le Sud-Ouest de la France : « les bagnoles garées, c'était une rivière de métal en fusion » (1984, 36). Aussi, une richesse métaphorique et lexicale est à l'œuvre, qui vise et parvient souvent à « parcourir très vite<sup>23</sup> » l'espace séparant le tragique et le trivial, la métaphysique et l'économie du quotidien (« Je me suis demandé en passant si j'avais payé pour quelque chose ou si c'était plutôt une avance, je pense toujours à ça quand il m'arrive une merde incompréhensible et je sais toujours pas si c'est possible des avances sur la douleur » (34-35)), la routine d'une civilisation et la monstruosité (« Mais qu'est-ce qu'il peut y avoir de plus mortel qu'un dimanche après-midi quand vous êtes pris dans sa toile? » (1984, 305)), la fatalité et les bas instincts inassouvis (« qu'est-ce que c'était que cette vie qui envoyait des coups de latte dans les verres d'eau quand vous veniez de traverser un désert infernal...? » (1984, 284)), et ainsi de suite, souvent sur le mode interrogatif, remarquons-le au passage<sup>24</sup>.

Mais trêve de dégustation. L'unité lexicale « style » confère en elle-même à la catégorie du travail sur le style une dimension métadiscursive que les autres composantes de l'éthique n'ont pas, dans la mesure où elle entre en dialogue direct, par le lien connotatif qu'elle entretient avec la notion d'originalité, avec les autres esthétiques d'écrivains. Qui dit style dit se détacher de ses modèles, et il est temps de parler du rôle joué par la tribu dans tout ça. Où donc est la tribu panthéon dans *Zone érogène*? Sur le plan superficiel de la citation et de l'allusion directes, elle est presque inexistante, l'intertextualité proprement dite se limitant, dans ce roman, à deux épigraphes (R. Arlt et Hunter S. Thompson), à deux références à Kerouac – l'une littéraire, l'autre biographique (*ethographique* serait plus exact), comme il se doit –, à des commentaires mélioratifs sur les contemporains E. Limonov et Marie-G. Landes-Fuss, à un appel, lancé par le

---

<sup>23</sup> J.-P. Richard, *L'état des choses*, op. cit., p. 147.

<sup>24</sup> L'aisance avec le mode interrogatif, qui sert souvent de porte d'entrée aux ressources du discours indirect libre – et partant, de l'humour et du dédoublement des points de vue – est l'un des traits constants du style djianesque, ceux qui ont survécu jusqu'à aujourd'hui.

héros obligé de changer les vitesses du bras gauche, à la figure consolatrice de Cendrars – à qui il manquait un bras – (« Putain, quand je pense que Cendrars roulait ses clopes d'une seule main... » (1984, 293)), à la poétique célinienne de l'émotion, mais c'est à peu près tout. Le processus de filiation, ici, est attribué à l'instance critique, la *favorable* : « J'ai été comparé à Rimbaud, Bukowski, Céline, Kafka, Faulkner et d'autres, [...]. Je peux plus espérer grand-chose de mon vivant » (1984, 124). En revanche, l'intermédialité est ici pleinement convoquée par des références musicales beaucoup plus nombreuses que celles rattachées au panthéon littéraire et par le parallèle constant avec un fond sonore donné au récit, ce qui n'est d'ailleurs pas un hasard, *Zone érogène* étant un roman de la voix. Pour l'instant, je qualifierai la présence du panthéon de *silencieuse et souterraine*.

Si nous risquons un pas du côté de l'esthétique, nous voyons, dans la reconduction chez Djian de certaines des principales caractéristiques de l'esthétique américaine, que c'est davantage au niveau architextuel d'inscription dans un genre et un sous-genre littéraire que la tribu est la plus agissante. Catherine Moreau fait bien ressortir les différents procédés *américanisants* – quand il ne s'agit pas d'américanismes purs et simples (*hey* au lieu de *hé*, par exemple) – inscrits dans l'écriture de Djian et qui ont pu davantage sauter aux yeux des lecteurs français qu'à ceux du Québécois imprégné de culture américaine que je suis; parmi ces fruits exotiques, notons le *debunking* (le recours à « l'humour en contrepoint de la douleur<sup>25</sup> »), l'*understatement* (une « technique de l'amoindrissement<sup>26</sup> »), ou le primat du *showing* sur le *telling* (ça, quand même, je l'avais remarqué...), dérivée d'un mot d'ordre poétique et d'une stratégie énonciative de type *ne dites pas, montrez*. Pour autant, cela fonde-t-il l'impression, partagée par certains critiques devant

---

<sup>25</sup> C. Moreau, *L'esthétique de Djian*, *op. cit.*, p. 344.

<sup>26</sup> *Ibid.*

l'« écriture fortement connotée "étranger"<sup>27</sup> » de Djian, d'être en train de lire une « traduction<sup>28</sup> »?

Je n'en suis pas convaincu.

Offrons plutôt un aperçu du style dont je n'ai jusqu'à présent que *tripoté quelques poils*, dans l'un des passages les plus exemplaires, emblématiques, anthologiques – à mes yeux – de la prose de Djian :

« Je me suis payé une journée de repos avant de m'y replonger, j'ai bu mon café au lit et ensuite je me suis rasé. J'ai planqué mon manuscrit sous le lavabo avant de sortir. J'ai toujours planqué mes manuscrits, de toute façon j'ai jamais été un type détaché, ça représentait quelque chose pour moi, j'encule la dérision.

« Je suis allé manger dans le self où travaillait ma copine et j'ai juste pu lui faire un clin d'œil parce que le truc était bourré de monde, oui, non seulement ils se levaient en même temps mais ils bouffaient en même temps, ils bossaient en même temps et ainsi de suite c'était très subtil, c'était l'aboutissement de toute une civilisation, j'encule la décadence.

