

Article

« Héritage et exemplarité dans *Demain je meurs* : l'oeuvre de dé-familiarisation de Christian Prigent »

Mathilde Barraband

Études françaises, vol. 45, n° 3, 2009, p. 57-75.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/038829ar>

DOI: 10.7202/038829ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Héritage et exemplarité dans *Demain je meurs*. L'œuvre de dé-familiarisation de Christian Prigent

MATHILDE BARRABAND

Depuis *Commencement*, chacun des textes narratifs en prose de Christian Prigent parus chez P.O.L.¹ rappelle que commencer est toujours recommencer. Comme si le véritable départ n'avait jamais été pris, chaque incipit ou exergue de ces textes reprend et décline le sème inchoatif : «Premier matin par où commencer bonjour mes beautés», questionne *Commencement*; «Ciel, que vais-je dire? Par où commencer?», répète *Grand-mère Quéquette*; et l'ouverture d'*Une phrase pour ma mère* se retourne sur elle-même : «ainsi je commence une phrase sur ma mère». Éternel débutant, le narrateur revit invariablement la difficulté d'entrer en écriture. Et ce bégaiement, cet embarras initial semblent être les signes mêmes du travail poétique : «Si vous sentez pas cette difficulté, pas la peine de causer. [...] on peut appeler ça penser, c'est surtout mastiquer, s'astiquer les tuyaux, redémarrer à fond les zéros pour les moindres mots» (C, 12). Au commencement, donc, est le ressassement. Et puisque le commencement n'en finit jamais, l'écriture ne cesse pas d'être ce ressassement. L'exergue de *Demain je meurs*², significativement reprise quelques pages plus loin, fait entrer sans tarder le texte dans ce jeu d'échos, tout en introduisant une compréhension nouvelle de la difficulté (ou du refus) de commencer : «Au commencement, de vie comme d'œuvre, pense de la fin. Quand rideau se lève,

1. *Commencement*, Paris, P.O.L., 1989; *Une phrase pour ma mère*, Paris, P.O.L., 1996; *Grand-mère Quéquette*, Paris, P.O.L., 2003 et *Demain je meurs*, Paris, P.O.L., 2007. Dorénavant désignés à l'aide des lettres C, UPM, GQ et DJM, suivies du numéro de la page.

2. «Au commencement de l'œuvre pense de la fin.»

l'avenir est là, et depuis toujours» (*DJM*, 20). Si le premier mot coûte tant, c'est qu'il appelle le dernier. Alors, se répéter, ne pas en terminer avec le début permet de repousser la fin.

Dans *Demain je meurs*, récit de la vie du père, la difficulté de mettre un terme est plus particulièrement commandée par l'angoisse que suscite l'image du père sur son lit de mort. Se livrer au flux d'une mémoire saturée des histoires de famille, qui se confondent souvent avec l'Histoire, s'abandonner à la rumination des hontes et des culpabilités, sont autant de moyens de reporter la représentation de l'ultime et insupportable vision. Mais la tentative de contourner ces passages obligés que sont le début et la fin participe plus largement du rejet d'une certaine philosophie de l'histoire, aux deux sens du mot (narration et Histoire). Refuser de présenter la vie du père comme un simple parcours d'un point à un autre, c'est refuser d'en faire un destin, un projet, c'est-à-dire un ensemble cohérent, orienté, dont il serait dès lors possible de tirer une leçon. La vie du père, communiste orthodoxe, aura été entièrement soumise à ce régime de l'édification, sa philosophie dirigée par la croyance en un progrès régulier, en un sens de l'Histoire. Le récit par le fils s'attachera *a contrario* à constituer la représentation la plus inexemple qui soit de cette vie exemplaire. Tout sera mis en œuvre pour éviter la fixation du sens : variation des points de vue, enchâssements narratifs, réécritures, désarticulation de la chronologie, décrochages versifiés, etc. ; pourvu que le récit puisse s'extraire des lieux rhétoriques et idéologiques où les traditions représentatives veulent l'assigner. Le récit de filiation se transforme ainsi en un récit de « dé-familiarisation » : si les figures de sa parentèle obsèdent de plus en plus son œuvre, explique Christian Prigent, c'est qu'« écrire [lui] apparaît comme un geste de “dé-familiarisation” (j'entends : traversée critique des lieux communs de tous ordres et production d'inouï — d'inquiétante étrangeté)³ ». Il s'agit de s'arracher au « déprimant *heimlich* », tout simplement pour re-naître, commencer enfin : au bout de sa violence analytique, le geste se veut ainsi « force de joie⁴ ».

3. Christian Prigent, *Christian Prigent, quatre temps. Rencontre avec Bénédicte Gorrillot*, Paris, Argol, coll. « Les Singuliers », 2009, p. 39. Dorénavant désigné à l'aide des lettres QT, suivies du numéro de la page.

4. *Idem*.

Récit de filiation

De l'aveu même de Christian Prigent, l'ambition, formulée dans les années 1970, de la fusion des perspectives narrative, poétique et théorique au sein d'un seul « texte » qui transcenderait les partitions génériques, ne guide plus son projet d'écriture. Sa pratique se fait désormais plus libre, et il se trouve, commente-t-il non sans désinvolture, qu'elle reconduit en partie « les anciens partages génériques » : « *Ceux qui merdRent* est un essai, et rien d'autre ; *L'Âme* est sans aucun doute un livre de poèmes ; *Demain je meurs* est en définitive un roman⁵ » (QT, 178-179). Chaque genre permet de satisfaire un goût (l'explication rationnelle dans les essais), d'expérimenter des modes de composition (horizontal et musical pour la prose, vertical et plastique pour la poésie), et il n'est plus besoin de réunir ces différents penchants en une seule proposition⁶. Après *Commencement* (1989), *Une phrase pour ma mère* (1996) et *Grand-mère Quéquette* (2003), le texte *Demain je meurs* (2007) vient ainsi se rattacher à un ensemble de proses narratives qui occupe une part de plus en plus importante dans l'œuvre de Christian Prigent. Celles-ci lui permettent en effet de « remonter vers la matière complexe de [ses] vies (enfance, adolescence)⁷ ». Forme narrative et exploration du passé semblent ainsi intimement liées. « Un livre comme *Œuf-glotte* est de part en part autobiographique, reconnaissait l'écrivain en 1999, mais c'est complètement mâché, grignoté, remâché. Dans *Commencement* et dans *Une phrase pour ma mère* c'est déjà plus lisible⁸. » *Grand-mère Quéquette* et *Demain je meurs* n'auront fait que poursuivre la voie ouverte.

