

République Algérienne Démocratique et Populaire
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE
Université des frères Mentouri Constantine 1.

N° d'ordre :
N° de série :

Faculté des Lettres et des langues
Département de Langue et littérature Françaises
Ecole Doctorale Algéro-Française
Réseau LaFEF(Langue Française et Expressions francophones)
Pôle Est – Antenne de Constantine

THESE

Pour l'obtention du diplôme de
DOCTORAT ès Sciences
Spécialité: français
Option: sciences des textes littéraires

***Pour une Esthétique des sens : Lectures de la production
romanesque de Philippe Djian.***

Présentée par Myriam BOUCHOUCHA.

Sous la direction de :

- Mr CASTELLANI Jean-Pierre, Professeur émérite, Université François Rabelais de Tours.
- Mr ALI-KHODJA Jamel, Professeur, Université Constantine 1.

Jury d'examen :

- **Président** : Mme Benachour Nedjma, Professeur, Université Constantine 1.

-Rapporteurs :

- Mr CASTELLANI Jean-Pierre, Professeur émérite, Université François Rabelais de Tours.
- Mr ALI-KHODJA Jamel, Professeur, Université Constantine 1.

-Examineurs :

- Mme Guedj Colette, Professeur, Université Sophia Antipolis de Nice.
- Mme Mekki Dalila, Professeur, Université Badji Mokhtar, Annaba.

Année universitaire 2016/2017

Introduction

INTRODUCTION

D'un point de vue étymologique, l'expression « Esthétique des sens » peut sembler tenir du pléonasme. En effet, si aujourd'hui la notion d'esthétique est synonyme de « Philosophie de l'art », le terme désignait à l'origine « la science de la perception » ou « la science de la connaissance sensorielle. »¹ Kant approfondit cette idée dans *Critique de la faculté de juger* (1790) en démontrant que toute expérience sensorielle aboutit à une représentation qui devient source de souffrance ou de plaisir. Dès lors, la notion d'esthétique qualifie un certain type d'expériences humaines dans lesquelles la sensation n'est plus source de connaissance ou ne recèle aucune finalité pratique, mais procure plutôt, par une attention intense et désintéressée aux choses, dans ce désintérêt même, du plaisir.

Si la signification de « Philosophie de l'Art » est venue supplanter le sens premier, c'est parce que, dans sa quintessence, l'Art, par la mise en suspens des attitudes pratiques qu'il sous-tend, permet de vivre, dans des conditions exemplaires, cette pratique d'une dimension non-cognitive mais bien affective du sentir. Pourtant, cette conception peut sembler lacunaire dans la mesure où cette attitude, insensible à l'utilité, cette projection de l'être dans l'immédiateté de l'instant, source de plaisir et de sérénité, peuvent trouver leur origine en dehors de l'Art, dans la Nature même ou, de façon plus surprenante, dans les situations quotidiennes les plus prosaïques. Aussi, Genette a-t-il raison de déclarer :

Ce n'est pas l'objet qui rend la relation esthétique, c'est la relation qui rend l'objet esthétique.²

¹ Cette dernière expression est développée par Monroe Beardsley. Voir à ce sujet BINKLEY, Timothy, « "Pièce" : contre l'esthétique » in GENETTE, Gérard, *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992. (pp.33-66), p.39.

² GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art II, La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997, p.18.

Notion complexe, l'Esthétique n'est donc qu'une philosophie de l'Art qui s'attache moins à définir ce qu'est la Beauté qu'à tenter de comprendre de quelle façon cette dernière est perçue par l'homme et comment elle provoque en lui une émotion.

Si la peinture et la musique sont sans nul doute les domaines artistiques qui parlent le plus directement aux sens, la littérature, par l'agencement graphique des mots et les jeux sur leurs sonorités, par le rythme des phrases, mais aussi et surtout par les représentations imaginaires qu'elle suggère, et qui se succèdent dans l'esprit du lecteur comme autant de tableaux, ne semble pas s'en éloigner. En déployant, en effet « un monde où nous ne sommes pas vitalement impliqués »³, la littérature révèle « [un univers] que nous ne cessons d'habiter mais que nous finissons par ne plus voir et qui nous devient étran[ger] »⁴. C'est pourquoi, pour Merleau-Ponty et pour Dufrenne, l'Art –qu'il soit musique, littérature, peinture, danse ou théâtre– procède d'une conversion qui transforme l'invisible pratique en visible esthétique, en procédant à une « sensibilisation qui aiguise la sensibilité. »⁵