« En sortant, j'ai relevé le col de mon petit blouson à cause du vent mais le ciel était quand même vraiment bleu. Je suis allé faire un tour dans les coins que je connaissais histoire de traîner un peu et ensuite je suis allé voir *Rambo*, le film de Stallone, super, j'encule l'avant-garde ». (1984, 271)

Bien sûr, ce passage a du rythme. Faut-il obligatoirement y voir une copie de Kerouac? Bien sûr, *Zone érogène* peut ressembler, si l'on reste en surface, à un roman de Bukowski. N'a-t-on pas le devoir de chercher plus loin et de reconnaître, en fait, que c'est *meilleur* que *Women* de Bukowski? Il est question de sexe dans ce roman. Est-ce là le gage, si superficiel, d'une filiation avec Miller, quand la chose n'est pas traitée de la même manière, et la contribution de Miller se limite-t-elle à cela? En tout état de cause, j'affirme que c'est une voix affranchie de ses influences qui se trouve à la barre de *Zone érogène*, et une voix bien française, par-dessus le marché. Il est encore temps de noter que *Cinquante contre un* (1981), *Bleu comme l'enfer* (1983), *Zone érogène* (1984), *37,2° le matin* (1985) et *Maudit manège* (1986), les romans de la voix, n'en appellent que très peu aux autorités du panthéon de Djian. Exception faite de Kerouac, l'action du panthéon

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>28</sup> *Ibid.*

demeure de l'ordre de la génét(h)ique et de la poét(h)ique, *derrière* l'écriture. Aussi, dans ces cinq premiers livres, la tribu accompagne-t-elle Djian d'une manière *silencieuse* et *vivante*, dans la mesure où il ne la nomme par nécessairement, mais la porte en lui.

Qu'est-ce qui fait la singularité de Djian? Pourquoi Djian n'est pas Mistral, ni Poulin, alors qu'il partage avec eux un héritage littéraire commun? N'entre pas seule en ligne de compte la « configuration<sup>29</sup> » particulière des noms qui forment sa tribu invisible, non plus que le simple principe largement répandu qui interdit plus ou moins au créateur les ressources de l'imitation, mais la manière très spécifique avec laquelle il a lu les œuvres rattachées à ces noms et sélectionné les valeurs à intégrer à sa démarche d'écriture, valeurs rassemblées puis passées à la *dynamo* de son éthique de l'écriture.

Ayant connu un succès subit et vu maintes fois son nom dans les journaux, pas toujours accolé aux propos les plus flatteurs, Djian découvre qu'il est, à l'instar des deux héros de *Bleu comme l'enfer* :

VIVAN[T]  
ACCROCH[É]  
et SEU[L]<sup>30</sup>.

Dans les romans de la déstabilisation, de la transition et de la réorientation, bref de la lecture que sont *Échine* (1988) et *Lent dehors* (1991), la tribu apparaît de manière beaucoup plus appuyée et loquace, volubile, comme si l'auteur, à force de vouloir faire ses preuves, ressentait le besoin de la nommer, pour s'en légitimer; si l'écriture faiblit, en revanche la poétique de la lecture donne à ces romans des développements et un centre d'intérêt nouveaux. Le style de Djian, c'était une complexité énonciative, communiquant éventuellement des messages en mode non verbal,

---

<sup>29</sup> D. Maingueneau, *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 75.

<sup>30</sup> P. Djian, *Bleu comme l'enfer*, Paris, J'ai Lu [Éditions Bernard Barrault], 1988 [1983], p. 12.



véhiculée par une voix. Quand donc regagnera-t-il sa force après cela, quand reviendra-t-il de parmi les morts? À l'occasion d'*Ardoise* en 2002 précisément, un essai sur la lecture et l'écriture... C'est en partie pour cette raison qu'à côté de telles œuvres, des romans comme *Sainte-Bob* (1998), *Vers chez les blancs* (2000) ou *Frictions* (2003) font figure de simples produits d'une culture du divertissement – ouille, j'exagère...

### 3.4. L'échec de Djian...

Prenons une phrase dans l'incipit de *Sainte-Bob* (1998), par exemple : « Certaines journées d'automne sont propices à la fécondation des emmerdements futurs<sup>31</sup> ». Ou même, les toutes premières du roman : « Plus une décision est stupide, plus elle est facile à prendre. Et ensuite, une fois qu'on l'a prise, on a au moins la satisfaction de savoir ce que l'on est ». Depuis cinq ans déjà, il ne semble plus s'agir, pour Djian, que de redire ce qu'il a dit cent fois mieux par le passé. L'écriture, en mutation progressive vers une plus grande *correction langagière* (pour le dire plus simplement) et encore portée par l'humour, est mise au service d'une critique, vaste et pertinente il est vrai, de la vie bourgeoise, à défaut d'être le fruit d'une lutte pour le style. À partir d'*Échine* et de *Lent dehors*, l'écriture ne paraît plus aussi fascinante aux yeux des personnages qui y ont goûté, mais par chance, les lecteurs fictifs sont là pour clamer haut et fort leur poétique et leur tribu, redonnant une force au roman et faisant paravent à la déroute du style qui s'y joue. Après cela, le ciel ira toujours s'assombrissant.

Pour Dan, on s'en souvient, « [l]e style, c'est la Lumière tombée du Ciel<sup>32</sup> ». *Échine*, roman de la chute brutale de l'écrivain, coïncide avec la chute de Djian, qui ne rajoutera plus un mot sur son style, pour la simple raison qu'il n'en offre plus qu'une version affaiblie, et qu'il le

---

<sup>31</sup> *Sainte-Bob*, Paris, Gallimard, 1998, p. 11.

<sup>32</sup> *Échine*, *op. cit.* p. 390.

sait, en ayant lui-même décidé ainsi. Cette perte, qui n'est d'ailleurs pas totale, est compensée par l'autre terme du compromis qui y a mené : la sagesse (et la prudence qui vient avec). L'évolution de Djian est une bonne illustration du postulat théorique de Maingueneau concernant la mise en avant somme toute dangereuse d'une vocation énonciative et de rites génétiques :

Définir dans le texte une vocation énonciative, c'est justifier les choix déjà faits, mais c'est aussi construire un schéma de vie qui engage les choix ultérieurs [...]; [e]n littérature, on peut dire que l'invention de rites génétiques appropriés ne fait qu'un avec la définition d'une identité dans un champ conflictuel. [...] Un créateur ne peut traiter ses propres rites génétiques comme quantité négligeable. Ceux-ci constituent en effet le seul aspect de la création qu'il puisse contrôler, la seule manière de conjurer le spectre de l'échec<sup>33</sup>.

La fictionnalisation de la chute brutale de l'écrivain sert ici de réagencement et d'allègement de la démarche d'écriture, de manière à *réduire les attentes* du public (dans un tout premier temps), un processus entamé à la fin de *Maudit manège* par maints procès autocritiques et apitoyés. De l'eau ajoutée au vin des rites génétiques djianesques, résultent l'étiollement et la disparition, un temps différée par la poétique de la lecture dans *Échine* et *Lent dehors*, de la puissante dynamique génétique et illocutoire suscitée par les interactions des cinq composantes de l'éthique de l'écriture, dans l'énoncé comme dans l'énonciation des romans précédents. Cela lui coûte le style mais lui accorde la permission de continuer à pratiquer le métier, s'autorisant de la pensée que « la Littérature se satisferait peut-être d'un homme à défaut d'un esclave illuminé<sup>34</sup> ».