Tous ces textes jouent cependant sans cesse sur la ligne de partage entre véridiction et invention. Si *Demain je meurs* a supposé un travail de recherche (dont témoignent les ouvrages historiques et sociologiques de la bibliographie), s'il accumule documents réels et personnels

5. La bibliographie complète proposée à la fin de ce volume est remarquable à cet égard, puisqu'elle dispose en quelques catégories les œuvres de Christian Prigent : « essai », « poésie », « fiction », « roman », « chronique ». De rares textes portent une double définition : *Ce qui fait tenir* (théorie/poésie, Paris, P.O.L., 2005). Ces indications sont suggérées soit par la mention indiquée en couverture des ouvrages, soit par le choix de la collection, soit, à défaut, par les commentaires de l'auteur dans ses entretiens. *Commencement* et *Demain je meurs* sont ici appelés « romans », quoique seul le premier porte cette mention en couverture, tandis que *Une phrase pour ma mère* et *Grand-mère Quéquette* sont qualifiés de « récits ».

6. Voir QT, 179.

7. Christian Prigent, « La forme est une pudeur (entretien) », *Le matricule des anges*, n° 28, 1999, p. 22.

8. *Idem*.

(tracts, liste électorale, cartes, photographie), il n'en demeure pas moins, selon son auteur, un roman. Ce dernier prend d'ailleurs soin, dans ses entretiens, de se distinguer de son narrateur et de différencier son père réel du père fictionnel qui en est une figure inspirée mais radicalisée et caricaturée⁹. C'est que «le biographique est toujours réinventé par la forme [qui] abstractise le souvenir pour en faire un motif⁰», commente Christian Prigent, et que, de toute façon, «Rien/ tout (n')est vrai» (*DJM*, 163). Ainsi, au sein de *Demain je meurs*, les marqueurs de fiction et de réalité s'invalident mutuellement. Les chassés-croisés onomastiques en témoignent exemplairement : les noms du père réel (Édouard) et fictif (Aimé) coexistent au sein du même volume¹¹, et certaine légende, évidemment tronquée, d'une photographie représentant un homme à une tribune dans *Demain je meurs*, trouve son complément dans *Christian Prigent, quatre temps* : à l'ellipse du roman «Maison du Peuple, Saint-Brieuc, vers 1950» succède la précision du livre d'entretien «Édouard Prigent en meeting, Saint-Brieuc, vers 1950» (*QT*, 36).

La tension maintenue entre factuel et fictif est un des traits caractéristiques que partage la série des écrits en prose de Christian Prigent avec les «récits de filiation» décrits par Dominique Viart, et dont la multiplication a marqué la production littéraire des deux dernières décennies¹². Dans *Une phrase pour ma mère, Grand-mère Quéquette* et *Demain je meurs*, comme dans les récits de filiation, «le récit de l'autre est le détour nécessaire pour parvenir à soi¹³». À l'instar d'auteurs tels que Annie Ernaux, Pierre Bergounioux ou Jean Rouaud — tous très différents par ailleurs —, Christian Prigent a construit au fil de ses publications quelque chose de l'ordre d'une *saga* familiale : au livre de la mère (*UPM*) ont succédé ceux de la grand-mère (*GQ*) et du père (*DJM*). L'ensemble s'organise explicitement en système, puisque les textes renvoient les uns aux autres¹⁴ et que les mêmes personnages y

9. «Interview de Christian Prigent» (avec Philippe Boisnard), *Libr-critique*, mars 2007. En ligne. <<http://databaz.org/vlogtrotter/?p=50>>, consulté en mars 2009. Nous transcrivons.

10. Christian Prigent, «La forme est une pudeur (entretien)», art. cit., p. 22.

11. Respectivement dans le document 7 du «dossier» et dans le corps du texte.

12. Dominique Viart, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, coll. «La bibliothèque Bordas», 2005, p. 76-98. D'après : «Filiations littéraires», *Revue des lettres modernes*, «Écritures contemporaines 2», 1999, p. 115-139.

13. Dominique Viart, *op. cit.*, p. 77.

14. Voir par exemple : «Père te dégusta en petits morceaux au fond du jardin à l'heure de la gamelle, tu l'as raconté» (*DJM*, 220). Une note en bas de page précise où : «Cf. *Une phrase pour ma mère*, 1996, p. 123-129.»

circulent, passant alternativement sur le devant de la scène. Cependant l'enjeu de la *saga* de Christian Prigent est moins de témoigner du lien particulier d'un descendant à ses aïeux, que de remonter le cours des différents rapports à la langue du poète, et d'établir ainsi une cartographie qui ait valeur générale. Au fil des publications, se trouvent ainsi mis en avant et décortiqués différents rapports à la langue : maternel¹⁵, grand-maternel et « désœdipianisé »¹⁶, et enfin paternel et surmoïque avec *Demain je meurs* :

Voilà la langue *du père*. Elle n'excède pas l'espace de *ce* livre. Mais plusieurs de ses traits marquent (ou ont marqué) la langue du fils : une certaine passion de la rationalité, l'obsession de la portée civique des paroles, l'amour de l'explication et de la pédagogie, le goût des énoncés polémiques, pas mal de raideur éthique, une certaine naïveté sentimentale, une difficulté à partager l'intime, etc. (QT, 178)

Le poète hérite de la langue de ses aïeux, non seulement parce que sa langue se souvient du phrasé, des idiolectes qui ont nourri son enfance, mais aussi parce que sa langue se trouve structurée par l'économie symbolique des liens qu'il entretient avec sa parentèle. *Demain je meurs* met en lumière ce que l'entrée en écriture elle-même doit au rapport inhibé, infantile, à la parole toute-puissante des parents¹⁷. L'ordre intimé à l'*infans* de se taire impressionne encore la langue du poète : « Car il sait y faire, ton père, genre je pipe rien mais vous bistou-rise d'un clin d'yeu ? les fautes. [...] Déjà donc que quasi zéro, comme mots, de lui à toi et vice versa, en long, large, travers, envers et endroit, ça vous arrange pas le style renfrogné » (DJM, 49). Le père reste ainsi à jamais le véritable auteur : « l'auteur de toi-même, l'augmenteur du monde par ajout de toi » (DJM, 50). Étant par ailleurs aussi loquace et éloquent avec ses amis ou devant un public qu'il est taiseux et dur dans le cercle familial, le père achève de convaincre son « rejeton » qu'il est

15. Sur le rapport à la langue de la mère, voir Christian Prigent, *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas. Entretiens avec Hervé Castanet*, Saussines, Cadex, coll. « David », 2004, p. 29 et suivantes.