Nous pouvons ainsi mesurer toute la redondance que peut contenir l'expression proposée d'« Esthétique des sens. » Pourtant, par la polysémie des substantifs impliqués, le syntagme recèle une richesse et une complexité qui empêchent de ne voir qu'une simple maladresse lexicale dans sa construction. Si le sens d'« Esthétique », comme nous l'avons dit, oscille entre Philosophie de l'Art, jugement de la beauté et du goût et connaissance de la perception, le terme « sens » se déploie aussi selon un arc sémantique riche et divers. Au singulier, il désigne à la fois une direction, logique et ordonnée, une « faculté d'éprouver » mais également une « faculté de connaître ». Le substantif « sens » représente donc à la fois une capacité du corps, purement circonscrite au domaine du physique, et une interprétation de

³ TALON, Carole, « La dimension affective du sentir dans l'expérience esthétique », *Philosophique* [en ligne] 2/1999, mis en ligne le 06 avril 2012, consulté le 30 septembre 2012. URL : <http://philosophique.revues.org/238>.

⁴ *Ibid.*

⁵ MALDINEY, cité par TALON, Carole, *op.cit.*

l'esprit, chargées de rendre les signaux, perçus par le corps, intelligibles. Le terme a donc la particularité de lier ce qui semble à jamais indissociable : l'âme et le corps.

Au pluriel, « les sens » désignent les organes de réception des sensations que sont la vue, l'ouïe, le goût, le toucher, l'odorat. Cette définition nous conduit à nous intéresser au champ sémantique du mot « sens » qui regroupe des termes en rapport aussi bien avec l'activité purement physique – sensation, sensitif, sensorielle- qu'avec son interprétation intellectuelle – sentiment, sensible, sensibilité. Nous voyons que la faculté de sentir, qui est vécue instinctivement par l'homme comme une pure puissance, se transforme en capacité de percevoir, d'appréhender et de comprendre le monde. Aussi, sans recherche formelle, peut-on dire que le rôle des sens est de faire sens, c'est-à-dire de doter les signaux du monde extérieur d'une signification. Pourtant, l'importance des sens a souvent été discutée en philosophie. Elle se trouve au centre d'un grand débat qui cherche à établir la primauté de l'âme sur le corps, de l'interprétation sur la sensation. Sentir ne serait que la part animale de l'homme, qu'il faut dominer pour acquérir la noblesse de la pensée pure. Se libérer de la domination des sens, c'est aussi se débarrasser de l'instinct primaire de désir, de la corruption morale du plaisir et de la douleur, c'est dompter son corps et circonscrire le pouvoir des sensations à un rôle purement cognitif.⁶ Car la sensation est une passion indispensable qui ne doit cependant pas corrompre l'homme.

C'est contre cet état d'esprit que s'élève la morale eudémoniste selon laquelle le but de toute action n'est pas la connaissance mais l'accès au bonheur. Pour ce faire, elle préconise que l'homme ne cherche pas la cognition dans l'interprétation des signaux que lui envoient ses sens, mais se contente de vivre intensément l'intégrité de la sensation même. Carole Talon explique que cette satisfaction ne s'atteint « ni dans

⁶ Cette opinion est développée par Descartes.

un en deçà ou dans un au-delà du sentir, mais dans l'immanence de se sentir même [...] dans le plaisir de la mise en présence du sensible, plaisir de se sentir sentant. »⁷

C'est ce plaisir des sens que certains écrivains essaient de trouver dans l'écriture, de communiquer au lecteur et de faire vivre en partage à leurs personnages. Dans les *Nourritures terrestres*, en 1897, André Gide charge Nathanaël d'apprendre au lecteur que « nous ne sommes rien [...] que dans l'instantané de la vie »⁸. Jean Giono poursuit une œuvre qui tente de démontrer que « ce sont les sens qui rendent heureux. »⁹. Cette immédiateté de la présence au monde est la solution choisie par Albert Camus pour fuir l'absurde : puisque la vie n'a pas de sens –signification– l'homme doit pleinement vivre l'expérience de ses sens dans l'urgence de l'instant.