Des écrivains intelligents comme Emmanuel Carrère lui rappellent, « sur un ton amical », le droit des écrivains à ne pas écrire « avec leurs tripes » (1996, 120). D'autres rites, d'autres poétiques existent. La sienne l'a conduit tout droit dans une guerre de tranchées avec les autorités<sup>35</sup>. Il la fait taire et se contente – il en a le droit – d'écrire des romans qui « sont le côté

---

<sup>33</sup> D. Maingueneau, *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 120-121.

<sup>34</sup> P. Djian, *Échine, op. cit.*, p. 425.

<sup>35</sup> L'histoire avec Machin, dans *Maudit manège*, dégénère au plus haut point.

noir de [s]es premiers, leur espace abandonné » (1996, 161), dans lesquels l'éthique héritée des modèles ne dynamise plus que rarement la voix, laquelle se retrouve amputée de l'attractivité émotionnelle qu'elle en tirait.

Ainsi, après *Échine*, du ciel la lumière ne tombe plus. Elle n'est pas absente, mais justement décrite par son insuffisance, sa présence voilée ou cachée. Comme l'indique Moreau, « [c]ette constante, qu'était jusqu'ici l'intensité de la lumière, est rompue. Sans être tout à fait une éclipse, il y a diminution importante de l'intensité lumineuse dans *Assassins*. Et ce contraste est assez remarquable pour que la majeure partie de la critique en rende compte<sup>36</sup> ». Je ne dis pas qu'il faille aller jusqu'à se « sent[ir] trah[i] » de ce que le ciel s'assombrisse dans *Assassins*, comme ce fut le cas d'une lectrice citée dans un article de J.-P. Vorges<sup>37</sup>. Je me demande seulement comment il se peut que Djian, jadis taraudé par une poétique d'écorché vif, ne fasse que répéter depuis une quinzaine d'années, de roman en roman, les scénarios narratifs contenus et inscrits en germe dans *Sotos* (1993).

Si le côté immoral de l'œuvre de Djian en général peut tenir dans la récurrence obsessionnelle de certains motifs narratifs ou autres tics d'écriture, qui ont certainement pu contribuer à *fidéliser* les lecteurs – ceux-ci en étaient rendus à *attendre* ce qu'allait leur dire le nouveau roman sur la couleur du ciel, par exemple –, alors l'un des défauts de Djian tient à ce qu'il ne relit pas ses livres, ce qui lui aurait au moins évité de se copier lui-même. Sans vouloir l'excuser, je peux citer Ricœur, qui au moins nous explique pourquoi un auteur peut ne pas être tenté d'accomplir cette tâche de relecture : « Pour l'auteur, l'œuvre, en tant qu'indice de son

---

<sup>36</sup> C. Moreau, *L'esthétique de Djian*, op. cit., p. 224.

<sup>37</sup> *Globe hebdo*, 4 mai 1994, cité dans Moreau, *ibid.*

individualité et non de sa vocation universelle, est tout simplement renvoyée à l'éphémère<sup>38</sup> ». Chez un auteur pour qui l'éphémère (l'eau) est l'un des principes directeurs du monde et qui conçoit les romans passés « comme ces maisons, ces lieux qu[il a] habités et où [il] ne vi[t] plus » (1996, 185), on comprend le renoncement à fouiller les balbutiements et circonlocutions de cette individualité envolée, dans une lecture de soi perpétuelle. Pourtant, parions que s'il le faisait, relire tous ses romans, il lui viendrait le désir d'écrire une dernière grande œuvre avant sa mort.

À défaut de quoi, la rétractation de Djian, sa chute, hantera le reste de son œuvre jusqu'à aujourd'hui, à titre de leçon suprême infligée à ses avatars tous plus ou moins impuissants, comme Francis dans *Vers chez les blancs* : « Avais-je donc tant souffert d'avoir échoué en cours de route? Avais-je un éternel compte à régler avec la littérature? Allais-je ainsi tâcher, jusqu'à mon dernier souffle et par les voies les plus obscures, les moins glorieuses, d'en découdre avec elle<sup>39</sup> »? On voit là sa conséquence heureuse. Le silence relatif imposé à la poétique de la lecture, à la tribu et à l'éthique de l'écriture fait des quatre premiers romans Gallimard un tournant vers un gain de légitimité et de capital symbolique – disons-le –, qui permet à l'auteur de revenir, dans la troisième période de son œuvre (2000-2009), non pas avec un style comme l'aurait fait le premier Djian, mais avec la connaissance nécessaire pour prodiguer de nouveaux discours autoritaires sur la lecture et l'écriture. Tout se passe comme si c'était pour défendre sa vision de ces deux activités que Djian avait persévéré dans le métier d'écrivain – après avoir subvenu aux besoins de sa famille, bien entendu. Fort des trois étapes franchies au cours de ce chapitre, à travers la monstration : 1) de la manière dont Djian est parvenu à se distinguer de ses modèles, 2) de la dynamique émotionnelle et stylistique conférée à deux de ses romans de la voix par son éthique de l'écriture, et 3) de son échec dans la diachronie, il me reste une dernière chose à définir...

---

<sup>38</sup> P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, cité dans C. Moreau, *ibid.*, p. 297.

<sup>39</sup> P. Djian, *Vers chez les blancs*, *op. cit.*, p. 256.

### ...et sa réussite : conclusion

L'échec de Djian, c'est-à-dire son renoncement à produire des œuvres investies du pouvoir de créer des effets semblables à ceux qu'avaient eu sur lui les œuvres de ses modèles, ne fait curieusement que peu ombrage à sa réussite, qui est grande et qui mérite d'être soulignée. La manière de le faire qui me paraît judicieuse, consiste à rassembler les multiples découvertes permises par l'étude qui s'achève en les mettant en lien avec la définition de la lecture formulée par Ricœur : « une recontextualisation d'un texte décontextualisé<sup>1</sup> », un texte caractérisé par une triple autonomie, à l'égard de : 1) l'intention de l'auteur; 2) son contexte socio-historique de production; et 3) son destinataire premier. Djian a excellé tant dans le rôle du lecteur recontextualisant d'un texte décontextualisé par autrui, que dans le rôle de l'auteur décontextualisant d'un texte à recontextualiser par autrui.