16. « Interview de Christian Prigent » (avec Philippe Boisnard), art. cit.

17. L'image constitue un *topos*, que l'on retrouve notamment dans deux textes auxquels Christian Prigent fait référence dans *Demain je meurs* : *La lettre au père* de Kafka (cité dans la bibliographie), et *La recherche du temps perdu* de Proust (« Ce n'est pas que l'éducation des enfants, c'est celle des poètes qui se fait à coup de gifles », *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », vol. 4, 2006, p. 831). *Christian Prigent, quatre temps* fait allusion à cette dernière phrase (p. 36).

indigne de parler¹⁸. La langue compulsive de *Demain je meurs*, à la fois éruptive et surveillée («J'espère que papa n'a pas lu tout ça», *DJM*, 222), semble témoigner de cette retenue primitive, de ce ressassement primordial et structurant : « Il pensa jamais pour toi à haute voix. Ce sont seulement les pensées qui grincent dans ta tête à toi en imaginé de quoi fut grincé par lui en la sienne. [...] Elles braillent dans ta voix, les criardes. Elles instillent poison dans ton sang » (*DJM*, 139).

Le narrateur de *Demain je meurs* se présente ainsi comme cet héritier habité par les voix de ses ancêtres, ou, plus exactement, les ayant incorporées : « Une Voix : abrah ! abrah ! abracadabra ! [...] À bas qui effraie, sonne, odore, roussit, gorge, incarne, brame ou tonne ! Et tu ne sais pas de qui est la voix car on n'est pas seul dans son estomac » (*DJM*, 23). Et pour dire cette occupation, la phrase se charge à son tour de souvenirs littéraires : les interjections et les images sont celles du « Grand combat » de Michaux, qui vient en palimpseste éclairer la démarche autobiographique de Christian Prigent : « Fouille, fouille, fouille / Dans la marmite de son ventre est un grand secret¹⁹ ». Il ne s'agit donc plus tout à fait de passer par le récit de l'autre pour mener le récit de soi, mais de faire le récit des autres en soi. Puisque l'héritier héberge ses ancêtres, archéologie de soi et archéologie de la famille s'équivalent. Et cette fouille devient d'autant plus nécessaire que cette cohabitation forcée leste son hôte, l'empêche d'avancer et le condamne au passé : « Allez, va : fonce, dévale ! Jouis d'ibi et nunc sans excursion vers peines d'avant et dessine dans toi demain rose bonbon », s'exhorte le narrateur de *Demain je meurs*, pour conclure : « Sauf qu'avant qu'après surgisse, avant persiste » (*DJM*, 13).

Demain je meurs partage enfin avec nombre de « récits de filiation » un « renoncement à la linéarité chronologique au profit du recueil, de l'enquête et du recours à l'hypothèse²⁰ ». Ce sont bien aux formes du recueil et de l'enquête que répond l'organisation parcellaire du texte : les vingt-neuf éléments qui composent la « Table » en témoignent, ainsi que les huit documents du « Dossier », ou encore la bibliographie. Quant à la narration, elle évite en effet le tracé linéaire du récit de vie

18. Sur ce point, la figure du père de *Demain je meurs* ressemble fort à celle de *L'orphelin* (Paris, Gallimard, 1992) de Pierre Bergounioux. À propos de l'identification de Pierre Bergounioux à la figure flaubertienne « dépossédée du regard paternel », je renvoie aux analyses de Laurent Demanze dans *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2008, notamment p. 122-128.

19. « Le grand combat », dans Henri Michaux, *Qui je fus*, Paris, NRF, 1927.

20. Dominique Viart, *op. cit.*, p. 77-78.

traditionnel : « On file pas chronique, engrène pas annales en ordre de maillons : on mixe, on bricole, on pétrit sa boule avec du déchet de biomachin ou de chronotruc » (*DJM*, 163). En somme, le récit tente d'échapper à « l'illusion » qui oriente ordinairement toute perspective « biographoïde²¹ » : la marque bourdieusienne, ici comme chez nombre d'auteurs de récits de filiation, paraît déterminante. Le sociologue avait souligné en 1986 la propension naïve et artificielle de ses enquêtés à organiser les événements de leur vie en fonction de relations intelligibles, selon un ordre chronologique et logique et une axiologie de l'intention, du projet. L'effort est sensible dans *Demain je meurs* pour contourner l'exercice du récit de vie comme « parcours orienté, déplacement linéaire, unidirectionnel, comportant un commencement (“un début dans la vie”), des étapes, et une fin, au double sens, de terme et de but, une fin de l'histoire²² ». Le récit se construit clairement dans une résistance aux principes organisationnels traditionnels de consécution et de progression. À la syntaxe, est préférée la parataxe et sa force accumulative : « Scènes, vignettes, tracés d'émotions, poussées d'interprétation, visions en vitesse, conversions bouffonnes » (*DJM*, 163), et le vocabulaire cinématographique (« flash », « travelling », « images ») qui émaille le récit lui fournit dans le même temps une nouvelle grammaire, mettant en évidence le travail de *démontage* du texte.

Le titre et la quatrième de couverture annoncent ce travail sur la représentation de l'expérience du temps : « “Hier, j'étais né ; demain, je meurs”, souffle la Voix qui sort du lit d'agonie. Entre cet hier et ce demain : une vie, celle du père » (*DJM*, quatrième de couverture²³). Le récit de vie se présente dès lors comme l'explication de ce point-virgule qui sépare deux limites (naissance et mort), seuls repères certains mais qui semblent ne pouvoir être rejoints : le plus-que-parfait désigne un passé qui n'a plus cours, et le présent est nié par la perspective d'un avenir fermé. L'enchaînement quaternaire n'a rien d'une progression, puisque se suivent passé (hier) puis passé du passé (j'étais né), futur (demain) puis présent condamné (je meurs). De même, la quatrième de couverture scelle la remise en question du principe de non-coïncidence, lui aussi au fondement de la représentation ordinaire du temps. « Temps :

21. Le terme est employé par Daniel Madelénat, *La biographie*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1984.

22. Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n^{os} 62-63, juin 1986, p. 72.