Dans la seconde moitié du vingtième siècle, un certain nombre d'auteurs américains pratiquent une écriture en phase avec cet appétit de vivre intensément. C'est le cas de Jérôme Salinger, Jack Kerouac, William Burrows ou Charles Bukowski. Leur philosophie épicurienne et hédoniste connaît un franc succès auprès d'un large public. Il faut dire qu'à la différence des auteurs français, leurs textes ne contiennent pas de formulation théorique ou moralisante, d'envolées lyriques si dithyrambiques qu'elles en semblent artificielles, mais expriment de façon résolument moderne un art de vivre qui leur permet de saisir en toute simplicité « la pure volupté de l'être »¹⁰. Leur discours, qui mime l'oralité, est perçu comme un gage de sincérité ; le lecteur accrédite la vérité de leurs propos dans lesquels il reconnaît les expériences euphoriques ou dysphoriques de ses propres sens.

Actuellement, dans une société hystérique, où tous les sens sont en permanence stimulés, de nombreux lecteurs ne se reconnaissent pas dans une littérature qui propose une intellectualisation du monde à rebours du vécu, un éloge du rationnel, de

⁷ TALON, Carole, *op.cit.*

⁸ GIDE, André, *Nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, (folio), 1917. p. 71.

⁹ GIONO, Jean, *Les terrasses d'Elbe*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1996. p. 26-27

¹⁰ KEROUAC, Jack, *Sur la route*, traduction de Jacques Houbard, Paris, Gallimard, (folio.), 1960, p.277.

l'expérimental, de la cognition. Ils sont sensibles, en revanche, à une littérature qui tente d'exprimer un idéal hédoniste et épicurien. Une littérature au cœur de laquelle les signes et les significations sont « ré-enchantés par les sens ».¹¹ Une littérature qui tente de parler au corps en faisant confiance au rythme, à la musicalité des mots, au jaillissement des images. Une littérature qui fonde sa fortune sur le déploiement de l'esthésie¹² dans l'esthétique.

Auteur français, né en 1949, Philippe Djian a été, dans son adolescence, un lecteur assidu de cette production américaine, ce qui lui a permis de découvrir non tant la littérature que la vie. Les œuvres de Kerouac, de Salinger ou de Brautigan l'ont entraîné dans une relation plus physique qu'intellectuelle, une expérience sensuelle au cours de laquelle « l'écriture [...] laisse son empreinte indélébile sur le corps. »¹³ Aussi, pour lui, la littérature cherche-t-elle moins à comprendre qu'à sentir. Pour lui, les livres sont des blessures car « il[s] s'enfonc[ent] dans [la] chair non pas avec précaution et finesse mais avec une violence impitoyable. »¹⁴ C'est donc pour retrouver et communiquer ses émotions de lecteur que Djian est devenu écrivain, pour proposer, à son tour, à de nouveaux lecteurs, des livres qui malmènent ou enchantent le corps.

Djian est un autodidacte passionné. Il propose une littérature spontanée, épurée de toute connaissance théorique, qui renoue avec l'idée de plaisir.

Ancien gardien d'autoroute, plombier, docker, Djian a enchaîné les petits boulots pour pouvoir s'offrir, à dix-huit ans, un voyage aux États-Unis à la rencontre du mythe américain. De retour en France, il est magasinier aux éditions Gallimard, puis écrit dans la revue *Detective* sous le pseudonyme de Dan Miller. En 1981, il

¹¹ Nous empruntons cette expression à Jean Jacques BOUTAUD, *Dusens, des sens. Sémiotique et communication en terrain sensible*, Revue *Semen*, n.23, 2007.

¹² L'esthésie se définit comme « l'aptitude à percevoir des sensations. »

¹³ DJIAN, Philippe, *Ardoise*, Paris, Julliard, 2002 (Pocket), p.94-95.

¹⁴ *Ibid.*, p.8

compose un recueil de nouvelles *50 contre 1* sans nourrir aucune ambition littéraire. C'est pourtant le début d'une carrière fructueuse qui compte à ce jour plus de trente œuvres – nouvelles, théâtres, poèmes et surtout romans. On retient parmi ses plus grands succès *37°2 le matin* en 1985, *Lent dehors* en 1991, *Vers chez les Blancs* en 2000, "*Oh...*", qui obtient en 2012 le prix Interallié. Certains de ces romans ont été écrits à Florence, d'autres à Bordeaux, Biarritz, Boston ou Lausanne. L'auteur est un nomade moderne qui ne peut écrire que dans le mouvement.