Le premier chapitre du mémoire a fait état des divers moyens par lesquels Djian-lecteur a amené les œuvres de ses écrivains à avoir un sens et une emprise sur le contexte de sa propre vie. Comme nous l'avons vu, les étapes de son adhésion à certaines œuvres et de leur incorporation débouchaient dans une philosophie de l'appropriation des textes dans la lecture, qu'on pourrait concevoir, avec J.-P. Richard, comme la « philosophie de l'écriture, propre à Djian, [et qui serait] une philosophie de vie<sup>2</sup> ». Son appropriation des œuvres est personnelle et bien achevée; elle découle d'une attention particulière accordée à la mise en place d'une scène d'énonciation et d'un *ethos*, disposition de lecture qui reconnaît la triple autonomie du texte et qui fait que le Kerouac

---

<sup>1</sup> P. Ricœur, *Du texte à l'action*, op. cit., p. 360.

<sup>2</sup> Cité dans C. Moreau, *L'esthétique de Djian*, op. cit., p. 322. Je viens de parcourir en tous sens l'étude de Richard consacrée à Djian, « 40° d'écriture », dans *L'état des choses*, sans trouver le passage en question, ce qui semble indiquer que Moreau s'est trompée de source. Cela dit, si Richard n'emploie pas exactement ces mots, son étude tend clairement à en exprimer la pensée, lui qui parle en tout cas, chez Djian, d'une « mythologie de l'écriture [o]mniprésente, et fidèle aux diverses fixations imaginaires qu'on a cru repérer dans d'autres registres du vécu »; cf. *L'état des choses*, op. cit., p. 141.

de Djian-lecteur, par exemple, n'est le Kerouac de personne d'autre au monde : ni celui qu'a voulu mettre en scène Kerouac lui-même, ni celui que son arrière-plan scénographique transformait en sujet historiquement situé, ni celui qu'y ont vu les premiers lecteurs de *On the road*.

La seconde partie du premier chapitre a montré comment la manière de lire les modèles a pu déterminer la manière d'écrire, le *comment lire* se transposant tout naturellement dans un *comment écrire*. Djian-lecteur et Djian-écrivain tirent des leçons différentes de leurs lectures. L'un y trouve la compagnie fraternelle des membres de la tribu, l'autre y voit la gloire des pères illustres de son panthéon. Mais surtout, l'approche physique et morale du texte privilégiée par le lecteur se traduit chez l'écrivain en herbe en une compréhension non pas de la bonne façon d'aligner les mots les uns derrière les autres, mais des qualités humaines et des règles qui se cachent *derrière* l'écriture des modèles et qui sont propres à chacun d'entre eux. La combinatoire ainsi saisie de ces qualités et de ces règles, dans un processus général de « ruminantion<sup>3</sup> », marque un autre aspect de la réussite de Djian, qui semble avoir calibré avec un juste dosage la place qu'il devait accorder, dans sa démarche d'écriture, aux membres de son panthéon littéraire.

D'où l'utilité de la distinction terminologique entre tribu et panthéon, et de la délimitation de leurs territoires d'influence dans les romans de Djian. La tribu du lecteur y introduit la profondeur labyrinthique des mouvements de la vie intérieure et leur ouvre le vaste domaine du tragique et du comique de la condition humaine, de l'interprétation des grands motifs du voyage que mène un homme, de sa naissance à sa mort. Un tel apport de sens permet à lui seul de se demander si la lecture n'est pas plus importante que l'écriture chez Djian, comme pour ces lecteurs fictifs qui, se rapprochant de la mort, trouvent de quoi se réjouir du temps qu'il leur reste

---

<sup>3</sup> C'est le terme exact employé par l'auteur dans ses entretiens avec C. Moreau : « Il y a une espèce de ruminantion dans l'écriture » (1999, 23).

à vivre en songeant aux lectures qu'ils ont encore devant eux... Le panthéon de l'écrivain, s'il affleure parfois à la surface du texte par le biais de manœuvres intertextuelles, y agit de façon plus souterraine et cachée mais non moins dynamique et efficace, en donnant à l'écriture sa source d'énergie, sa visée éthique, son pouvoir de communiquer certains questionnements humains dans plusieurs registres émotionnels et stylistiques à la fois. Ce pouvoir trouve un écho à l'autre bout de la chaîne communicationnelle, dans le voyage identitaire du lecteur réel. C'est là du moins en partie ce qu'ont montré les deuxième et troisième chapitres du mémoire.

Dans la section du deuxième chapitre consacrée aux figures du lecteur et aux représentations de la lecture dans six romans, j'ai pu mesurer les motivations et les implications de l'inscription romanesque de la poétique de la lecture. Les lecteurs fictifs remplissent de nombreuses fonctions. Ils incarnent les unes et les autres des composantes de la poétique de Djian-lecteur : Betty et la manière de vivre, Henri-John et la manière d'écrire, Dan et les bienfaits de la tribu, Vito et la sagesse chinoise, Franck et l'exigence morale de l'écriture. Ainsi investis de la philosophie littéraire de Djian, ils prennent part dans les romans, et souvent de manière inductrice, à l'identification et à l'affrontement des forces du bien et du mal, si je peux parler ainsi d'histoires toutes campées dans la trivialité du quotidien. Néanmoins, leur rôle premier peut être compris par l'exigence morale qu'ils balancent sans cesse à la figure de l'écrivain auquel ils sont couplés dans la diégèse, la ramenant également à l'attention du créateur qui leur donne vie – c'est là ma conviction personnelle, que l'on partagera ou non. Quant au reflet déformé de leurs compétences de lecteurs dans les compétences du lecteur appelé par les œuvres dans lesquelles ils figurent, elle est d'une importance secondaire, au sens où elle ne suffit pas à déterminer les conditions de réussite de la lecture qu'on doit faire de ces romans.

Car, avant tout, les figurations du lecteur servent de véhicule à la divulgation d'une passion pour la lecture et la littérature, qui à son tour crée l'« espace ouvert<sup>4</sup> » où le lecteur est invité à transporter ce qui, pour lui, correspond à un acquiescement à la vie et à la défense des choses qui font que l'existence mérite d'être vécue. Or, cette passion, aussi belle et édifiante soit-elle, ne justifie pas en tant que tel le consentement du lecteur à déployer un tel effort. C'est pourquoi la divulgation de la passion acquiert surtout son importance dans son retour autoréflexif sur la difficulté d'écrire, en obligeant l'écrivain à trouver sa voix et son style, à travailler son écriture, de manière à donner à ces romans de la vocation, une forme propice à exercer un attrait et à trouver une signification dans l'esprit du co-énonciateur. Les lecteurs fictifs ne sont donc pas là pour dire aux lecteurs réels : *lisez comme nous et vous obtiendrez de bons résultats*, mais pour pousser un écrivain – et ils y parviennent, du temps qu'ils ont voix au chapitre – à créer au meilleur de ses capacités.