23. La quatrième de couverture est composée de différents extraits du texte.

une demi-heure en gros, à vélo. Espace : deux kilomètres. Décor : Bretagne, années 1950. Fond d'Histoire : la guerre d'Indochine, l'affaire Henri Martin, Budapest 1956, les communistes, André Marty, Thorez, Staline. » Ce ne sont pas seulement la naissance et la mort du père qui bornent le récit, mais aussi le départ et l'arrivée du parcours que le narrateur effectue en vélo et au cours duquel il reconstitue les épisodes de la vie de son père. Le temps du récit (378 pages) accueille la projection par le temps d'histoire (« une demi-heure en gros » soit « deux kilomètres ») d'un temps d'Histoire (une vie et son « fond d'Histoire »). Les différentes « étapes de la vie » du père, pour reprendre le terme de Bourdieu, sont effectivement évoquées : on reconnaît d'ailleurs un *cur-sus honorum* (l'enfance populaire, la bourse d'études puis la reconnaissance sociale) présent dans nombre des récits de filiation qui s'écrivent depuis trente ans. Mais ce qui préside à l'évocation de ces étapes est moins l'ordre de leur avènement que le reflux de la mémoire et les aléas des associations d'idées. Tel épisode est, par exemple, suscité par la vue d'une inscription murale sur le chemin du cycliste, tels autres par l'exploration mentale du fond d'une armoire ayant appartenu au père. Le dispositif du récit invite ainsi à la superposition constante des couches temporelles, et notamment du temps de narration et du temps narré. Ce dont le dialogue, qui porte le texte, entre le narrateur et les avatars passés de lui-même, est l'emblème.

Le récit se trouve ainsi tiré vers le passé. Comme si le regard en amont du père tentait d'entraîner celui du fils dans sa direction. Car le père, que ses études ont poussé à s'arracher aux siens et à soi, à s'élever au-dessus de la conscience immanente, est cette « conscience malheureuse » (titre de la section 10) qui ne peut détacher son regard du monde qu'il a quitté et qui lui est devenu irrémédiablement étranger :

Voilà pour lui. Mais pas pour la fratrie. Ni pour la parentèle coincée dans sa fosse d'analphabétisme. Donc il va cuver sans fin l'amertume d'avoir déchu du bas en grim pant plus haut par voie d'élection jusqu'à se cogner la tête au plafond, et les autres pas. (DJM, 111)

L'enjeu, pour le fils, est alors d'échapper à cette mélancolie et ce sentiment de trahison paternels qui l'empêchent d'habiter le présent. Et ce d'autant plus que « si le Père engendre le Fils à perpétuité, c'est ce que nous disent les sources autorisées, faut croire que c'est lui, et derrière lui, son père et les pères de cet autre père jusqu'à Cromagnon [...] qui t'ont modelé sur ce patron-là qui demeure en toi » (DJM, 33). Alors,

paradoxalement, la filiation se joue comme négation de l'Histoire : conjoncturellement parce que le père tire le fils vers le passé, et structurellement car descendre dans la généalogie, c'est faire l'expérience du même.

Dès lors, si le fils veut échapper à l'aliénation et atteindre l'identité, il doit s'engager dans une lutte à mort avec le père. C'est là l'enjeu inavouable de *Demain je meurs*, qui ne cesse de contourner le mot (mort) interdit : « On dit pas ce mot, motus-bouche cousue et le cul-de-poule en continu » (*DJM*, 16). Mais toute tentative de contournement est vouée à l'échec. Le mot fait retour par son signifié : « Même pas nous quitter, passer, partir, disparaître. Encore moins clamser, crampe-cer, raidir, claboter. Pas plus calancher ou casser la pipe » (*DJM*, 16); son signifiant « Rushmore, mont Rushmore. J'aime pas bien le bruit que fait la clausule » (*DJM*, 20); sa référence : le mont Rushmore qui obsède tant le narrateur est le décor de la scène finale de *La mort aux trousses* (« Où c'est dans un film ? » [*DJM*, 19], demande-t-il). Le narrateur s'est cependant implicitement désigné lui-même dès l'entrée comme le fils parricide, comme le fils au « pied enflé²⁴ » du mythe, qui refuse encore de croire l'oracle selon lequel il va tuer son père. C'est « avec les pinces aux chevilles empantalonnées de [s]on œdipied » (*DJM*, 12) que le narrateur se décrit pour la première fois, alors qu'il s'apprête à enfourcher son vélo et à entamer le parcours-récit qui le mènera au lit de mort de son père. L'implicite finira d'ailleurs par s'énoncer clairement :

Et que fais-tu, toi, qui le fais parler, qui parles à sa place, qui voles à tire-d'aile sur paroles volées à lui qui se tait pour à jamais ? Tu parles pour lui ? pour c'est très très contre, remarque, et rougis : tu prends sa parole, lui prends-tu sa vie ? L'assassines-tu bis ad libitum ? Savoir si c'est pas en toi titillé de vengé mauvais qui bassine tes fonds ? ou le règlement de compte en loucedé par conséquence de lâcheté ? (*DJM*, 179-180)

La lettre au père, paradoxale et critique, évolue ainsi entre culpabilité et vengeance, hommage et accusation, et encore entre rhétorique de l'aveu et jeu de rôles, personnalisation et généralisation. Elle rappelle ainsi, et aussitôt s'en émancipe, des formes narratives fixées, qui ressortissent toutes d'une interrogation de la filiation. Au modèle littéraire du roman généalogique, *Demain je meurs*, à la suite de *Une phrase*

24. *Oidipous* viendrait de *oïdo* (enflé) ou *oïda* (je sais) et *poûs* (pied). Voir Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, « Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'*Œdipe Roi* », dans *Œdipe et ses mythes*, Paris, Complexe, coll. « Historiques », 1988, p. 35.

pour ma mère et de Grand-mère Quéquette, emprunte son dépliement arborescent. Au modèle du récit de filiation, il reprend certains procédés et thématiques, et plus profondément un principe : celui du détour par l'autre pour se dire soi. Enfin, avec cette pratique identitaire qu'est le roman familial freudien, il partage une même fonction réparatrice. Pour l'enfant qui s'invente une généalogie meilleure, comme pour le narrateur de *Demain je meurs*, raconter, c'est tenter de répondre à l'étrangeté familière du père, essayer de résoudre la crise œdipienne. Mais le récit de Christian Prigent déconstruit justement le roman familial : alors que l'enfant qui élabore son récit fantasmatique reconduit à son insu une pratique universelle, le narrateur de *Demain je meurs* traque le général dans son expérience singulière et oppose à la fabulation un travail analytique de désillusion. Ce récit de filiation critique ou ce roman familial réflexif, qui transcende les traditions représentatives, qui raconte et commente, qui écrit et se décrit, ne semble alors pas si éloigné de cet ancien idéal du « texte », capable de réconcilier les perspectives narrative, poétique et théorique.