Très tôt, l'écriture de Djian a séduit ou irrité par son caractère foncièrement novateur. L'auteur cultive une prose du quotidien et de l'oralité qui n'a que faire des conventions et des canons littéraires. Il refuse de céder la primauté à l'intrigue ou à la psychologie des personnages mais écrit pour offrir à son lecteur des émotions et cherche à traduire un large éventail de sensations. Aussi, le lecteur se laisse-t-il envoûter par de simples moments de vie, riches en évocations olfactives enchanteresses ou nauséabondes, en frissons tactiles, de plaisir ou d'effroi, en découvertes gustatives qui font saliver d'envie ou conduisent au malaise. L'écriture de Djian veut être à la fois séduction auditive de la musique, envoûtement du rythme, pénétration du son dans toutes les fibres du corps. Ses mises en page veulent valoriser une magie visuelle primaire de l'écriture, considérée comme un art graphique qui précède le sens.

Dans ses choix thématiques et poétiques, l'influence de la littérature et de la culture américaine est indéniable. Celle-ci est en effet riche de cette peinture de l'homme tantôt en lutte, tantôt en harmonie avec ses sens. Elle s'est constituée comme modèle d'un nouveau lyrisme qui encourage le lecteur – vivant en empathie l'instant du personnage- à connaître une nouvelle présence au monde. Elle témoigne, tantôt par la révolte, tantôt par le silence et la contemplation, d'une authentique fureur de vivre, d'une nécessité de dire coûte que coûte ses sens, pour certifier que l'on est en vie. En 2002, Djian rédige *Ardoise*, ouvrage dans lequel il disserte « sans compétence universitaire » sur la littérature, la replaçant dans une perspective d'intuition, de sentiment, la revêtant de son importance vitale dans la mesure où elle peut se révéler

« aussi dévastatrice qu'un incendie, un séisme, une mise à mort. »¹⁵ Djian explique que le climat était sans doute propice pour que « le monde américain s'engouffre à l'intérieur de lui sans ménagement. »¹⁶

Cette thèse se propose d'étudier l'Esthétique des sens dans l'œuvre romanesque de Philippe Djian en relation avec cette filiation littéraire et culturelle qui porte en elle tous les stigmates d'une acculturation. Aussi, tenterons-nous de répondre aux interrogations suivantes :

-Dans quelle mesure les influences américaines ont-elles permis à Djian de mettre en texte un rapport spécifique au monde sensible ? Quelles sont les modalités de son expression ? Comment ont-elles évolué ?

-Quelles valeurs socioculturelles mais aussi esthétiques et symboliques peut-on accorder à cet univers sensitif spécifique que l'auteur tente d'assimiler à la littérature française ?

-Comment le sens d'un roman peut-il jaillir de l'écriture des sens ?

Nous tenterons, en effet, d'identifier les moyens narratifs, poétiques et stylistiques mis en œuvre par l'auteur pour tenter de dire le monde sensible. Cette perspective nous semble pertinente dans la mesure où dire les sensations, traduire par des mots les émotions issues des perceptions visuelles, auditives, gustatives, olfactives ou tactiles, semble une nouvelle manière de tenter de dire l'indicible.

Notre travail se propose d'étudier l'esthétique des sens¹⁷ dans la production de Djian dans une perspective diachronique. Aussi, avons-nous fait le choix de ne pas

¹⁵ *Ibid.*, p.10

¹⁶ *Ibid.*

nous focaliser sur une période d'écriture de l'auteur mais plutôt de proposer l'étude de cinq romans, particulièrement expressifs sur le sujet, publiés entre 1981 et 2013, qui permettent de saisir les grandes lignes de la poétique de l'auteur et son évolution.

Nous postulons que le traitement thématique et stylistique des sens et des sensations est extrêmement tributaire du contexte socio-culturel et des évolutions personnelles les plus intimes de l'auteur. Il est aussi inextricablement lié aux influences littéraires successives mises en avant par Djian lui-même. C'est pourquoi nous proposons de scinder la production de l'auteur selon un découpage chronologique, en trois grandes périodes. Celles-ci ne correspondent certes pas à des décennies historiques mais forment des ensembles cohérents. Elles ont toujours pour commencement et fin un bouleversement personnel ou social qui semble intimer à l'auteur l'ordre de reconsidérer sa perception du monde et par conséquent de changer le sens – la direction- de son œuvre.