L'égoïsme et la témérité de Djian se posant lui-même en lecteur. Modèle de son œuvre constitueraient, en définitive, un bienfait. Le réel échange avec son lecteur advient une fois que celui-ci, ayant mobilisé bien des affects et des stratégies, remplit avec bonheur la condition de réussite numéro un de la co-énonciation littéraire, qui est d'être touché par une voix. La vaste problématique d'une corporalité dans la lecture qu'appelle l'inscription et l'écoute d'une voix dans un texte, pointe vers la réussite de Djian en matière de décontextualisation de romans à recontextualiser, indépendamment d'une quelconque intention d'auteur. Seul le temps peut dire si la voix parviendra à extraire une écriture hors de son époque de production, et à conjurer le soupçon, chez les critiques comme Jean-Louis Ezine, d'un succès redevable à un phénomène de mode et d'une éventuelle illisibilité. Mon malaise avec la théorie de la lecture de Umberto Eco

---

<sup>4</sup> C. Moreau, *L'esthétique de Djian*, op. cit., p. 135.



provient de ce qu'il pose que la lecture repose sur une *intention*, non pas auctoriale je le sais bien, mais au moins textuelle, alors qu'au contraire, comme l'affirme C. Moreau, « ce qui n'est pas clairement énoncé engendre un champ d'interprétation libre et illimité<sup>5</sup> », lequel « ne coïncid[e pas] forcément avec l'intention<sup>6</sup> ». S'il y a une visée du texte chez Djian, c'est de livrer une voix au hasard des atomes crochus.

Dès lors, il faut noter le paradoxe d'une œuvre parcourue de symboles, de silences, bref d'indéterminations, économies narratives contraires à toute « expansion discursive<sup>7</sup> », mais qui n'en colporte pas moins une expansion discursive notoire et impénitente sur la littérature. Ce peut être pour mettre fin à un tel paradoxe, et souhaitant se plonger pour de bon dans une écriture elliptique, que Djian a fait taire sa poétique et procédé à l'écriture des quatre premiers romans Gallimard, *Sotos*, *Assassins*, *Criminels* et *Sainte-Bob*, sans doute plus « littéraires », au sens de plus sobres et de moins baroques, sans doute mieux apprêtés aux goûts et aux habitudes – et là Eco a raison – des lecteurs de Gallimard – mais comment peut-on affirmer une chose pareille?! Ne voulant pas m'embarquer sur ce terrain, je tiens seulement à suggérer que la littérature issue de la poétique réduite au silence, en est une de moindre niveau par rapport à celle où la véhémence expansion discursive sur la littérature générait le narratif, le poétique, le syntaxique et le sémantique. Djian-lecteur avait aimé des œuvres autobiographiques, là où le style est inséparable d'une authenticité et d'un contact avec le monde, et en était venu à concevoir ces lectures comme l'une des quelques merveilles de son existence; le plus logiquement du monde, les œuvres fortes de Djian sont celles les plus marquées par un caractère autofictionnel, dans lesquelles la lecture et l'écriture occupent forcément le premier plan.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 162.

Le choix d'un corpus assez large et étendu dans le temps, de même que le privilège accordé à des approches complémentaires dans les chapitres deux et trois (l'une s'occupant de lecture et l'autre, d'écriture), ont permis de démarquer les deux discours rattachés à ces activités et de noter que l'un, celui sur l'écriture, s'est modifié dès *Échine* en 1988, tandis que l'autre, celui sur la lecture, s'est presque toujours maintenu jusqu'à aujourd'hui, se voyant temporairement écarté à la suite du passage de l'auteur chez Gallimard. Certes, on peut dire que son cheminement d'écrivain va de pair avec son cheminement de lecteur; ce dernier procédant d'une « pluie de météorites » de dix ans aux répercussions sismiques sur le paysage d'une vie, puis d'un penchant grandissant pour les écrivains sobres et pour de simples plaisirs de lecture, le premier présente une période où les romans *peuvent* produire un bouleversement, puis une autre où l'auteur se contente d'écrire des romans corrects, bons, mais dans lesquels se profile clairement, à côté de l'échec de l'écrivain, l'échec de l'Occident, qui n'invite pas à se réjouir. Cela posé, les discours sur la lecture et l'écriture, eux, se distinguent par la persistance de Djian-lecteur, aujourd'hui encore, à célébrer la généreuse fécondité de son orage cosmique de jeunesse, tandis que l'écrivain, revenu de sa vigueur passée, ne fait que lécher les plaies occasionnées par sa chute, et se console à juste titre d'avoir su maintenir sa santé mentale et préserver la douceur de son foyer.

Là où les discours internes et externes ne sont plus solidaires, c'est justement dans la chute que dit l'œuvre romanesque mais que n'évoque jamais le Djian en entrevues, qui préfère parler d'évolution avec C. Moreau, se taire devant Ezine, ou se justifier en honorant ses idoles dans *Ardoise*. L'identité problématique liée à l'état d'écrivain représentant à mes yeux la question que pose l'œuvre de Djian à son époque, j'y vois la réticence des artistes à livrer les clefs de leur art, à en fermer le sens, réticence qui laisse au critique la tâche d'au moins vouloir se donner la peine de tenter d'apporter une réponse à cette question.

C'est dans un but semblable que de nouveaux aspects de la réussite de Djian ont été abordés dans le dernier chapitre du mémoire, consacré à l'éthique de l'écriture. L'un des facteurs gagnants réside dans cet autre rôle assumé par le panthéon cette fois, qui consiste en l'impulsion vitale donnée à une voix, forcément unique puisque chargée génétiquement, c'est-à-dire de manière lointaine, antérieure, d'une multitude d'altérités qui commandent à l'écrivain, via l'éthique extraite des lectures, de donner le meilleur de lui-même, selon l'ambition toute simple de servir à quelque chose, ici-bas. Ainsi, l'action de la tribu et de la lecture ne débouche non plus seulement dans des « événement[s] et [des] instance[s] de discours<sup>8</sup> », mais dans la sagesse et le talent d'un individu qui offre une véritable présence au monde, à travers ses livres bien sûr, et peut-être aussi dans la vie, ce qui a moins d'importance. Puis, plus le panthéon servira à la légitimation d'un écrivain aux prises avec un succès public et des mauvaises critiques, plus les anciens seront invités à quitter l'arrière de la scène pour se retrouver exposés au premier rang, avec nom et prénom à l'appui, plus l'écriture et l'œuvre qu'elle devait illuminer faibliront. Cela ne change rien au fait que Djian a su trouver, pendant quelques années, l'équilibre harmonieux, même explosif, entre l'héritage et l'invention.