Récit de dé-familiarisation

Reprenant la thèse derridienne selon laquelle la modernité est à la fois parricide et orpheline²⁵, Laurent Demanze a montré qu'une part importante de la littérature contemporaine en avait prolongé les contradictions, tout en investissant davantage ce second aspect, « cette face plus sombre d'une modernité désorientée, en peine de références identitaires²⁶ ». L'« encre orpheline » de Pierre Bergounioux, Pierre Michon ou encore Gérard Macé dessine la figure d'un héritier problématique qui fait « face au chapitre vacant de sa mémoire » et s'enfonce dans « les incertitudes de ses souvenirs²⁷ ». L'encre de Christian Prigent, dans *Demain je meurs*, en serait la sœur parricide. Elle partage nombre de traits avec la première : il lui arrive de regretter les absences d'un père, son mutisme, elle aussi archive les documents, recueille des informations auprès de témoins directs. Mais elle ne procède pas d'un héritier inquiet, soumis à la « défection des origines²⁸ » et engagé dans un impossible processus de restitution. Le narrateur de *Demain je meurs* est

25. Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1972.

26. Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 37.

27. *Ibid.*, p. 10.

28. Roland Barthes par Roland Barthes, cité par Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 30-31.

moins un enquêteur qu'un contre-enquêteur : la figure qui l'obsède n'est pas évanescence mais envahissante, il ne se confronte pas aux traces, aux rares vestiges qu'elle a abandonnés dans son sillon, mais à une mémoire saturée et surdéterminée.

Demain je meurs trace donc la figure d'un héritier surchargé de passé : d'histoires (de famille) et d'Histoire. Car le père, élu, militant communiste dans la Bretagne des années 1950, « fut branché direct à l'histoire » (*DJM*, 179). Raconter sa vie c'est donc traverser les engagements, les combats, les débats d'une génération engagée. Le quotidien des membres de la Fédération des Côtes-du-Nord du Parti communiste français est international. En témoignent les tracts qu'elle fabrique, et que le « dossier » reproduit : contre les « fascistes de France et de Hongrie » en 1956, puis pour la libération des « Douze » qui se sont opposés à l'acheminement d'armes vers l'Indochine en guerre. « J'aime de plus en plus, expliquait Christian Prigent en 2005, ce que le roman (au moins la narration) permet de brasser du temps complexe de nos vies intimes et des foudres de l'Histoire²⁹. » Le texte romanesque tresse ainsi petite et grande histoire, guerres et querelles de famille, et se fait même à l'occasion didactique, comme dans le chapitre « L'histoire en famille (2) » :

Comme *phase initiale* de situation, rappel du contexte : automne 56. Dans sous peu là-bas, chez les Magyars, on va mettre Imre Nagy au zonzon et deux ans après le pendre aux potences. Et János Kádár a pris le pouvoir, planqué derrière les chars, par la volonté du frère soviétique qui vient mettre l'ordre dans la maisonnée hongroise dissipée. [...] Force de *rupture* : après les infos du petit matin, maman en pétard et petit Bibi file rouscailler à la Fédé. Ouais ils vont m'entendre.

Action : à la Fédé, on l'envoie balader. De quoi qu'elle se mêle, la piétaille, à pas obtempérer ? [...] *Rééquilibrer* : les cliques, les claques, la porte violente qui craque. *État final* : exit Madame Mère, démissionnaire. (*DJM*, 194-195, nous soulignons)

De retour à la maison, l'épisode se reproduit avec le père. Le bref récit, en intégrant le commentaire de sa propre recette quinaire (Situation initiale, Déséquilibre, Action, Rééquilibrer, Situation finale³⁰), se signale

29. Christian Prigent, « Deux souvenirs sur Louis Guilloux », *Europe*, n° 913, mai 2005, p. II.

30. « Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre ; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli ; le second équilibre est bien semblable au premier, mais les

comme élément d'un paradigme : la scène a déjà eu lieu plus d'une fois et se produira encore. L'Histoire se répète et les histoires s'accumulent.

Le récit est alors envahi de souvenirs qu'il charrie et enchaîne. La roue du vélo, qui transporte le narrateur, figure ce mouvement perpétuel d'une « mémoire qui mouline en toi à même cadence que tu pédalais » (*DJM*, 68), et course cycliste et cinématographie servent tout au long du texte de comparants à la machine mémorielle, qui soumet le narrateur à ses mécanismes répétitifs et à l'étourdissement de son entraînement :

Oh ! hisse ! : du panneau coulisse. Des plans, en quinconce : un, deux, trois et dix. D'autres encore, tout plein, dans les perspectives, ça creuse profondeur. Pour un peu : vertige et les poils qui collent à cause des vitesses. Courant d'air s'immisce. Téléportation. Néons, ffffff, ça tremblote en long. Tubes fluo nimbés, jjjjjj dans les oreilles. Rais technicolor, vite, du phare en spots. Et tous les nuages en accéléré, noir/blanc bousculé, comme au ciné. [...] Espaces, oh, ça passe, fonce, trace ! Époques, ères, temps : chaud devant ! (*DJM*, 330-331)