On trouve un autre aspect de la réussite de Djian dans la diffusion et le rayonnement, permis par ses œuvres, de la tribu dont il est désormais membre à part entière. Combinés ensemble, les multiples rôles joués dans son parcours par la tribu (la communauté imaginaire à laquelle appartient l'individu) et son panthéon (la tradition littéraire dont se réclame l'écrivain), par les noms qui la composent, par les usages culturels qui la caractérisent et par la qualité de son action sur le monde, donnent lieu à une réalité à la fois linguistique et imaginaire, qui devient la

---

<sup>8</sup> P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, op. cit., p. 152.

propriété partagée avec autrui de cette tribu, et qui renvoie à l'idée d'un « monde éthique<sup>9</sup> », qu'on peut désormais reconnaître chez tel ou tel écrivain, ou même avoir en tête au hasard d'une promenade dans la rue, en regardant une borne-fontaine. Ce mémoire permettra, je l'espère, de mieux circonscrire et documenter la zone d'influence, la place occupée par ce monde éthique de « l'écriture pulsionnelle<sup>10</sup> », tant dans la littérature française contemporaine qui en relève ou non, que dans les us et coutumes du champ littéraire où il se manifeste et se matérialise.

Le chapitre trois a également permis d'approcher, autant que faire se peut, pour reprendre les termes de Ricœur, « une imagination qui produit selon des règles<sup>11</sup> », et de chercher à comprendre comment fonctionne ici la voix romanesque. J'inscrirai un dernier point au tableau d'honneur de l'auteur, à la suite de l'analyse des deux romans de la voix que sont *Zone érogène* et *Maudit manège*, en notant que la vive dynamique stylistique et émotionnelle occasionnée par les interactions et les nœuds liant les cinq composantes de l'éthique, autant dans le contenu de l'énoncé que du côté du sujet énonciateur, dotent les premières œuvres d'une richesse de sens et d'une énergie communicative par lesquelles le lecteur se sent impliqué, physiquement et moralement, dans le procès du discours, et tenté de leur réserver son adhésion.

La valeur de cette œuvre décontextualisée à travers un monde généré par l'écriture elle-même, par une voix et un style, et soumise à la même donnée chaotique des atomes crochus que les lectures fondatrices, tient à ce que le pont qu'elle tend vers l'Autre est alors susceptible d'accueillir l'humanité entière. Devant une littérature, chère à John Gardner, qui éclaire « les voies d'accès à la vie » (2002, 120), c'est maintenant au tour de l'humanité lectrice – souvent

---

<sup>9</sup> Chez Maingueneau, cette notion renvoie à des catégories d'*éthè*, auxquelles se greffent maints stéréotypes : on peut ainsi parler des mondes éthiques de l'homme de loi, de la star de cinéma, du militant de gauche, etc. Le monde éthique de Djian et de sa tribu pourrait s'identifier comme celui des écrivains pulsionnels, ou écrivains de la voix. Cf. *Le discours littéraire, op. cit.*, § 18, « L'ethos », p. 203-221.

<sup>10</sup> J.-P. Richard, *Nausée de Céline*, Paris, Éditions Verdier, coll. « Verdier poche », 2008, p. 84.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 21.

réduite à la taille d'un public, il est vrai... – de juger si la parole transmise par l'écrivain ressemble plus à une invitation à massacrer son prochain ou à se fracasser la tête contre les murs, qu'à une possibilité qui est donnée « d'éprouver une émotion qui vous honore et vous grandit » (2002, 8). À la fonction sociale reconnue à la littérature par Jauss notamment, il semble pertinent d'ajouter une fonction morale, consistant en ce que les comportements et les expériences intérieures occasionnés par la première aillent dans le sens d'un mieux-être de l'humanité lectrice et juge de l'œuvre, qui en a grand besoin.

L'immoralité apparaît chez Djian au moment où sa poét(h)ique, schématisée une bonne fois, et avec le plus grand plaisir, dans la figure de l'annexe 4, n'est plus activée dans ses romans, laissant place à une écriture dictée par une certaine facilité – et je suis le premier à m'en désoler. Insérez un revolver dans un récit et vous verrez la tension dramatique grimper d'un cran, j'imagine que la chose est bien connue. À l'aventure de l'écriture, menée par des héros enfourchant leur machine à écrire et sublimant le quotidien, succèdent des personnages qui n'ont plus entre les mains que du vide, que leur rage impuissante et leurs démissions, dans des histoires de violence et de sang : violence physique et psychologique dans *Sotos* (1993), arme à feu inductrice des rebondissements de la *peripetia* dans *Assassins* (1994), parricide dans *Criminels* (1996), viol et blessures par arme blanche dans *Vers chez les blancs* (2000), torture et émeutes dans *Ça, c'est un baiser* (2002), mort par noyade dès l'incipit d'*Impuretés* (2005), double homicide par balles à la clôture d'*Impardonnables* (2009)... Au reste, ce n'est pas tout ce sang qui m'agace, mais la facilité derrière une écriture qui ne se soucie plus de l'énergie qu'elle dégage ni de l'émotion qu'elle suscite. C'est sans importance. Djian a largement fait sa part. En quelques phrases, quelques livres. Je vais m'en remettre.

## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres de Philippe Djian

- Cinquante contre un*, Paris, J'ai Lu [Éditions BFB 1981, Éditions Bernard Barrault 1983], 1988 [1981], 217 p.
- Bleu comme l'enfer*, Paris, J'ai Lu [Éditions Bernard Barrault], 1988 [1983], 380 p.
- Zone érogène*, Paris, J'ai Lu [Éditions Bernard Barrault], 1988 [1984], 347 p.
- 37,2° le matin*, Paris, J'ai Lu [Éditions Bernard Barrault], 1986 [1985], 378 p.
- Maudit manège*, Paris, Éditions Bernard Barrault, 1986, 386 p.
- Échine*, Paris, J'ai Lu [Éditions Bernard Barrault], 1989 [1988], 434 p.
- Crocodiles*, Paris, Éditions Bernard Barrault, 1989, 148 p.
- Lent dehors*, Paris, Éditions Bernard Barrault, 1991, 367 p.
- Lorsque Lou*, illustrations de Miles Hyman, Paris, Gallimard/Futuropolis, 2008 [1992], 80 p.
- Sotos*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, 490 p.
- Il dit que c'est difficile : Bram Van Velde*, Charenton-le-Pont, Flohic Éditeurs, 1995 [1993], 89 p.
- Assassins*, Paris, Gallimard, 1994, 245 p.
- « Aspirine » et « Mauvais rebonds », dans *Contes de Noël* (collectif), Paris, Éditions Méréal, 1996, 94 p.
- Entre nous soit dit. Conversations avec Jean-Louis Ezine*, Paris, Plon, 1996, 189 p.
- Criminels*, Paris Gallimard, 1997, 241 p.
- Sainte-Bob*, Paris, Gallimard, 1998, 281 p.
- Au plus près. Entretien avec Catherine Moreau*, Paris, La passe du vent, 1999, 79 p.
- Philippe Djian revisité. Rencontre avec Catherine Flohic*, Paris, Flohic Éditeurs, 2000, 201 p.
- Vers chez les blancs*, Paris, Gallimard, 2000, 375 p.
- « L'atelier créateur », dans *Repenser les processus créateurs / Rethinking Creative Processes*, textes réunis par / texts edited by Françoise Grauby et Michelle Royer, avec une contribution de / with a contribution by Philippe Djian, Berne, Peter Lang, 2001, p. 3-10.
- Ardoise*, Paris, Julliard, 2002, 127 p.
- Ça, c'est un baiser*, Paris, Gallimard, 2002, 384 p.
- Frictions*, Paris, Gallimard, 2003, 168 p.
- Impuretés*, Paris, Gallimard, 2005, 348 p.
- Doggy bag, saison 1*, Paris, Julliard, 2005, 267 p.
- Doggy bag, saison 2*, Paris, Julliard, 2006, 298 p.
- Doggy bag, saison 3*, Paris, Julliard, 2006, 248 p.
- Doggy bag, saison 4*, Paris, Julliard, 2007, 248 p.
- Doggy bag, saison 5*, Paris, Julliard, 2007, 247 p.
- Doggy bag, saison 6*, Paris, Julliard, 2008, 262 p.
- Lui*, Paris, Éditions de L'Arche, 2008, 96 p.
- Mise en bouche*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008, 80 p.
- Impardonnables*, Paris, Gallimard, 2009, 233 p.

### Études sur Djian

- BOUDJEDRA, Mohamed, *Philippe Djian*, Monaco, Éditions du Rocher, 1992, 134 p.

MOREAU CASSIGNOL, Catherine, *L'Esthétique de Philippe Djian*, [thèse de doctorat], Université de Paris IV, 1998, 432 f.

– *Plans rapprochés. Un essai sur Philippe Djian*, Paris, Flohic Éditeurs, 2000, 255 p.

NOREIKO F., Stephen, « From serious to popular fiction », dans UNWIN A., Timothy., *The Cambridge Companion to the French Novel : From 1800 to the Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 281-xxii p., p.179-193.

RICHARD, Jean-Pierre, *L'état des choses. Études sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1990, 199 p.

SIMONIN, Anne, « L'édition littéraire », dans Fouché (1998), p. 30-87.

WEST-SOOBY, John et FORNASIERO, Jean, « Les Hasards de l'écriture dans *37,2° le matin* de Philippe Djian », dans *Repenser les processus créateurs / Avec une contribution de Philippe Djian. Rethinking creative processes / with a contribution of Philippe Djian*, textes réunis par Françoise Gauby et Michelle Royer, Berne/New York, Peter Lang, 2001, p. 235-249.

### Autres ouvrages cités

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, introduit, traduit de l'anglais et commenté par G. Lane, Paris, Seuil, coll. « Ordre philosophique », 1970, 183 p.

BACHMANN, Ingeborg, « On peut exiger de l'homme qu'il affronte la vérité », traduit de l'allemand par F. Rétif, *Europe*, vol. 81, août-septembre 2003, n° 892-893, p. 37-39.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2003 [1978], 488 p.

BARILIER, Étienne, « La création corrigée », dans COLLECTIF, *Cahiers Albert Camus 5. Albert Camus : œuvre fermée œuvre ouverte?*, Paris, Gallimard, 1985, p. 135-150.

BAUDELAIRE, Charles, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. II, 1149 p.

BONNEFOY, Yves, *Goya, Baudelaire et la poésie*, Genève, La Dogana, 112 p.

CAMUS, Albert, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006 [1951], 384 p.

CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1980, 375 p.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, traduit de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche [Éditions Grasset & Fasquelle], coll. « Biblio. Essais », 1985, 315 p.

– *Les limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, 406 p.

GARDNER, John C., *Morale et fiction*, traduit de l'anglais par F. Hébert et M.-A. Lamontagne, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire. Études », 1998, 203 p.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par C. Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978, 305 p.

JOUBE, Vincent, *La Lecture*, Paris, Hachette, coll. « Supérieur. Contours littéraires », 1993, 107 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan Université, coll. « Lettres Sup. », 2001 [1990], 186-XI p.

– *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004, 262 p.

MILLER, Henry, *Plexus*, traduit de l'américain par Élisabeth Guertic, Paris, Le Livre de Poche [Éditions Corrêa], 1970 [1952], 703 p.

- MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue Études françaises », 1970, 171 p.
- NOILLE-CLAUZADE, Christine (textes réunis par), *Le style*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2004, 250 p.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Nausée de Céline*, Paris, Éditions Verdier, coll. « Verdier poche », 2008, 88 p.
- RICŒUR, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, coll. « Esprit », 1986, 410 p.
- STEINER, George, *Réelles présences. Les arts du sens*, traduit de l'anglais par M.R. de Pauw, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1991, 281 p.
- TODOROV, Tzvetan, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007, 95 p.

### Ouvrages ayant participé à la réflexion et à la préparation du mémoire

- BESSARD-BANQUY, Olivier, « La révolution du poche », dans Fouché (1998), p. 168-199.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, édition revue et corrigée, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1998, 567 p.
- FOUCHÉ, Pascal (dir.), *L'édition en France depuis 1945*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1998, 933 p.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 2004 [1979], 236 p.
- *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 388 p.
- *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, 468 p.
- HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. « Supérieur », 1996, 159 p.
- HEES, Jean-Luc, « L'agaçant monsieur Djian. Cet écrivain à qui on ne pardonne pas son succès » [en ligne], 1996, [www.philippedjian.free.fr](http://www.philippedjian.free.fr)
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique* n° 27, 1976, Seuil, p. 257-281.
- JOHANNOT, Yvonne, *Quand le livre devient poche*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1978, 200 p.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, 357 p.
- LEPAPE, Pierre, « Le défi de Djian », *Le Monde* [en ligne], 5 avril 1991, [www.philippedjian.free.fr](http://www.philippedjian.free.fr)
- RIFFATERRE, Michael, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, 1979, n<sup>os</sup> 1-2, p. 128-150.