Le narrateur doit sans cesse se reprendre, tenter de freiner et d'organiser le défilé d'images mais aussi de mots. Car les personnages secondaires de *Demain je meurs*, Tata Soizic, Tata Clara, Blivet, sont tous d'incorrigibles bavards. Le narrateur se trouve ainsi le plus souvent dans la position du narrataire, qui fait mine d'écouter et de comprendre les récits qu'on lui impose : « Blivet te l'a dit, [...] il te fait leçon [...] : cet homme-là ton père, mon poteau, c'est un qui connaît le poids du parler. Oui, oui, tu as dit : t'as pas bien saisi. Mais ça marina longtemps dans ta tête » (*DJM*, 177). De même, Tante Soizic et Tante Clara infligent à leur neveu des causeries indigestes : la première émet d'énigmatiques aphorismes bouddhistes, la seconde répète de longs soliloques où se confondent ses admirations pour le Japon et pour son frère. Et gare à qui oserait interrompre ou remettre en question le panégyrique : « Je connais la scie : sujet favori [...] c'est hagiographie du père des moufflets qui connaissent pas leur petit bonheur » (*DJM*, 59). Le récit-cadre ne cesse ainsi d'accueillir d'autres récits, le narrateur de céder la parole à d'autres narrateurs. Et cet emboîtement rend visible le combat auctorial qui se joue : il s'agit pour le narrateur non seulement de résister au flux des souvenirs mais aussi à l'orientation, au

sens que la mémoire familiale voudrait que prenne ce flux. Car du père, la famille et les proches ont constitué une figure idéale, parfaite et intouchable. Son nom vient s'ajouter à la longue liste des figures exemplaires (Joseph Bara, Gabriel Péri, Henri Martin, etc.) dont se nourrit la légende familiale et qu'elle puise dans ce « grand magasin des paradigmes³¹ » qu'est pour elle l'Histoire. Mais le récit du père que ses intimes échafaudent, et contre lequel se construit celui du narrateur, trouve son véritable modèle dans les vies de saints. Le père devient « en somme : cœur d'apôtre ou quasi de saint, mais modernisé en version laïque sous casquette peuple sans rond d'auréole ni les fariboles d'élection céleste » (*DJM*, 54). C'est que catholicisme et communisme, insinue le narrateur, s'organisent fondamentalement selon une même croyance en un avenir meilleur, partagent un même « cœur fanatisé par des horizons d'amélioration », dont l'avère ou l'origine véritable semble être une haine du proche : « aime le plus lointain car en vérité le très prochain pue » (*DJM*, 52-53), résume le fils à propos de son père.

S'attaquer au « portraiturage officialisé » (*DJM*, 234) du père, c'est donc destituer une idole. *Demain je meurs* se place ainsi significativement sous le signe du deuxième commandement, « Tu ne te feras point d'image taillée », qu'il réécrit dans son ouverture :

À bas toute image burinée en grès de figure exacte des gens qui plastronnent en haut dans les nuées ou vivent en bas parmi le bestial ou qui putréfient sous la croûte de terre ! Prosterne pas devant aucune statue, en pied ou en équestre, dont celle de ton père en militaire sur son dada, ni devant nul buste pétri ou sculpté, même si de papa en costume de maire et les yeux en fer, ni devant gisant en béton armé, ton vieux y compris, les mains sur le ventre et le gominé en beurre de ciment qui lui colle tignasse, en pavois d'honneur dans le vestibule de l'hôtel de ville parmi les cactus. (*DJM*, 23-24)

Il s'agit de dénoncer la vénération du père par l'entourage, mais aussi de se mettre soi-même en garde. Car le narrateur n'est pas à l'abri de ce besoin de s'inventer des figures surmoïques. Celles-ci défilent d'ailleurs dans le texte : d'abord les « pères fondateurs » des États-Unis dont les visages ont été gravés dans le mont Rushmore ; puis, à la « Fête de l'Aube nouvelle », « Staline en grand portrait est ici la vedette : / il nous montre la voie vers un monde édénique » (*DJM*, 136) ; et enfin

31. L'expression est utilisée par Olivier Rolin, à propos du rapport à l'histoire des militants de *Tigre en papier*, que l'écrivain oppose au présentisme des nouvelles générations : « À cette époque-là, l'Histoire était encore le grand magasin des paradigmes [...]. Le passé c'était l'inépuisable recueil des traditions », « Entretien », *Scherzo*, n° 18-19, octobre 2002, p. 8.

Dieu, « sorte de papa, mais multifonction comme un couteau suisse ou un nécessaire à couture en kit » (*DJM*, 25). En référer au deuxième commandement, c'est s'inciter à se libérer de l'adoration, à renouer avec une figure vraie derrière ses intermédiaires idolâtres, à refonder aussi un lien authentique :

Au fond, c'est sympa [...] elle me dit [la Voix] par ces interdits que le vrai amour c'est pas à ces zigues en tenue d'humain avec des contours veston et culotte dans l'environ proche qu'il faut le porter en adoration car ça ça vous coince dans du périmètre. (*DJM*, 24)

Le texte n'en brise pas moins le deuxième commandement puisqu'il réalise cette représentation interdite de la figure paternelle, archétype de toutes les figures surmoïques. Le Décalogue semble même avoir fonction programmatique, ou plutôt antiprogrammatique : « Honore ton père et ta mère », « Tu ne commettras point d'assassinat », « Tu ne commettras point d'adultère », « Tu ne déroberas point », « Tu ne porteras point de faux témoignage contre ton prochain », prononce la voix de Dieu, et celle de *Demain je meurs* ne cesse de rappeler à l'ordre ce fils iconoclaste qui appelle les images et vole les souvenirs, raconte et invente, révèle et détourne, ce fils œdipien qui assassine et demande de l'amour.

Production d'« inouï »

Le texte s'élabore dans cette nécessité d'échapper aux commandements de la Loi comme du Sens. Il règle d'ailleurs moins ses comptes avec l'idéologie, fait moins le procès du communisme du mitan du siècle et de ses illusions, qu'il ne tente de mettre au jour les ressorts de la fixation aliénante d'un discours. Les premiers seraient de la compétence de l'historien ou du sociologue, commente Christian Prigent. Le souci du romancier sera plutôt d'ordre linguistique. *Demain je meurs* questionne ainsi le rapport politique au langage, il explore cette « langue à part » des communistes « avec ses tics, avec sa reconduction sémantique de certains mots » et « le filet, le réseau de représentations et de distribution du réel alentours³² » qu'elle construit. L'enjeu du roman est de « traverser une expérience du mensonge », d'« interroger la puissance de leurre de la langue³³ ». L'œuvre de dé-familiarisation, enta-

32. « Interview de Christian Prigent » (avec Philippe Boisnard), art. cit.

33. *Idem*.

mée avec *Une phrase pour ma mère*, trouve donc son prolongement dans cet effort pour déjouer l'embrigadement de la parole par le père et la mère — que le fils nomme significativement la « Direction » (*DJM*, 9). Elle se poursuit encore, plus largement, par la critique des lieux communs dont hérite tout locuteur d'une langue particulière, et qui constituent une puissance de rassemblement mais aussi d'exclusion. C'est ce que sous-entend Blivet, le dissident, lorsqu'il dit au narrateur que son père « c'est un qui connaît le poids du parler » (*DJM*, 177). Celui qui est appelé « traître » se trouve dans le même temps écarté de la communauté : « Ces hommes-là, ton père, ceux autour de lui dans leur société d'amis-ennemis de la Société, bien vrai qu'ils savaient, ou croyaient savoir, où va la parole » (*Idem*). Cette langue qui juge, condamne, définit, assigne, cette langue comme instrument de la codification, de la communautarisation, constitue alors un repoussoir. Contre cette force centripète, *Demain je meurs* construit une poétique centrifuge. La segmentation, la parataxe, l'intrusion de morceaux versifiés sont autant de moyens d'empêcher que le texte s'installe dans une régularité, établisse une économie fermée. Les jeux sur le signifiant³⁴ et les dérives qu'ils engendrent participent clairement de cette tentative pour trouver des « espaces de respiration [...] face aux assignations et aux sommations de la loi verbale³⁵ ». Suivre les indications de la langue, chercher le sens dans la forme des lettres, permet de tenir à distance un contenu trop dense, grevé de significations. Ces échappées constituent autant de soupapes à un texte qui s'affronte aux cadres et aux mesures d'un discours serré d'ornières et partout surdéterminé. Elles inventent au sein de la langue paternelle, une langue nouvelle, productrice à son tour d'une *inquiétante étrangeté*. Fantaisistes, imprévisibles, futiles — du moins présentées comme telles —, elles se libèrent enfin de cet usage sérieux, grave, conscient des enjeux que les communistes font de la langue :

Car c'est dans l'Histoire que la parole passe comme lame de sabre ou traînée de poudre, et son étincelle peut cramer la plaine dont à l'horizon, déjà, l'orient rougeois. Et à quoi elle sert si c'est pas une arme pour l'homme de demain contre l'homme d'hier. Ça, ça vaut qu'on cause et ça robore le bla bla bla. (*DJM*, 53)

34. « Écart vide < > ! Et la foudre crac ! Plein **zOom** ! Éclair **Z** ! Et le ciel tombe **M** [...]. Au mitan, deux ronds : **O O**. Soit deux yeux, et qui écarquillent » (*DJM*, 330).

35. « Interview de Christian Prigent » (avec Philippe Boisnard), art. cit.

Un vrai révolutionnaire ne saurait dilapider les puissances de l'instrument de la révolution. C'est aussi le sens de la « leçon de littérature » du père. Dans cet « intermède », où le père et le fils se donnent la réplique, Christian Prigent rejoue plaisamment la querelle des Anciens et des Modernes. La ligne de partage entre le père et le fils ne se situe cependant pas entre recours à la bibliothèque et *tabula rasa*, puisque tous deux ont un rapport nourricier à la lecture. Elle ne se situe pas non plus entre références datées et références contemporaines, l'un et l'autre naviguant entre passé et présent. C'est dans leur façon de décrire la fonction sociale de la littérature que père et fils s'opposent. Le premier est convaincu que la tâche de ceux qui font les livres est d'élever la conscience du peuple. Le destinataire est donc déterminé (le peuple) et à sa suite, le contenu du message, ses voies de circulation, sa forme, et même son destinataire. La seule littérature qui vaille est celle qui « aime le peuple et ses bons instincts » (*DJM*, 183), qui dénonce sa souffrance et l'incite à se dépasser : « Préfère qui évoque santé populaire, besoin de bonheur et fraternité » (*Idem*), car « démobiliser force et enthousiasme pour des faux problèmes et se délecter d'un monde sans futur, c'est crime, c'est péché » (*DJM*, 185, nous soulignons). Pour se faire entendre de ceux qu'elle vise, la littérature doit alors

rencontrer sans morgue son public, dans les régiments, fabriques, kolkhozes, comités. [Elle] a intérêt, du coup, à faire gaffe à pas confiner dans l'opacité ni se cultiver les raffineries [...]. Donc faire simple et clair, et réconcilier l'homme avec son père, sa mère, la terre, soi, les camarades. (*DJM*, 185-186)

L'écrivain ne saurait donc être un « bourgeois » qui, par définition, n'aime pas le peuple, ne le connaît pas et ne pourrait exalter ses vertus. Sartre, dont la leçon reprenait pourtant le questionnaire en filigrane — pourquoi écrire ? pour qui ? —, est lui aussi voué aux gémonies : « Vois dans Garaudy : Sartre ? Un faux prophète³⁶ ! » (*DJM*, 188, nous soulignons). Prosaïque ou poétique, peu importe, l'écriture des dominants

36. Christian Prigent, *quatre temps* donne un exemple des leçons de littérature réelles qui ont inspiré ce passage : « Il s'agit de faire pénétrer la lecture et, par elle, la culture là où elle ne pénètre pas. Il s'agit de transformer les lecteurs de romans policiers et de *Confidences* en lecteurs d'une littérature digne de ce nom. Il s'agit de transformer les lecteurs persuadés qu'on ne fait pas de bons livres avec de bons sentiments et qui, partant, ne lisent que des livres faits avec de mauvais sentiments (romans noirs ou blêmes, pornographies américaines, écrits de Sartre ou de Plisnier) en lecteurs de livres progressistes en leur prouvant que de bons sentiments peuvent aussi faire de bons livres. Il s'agit d'enseigner par le livre les raisons de l'espoir, la générosité, la joie de vivre, les méthodes de

est intrinsèquement viciée : « Laisse déblatérer en vers et en prose les bourgeois gâtés pourris jusqu'à l'os » (*DJM*, 182).

Le fils, en dépit de l'ironie qui ceint ses répliques excessivement approbatrices³⁷, met en place un autre système de valeurs. Contre Gorki, Rolland, Barbusse ou Stil, il avance Rimbaud, Joyce, Kafka, Beckett ou Sade. À la transparence, il oppose l'obscurité ; au Bien et au Bon, il substitue le Beau, voire le Mal³⁸ : « j'y comprends que couic mais ça noue mes tripes et exalte ma tête » (*DJM*, 186). En somme, que la littérature puisse avoir une fonction politique, un pouvoir révolutionnaire, tel n'est pas le nerf de la guerre : père et fils s'accordent sur le pouvoir de renversement de la littérature. Ils se distinguent en revanche radicalement dans leur façon de polariser ce pouvoir. À la vision essentiellement positive du père (« Fringale de savoir, discussions solides, échanges positifs » [*Idem*]) s'oppose celle entièrement négative du fils, dont le discours reprend en filigrane des théories développées ailleurs par Christian Prigent :

Je ne crois pas une seule seconde que la littérature puisse avoir un rôle politique en prononçant des énoncés politiques, explique ce dernier, en revanche, je crois vraiment que la littérature a une double responsabilité [...] : être l'emblème de la séparation (de l'homme et du monde), dans une fonction de lucidité, et prendre en charge la symbolisation du négatif³⁹.