## ANNEXES

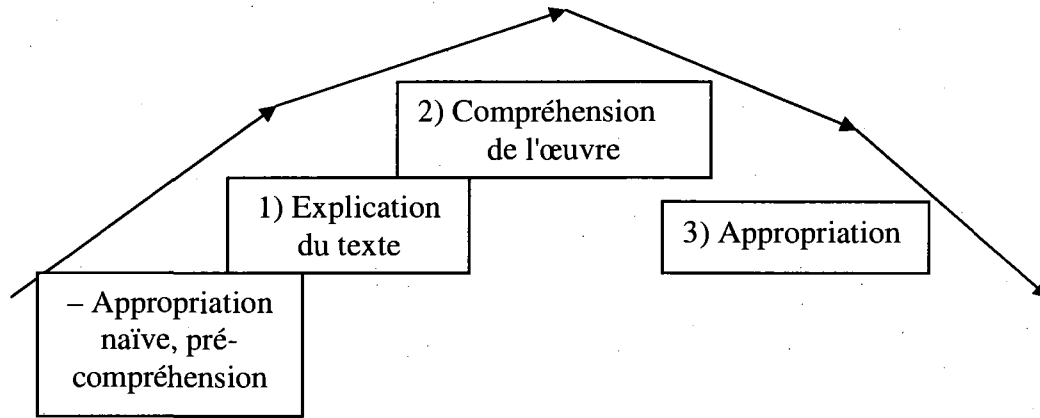
### Annexe 1 : la poétique djianesque de la lecture

- I) Apprentissages et enseignements moraux (ou d'autres types)
- II) Incorporation :
  - a) durable
  - b) profonde
- III) Atténuation de la solitude humaine par l'adoption d'une tribu invisible, à travers :
  - a) une existence enrichie du sentiment d'une présence
  - b) la perpétuation de pratiques culturelles spécifiques à cette tribu
- IV) Expérience des sens et des attributs de l'*ethos* discursif
- V) Constitution et consolidation du *soi*, auxquelles prend part la lecture
- VI) Postulat d'un rapport moral au sein du couple formé par les co-énonciateurs
- VII) Pèlerinages littéraires

### Annexe 2 : l'éthique djianesque de l'écriture

- 1) Générosité :
  - a) de l'émotion
  - b) de l'effort créateur
- 2) Colère :
  - a) née d'un certain désordre du monde
  - b) contre les pairs écrivains et/ou critiques
- 3) Sens de la dérision :
  - a) l'humour en général
  - b) l'ironie en particulier
- 4) Foi de l'écrivain :
  - a) en ses propres moyens (génération de l'écriture)
  - b) en une mission (motivation de l'écriture)
  - c) en la présence d'un panthéon mental (évaluation de l'écriture)
- 5) Travail sur le style

### Annexe 3 : l'arc herméneutique de Paul Ricœur



Dans l'ordre, ces quatre stations peuvent correspondre :

– à l'émotion suscitée par l'œuvre et au désir de compréhension de celle-ci;

1) à l'analyse structurale :

- a) de la diégèse, des personnages, de l'énoncé narratif (Greimas, Genette, etc.)
- b) des composantes linguistiques de l'énonciation littéraire (Maingueneau, Orecchioni, etc.)

2) à l'interprétation du texte :

- a) par le texte et ses interprétants sémiotiques (Peirce, Riffaterre, Eco, etc.)
- b) par l'herméneute (Ricœur, Iser, Jauss, etc.)

3) à une désappropriation, par une place faite :

- a) à la critique des idéologies (Marx)
- b) à la critique des illusions du sujet (Freud, Nietzsche), et menant :

– à une réappropriation, dans la contemporanéité d'une triple compréhension : i) de l'œuvre  
ii) du monde  
iii) de soi

**Annexe 4 : la poét(h)ique de Djian à son meilleur**

**Avant l'œuvre**

**LECTURE**

**ÉCRITURE**

I) Sagesse

II) Incorporation

III) Tribu

IV) *Ethos*

V) Constitution du soi

VI) Morale co-énonciative

VII) Pèlerinages

Exigence morale du lecteur



Exigence morale de l'écriture

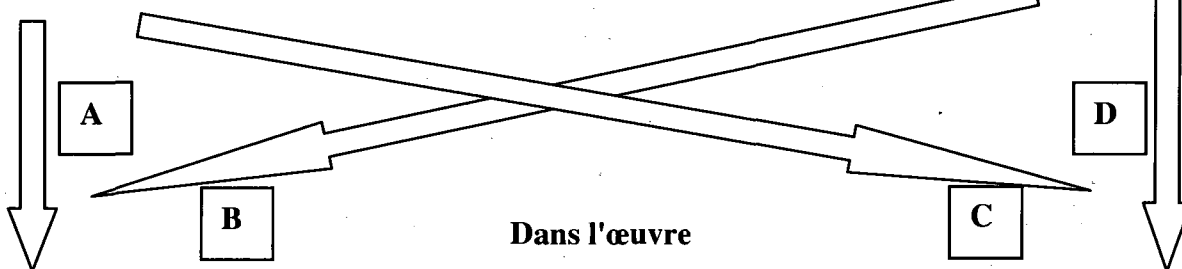
1) Générosité

2) Colère

3) Sens de la dérision

4) Foi de l'écrivain

5) Travail sur le style



**ÉCRITURE**

**LECTURE**

**A**

**C**

- Inventivité narrative et poétique
- Portée philosophique
- Passion
- Quotidienneté

- Décodage libre mais actif
- Concordance effets reçus/effets rendus
- Espace ouvert à l'identification
- Co-référence au problème humain

**B**

**D**

- Énergie communicative
- Dynamique émotionnelle
- Voix singulière
- Richesse de style et de sens

- Connivence et proximité
- Lecture physique et affective
- Hasard des atomes crochus
- Ouverture d'un infini de possibles

**1) des millions d'adhésions**  
**2) un tribut honorable à la tribu**