À ce prix, l'art peut sublimer la violence et le mal, et permettre qu'ils fassent moins retour, moins acte dans le réel⁴⁰. Ce qui confère à la littérature son sens civique, c'est donc précisément son essence incivique : « Pour que la communauté soit vivable il faut paradoxalement qu'il y ait au cœur d'elle des lieux qui l'empêchent d'être intégralement communautaire⁴¹ ». Le travail littéraire ne vise donc certainement pas, pour le fils, à constituer les exemples rassembleurs qui obsèdent le père — « L'exemple, dit papa, l'exemple, Lucienne ! / La force de l'exemple à

transformation du monde dans le sens d'un plus grand bonheur et d'une plus grande justice », Édouard Prigent, *Ouest-Matin*, 1949, cité dans *QT*, 37.

37. « Cela certes est exactement tout à fait juste » (*DJM*, 189).

38. La référence à Georges Bataille est ici déterminante. Si l'auteur de *La littérature et le mal* n'est pas cité explicitement par le fils au cours de la leçon, le père prononce son bannissement dans cette phrase à double sens : « suffit pas de montrer les hommes comme ils sont, faut montrer aussi comment ils doivent être. Bataille au dehors pour moins de malheurs » (*DJM*, 184).

39. Christian Prigent, « La forme est une pudeur (entretien) », art. cit., p. 21.

40. *Idem*.

41. *Idem*.

présenter aux masses⁴²» (*DJM*, 138). Et il n'existe rien de plus erroné et infertile, selon lui, que l'idée d'une littérature d'édification, puisque la littérature n'ajoute rien : elle retranche. Telle est, enfin, la signature d'une encre parricide.

Demain je meurs se construit ainsi entièrement sur une opposition entre exemplarité et inexemplarité : de même que le fils est l'avatar dévoyé du père modèle, le narrateur est le successeur délinquant des directeurs de conscience dont il parodie la littérature. La vingtaine de réécritures d'épopées⁴³, gestes⁴⁴, fables, légendes, contes⁴⁵, recettes⁴⁶, vignettes⁴⁷, prophéties⁴⁸, hymnes ou chansons⁴⁹ que recèle le texte sont autant de détournements de formes prescriptives, conclues ordinairement par des morales ou des leçons incitatives ou dissuasives. À partir de cette littérature dispensatrice d'un savoir, et plus exactement d'un savoir-vivre⁵⁰, se construit une autre littérature, dérégulée et dérégulatrice,

42. Ailleurs le narrateur évoque ses « cours de rembourrage à la petite classe de l'École des Cadres en communion de zèle théorique sur les fondements d'éthique bolchévique, l'édification des masses ouvrières par l'exemple fier des vies des révolutionnaires récapitulé d'actes des martyrs et remémoré des dits des fusillés, suivis d'exercices de travaux pratiques sur page de cahier pour initiation au style prolétaire » (*DJM*, 51).

43. L'« intermède épique à Saint-Brieuc-des-Choux », qui raconte comment « L'Histoire enrage ici comme partout ailleurs », s'étend sur huit sections et quinze pages (*DJM*, 71-85). Un autre, toujours en alexandrins, raconte la fête de la fédération et est précédé par une citation de Roger Garaudy : « Nous avons à accomplir et à chanter des exploits plus grands que ceux de Pindare » (*DJM*, 133-138). Suit, toujours sur la fête de l'Aube, un petit poème enfantin et laudatif, inauguré par des octosyllabes reprenant avec entêtement le rythme 5-3 (*DJM*, 147-150).

44. *DJM*, 85.

45. Ces contes survolent l'histoire et la géographie de la famille en même temps que celles de la langue française : le premier conte généalogique (*DJM*, 89-90) va, selon Christian Prigent, « d'un latin à peu près classique à un français voisin de celui qu'écrivait Mme de Sévigné, en passant par le roman (reconstitué par [ses] soins) du temps de la *Chanson de Roland*, celui de Chrestien de Troyes, et le français, grosso modo, de Rabelais et de Montaigne » (*QT*, 168). Le second conte généalogique, qui relate la rencontre des parents, s'écrit dans la langue de Bérroul, l'auteur de *Tristan et Iseult* (*DJM*, 300 et suivantes). Un conte traditionnel enfin est réécrit, celui de Fantic Loho (*DJM*, 351 et suivantes).

46. *DJM*, 221-222.

47. *DJM*, 322.

48. *DJM*, 350.

49. Voir la chanson pour le « connin fourré » au destin tragique (*DJM*, 37-38) ; la « Chanson d'Aimé » en trois temps (enfant, *DJM*, 102-103 ; adulte, *ibid.*, 122-123 ; et moribond, *ibid.*, 350) ; la série de chansons à clé (*DJM*, 207-251) ; la reprise narrative de la chanson traditionnelle bretonne « Perrine la servante » et de sa funeste leçon (*DJM*, 339-340).

50. Selon l'idéal de l'exemplarité pragmatique que Vincent Jouve décrit notamment dans Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcœur et Marielle Macé (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2007.

carnavalesque et véritable *force de joie*⁵¹, qui en est la critique, mais aussi, et c'est là son paradoxe, le prolongement. Le parodiste, fin connaisseur des règles qu'il déforme, offre ainsi une figure intéressante d'un héritier qui n'est peut-être pas si indigne, puisqu'il est capable d'hériter sans répéter, de transformer, voire sublimer sa dette. Le fils de *Demain je meurs*, à cette image, s'approprie les souvenirs dont il est envahi. C'est d'ailleurs à cette condition qu'il peut, à son tour, envisager de s'en faire le passeur :

Ces bribes de sa voix en rôle orateur version politique, ces vignettes de lui en action publique, c'est celles qui te restent. Après elles iront au trou, comme tout. Elles sont dans ta tête, fais qu'elles persistent encore pour un laps, voire qu'elles passent en douce au fond d'autres têtes et ainsi survivent, même après que toi ne seras plus là. (*DJM*, 161)

51. *QT*, 178-179.