Nous pensons que les romans appartenant à la première génération romanesque, que nous situons de 1981 à 1988, développent une Esthétique des sens que l'on peut qualifier d'excessive et d'urgente dans la mesure où les personnages multiplient les expériences extrêmes pour vivre le plus intensément possible la pratique de leur propre corps. Le style adopté alors est d'ailleurs mimétique de ce désordre, l'écriture proposée est faite de liberté, de plaisir et d'insoumission et nous semble porter les stigmates d'un triple héritage : celui de la révolte de la contre-culture, de la révolution sexuelle et morale de Mai 1968, et de la poétique de la *Beat generation*, dont l'œuvre phare reste *Sur la route*, de Jack Kerouac.

Cette esthétique est en cela bien différente des romans de la seconde génération – de 1989 à 1999 – dans lesquels les personnages ne cherchent plus dans l'expérience

¹⁷ Notre étude s'intéressera conjointement aux sens et aux sensations dans la mesure où les deux réalités semblent indissociables, l'une désignant les organes récepteurs d'une stimulation, l'autre le phénomène résultant de ces stimulations. Sens et sensations nous semblent donc inextricablement liés.

de leurs sens l'épuisement ou la consommation mais plutôt le sain contentement que propose une attention quotidienne à des sensations plus simples et plus délicates. La sensation ne se provoque plus, elle est seulement saisie avec curiosité et attention. Par mimétisme, l'écriture évolue vers un style plus apaisé dans lequel le rythme des phrases épouse le ralentissement d'intrigues devenues plus minimalistes. On peut alors penser que cet assagissement de la prose djianienne n'est pas seulement due à la maturité de l'auteur mais également à son installation aux Etats-Unis qui lui a permis de poser un regard neuf et réaliste sur une Amérique démythifiée. On y retrouve aussi les empreintes d'une nouvelle influence littéraire qui bouleverse la conception de l'écriture de Djian: les textes de Raymond Carver.

Enfin, depuis 2001, et jusqu'en 2013, les romans de Djian exposent un rapport problématique aux sens. L'imaginaire et le style de l'auteur semblent contaminés par une mutation du rapport au monde à la suite d'une lente anesthésie des capacités sensorielles des hommes. Saturés des trop nombreuses stimulations que proposent la société de consommation, le développement technologique et l'hyper médiatisation du moindre événement, les sens deviennent inaptes à interpréter les signaux. Le monde sensible perd donc toute signification, n'étant appréhendé qu'à travers des prismes matérialistes et factices. Il devient incompréhensible pour des personnages qui errent dans un univers chaotique dominé par la sidération et la frustration.

Cette vision particulièrement pessimiste trouve peut-être une origine possible dans le traumatisme du 11 septembre 2001, et l'hypermédiatisation des différents conflits armés qui ont éclaté depuis. Ils ont non seulement fait ressurgir dans la littérature des questionnements hérités de la philosophie de l'Absurde mais ont aussi rendu indécente la valorisation du bonheur. La facticité du monde contemporain semble également sous-tendre une interrogation sur la réalité du vécu et donc sur la fiabilité des sens. Pour traduire cette angoisse, Djian opte en effet de plus en plus souvent pour une langue froide, objective qui permet de communiquer un regard aussi impitoyable que l'univers qu'il décrit. Cette écriture s'inspire des romans cyniques et cruels de l'américain Bret Easton Ellis, notamment *Moins que zéro* et *American*

Psycho mais aussi du « théâtre de la Menace », mouvance représentée par les britanniques Harold Pinter et Martin Crimp dont Philippe Djian est le traducteur.

Ainsi présentée, l'œuvre romanesque de Djian peut sembler chaotique. Il y a en effet peu de similitudes entre les œuvres de la première et celles de la troisième génération romanesque. Pourtant, c'est dans un autre type de discours que l'ensemble des romans djianiens semble pouvoir trouver une unité. Depuis 1989, Djian écrit les textes des chansons du chanteur suisse Stephan Eicher. L'écriture de ces textes courts et extrêmement codifiés, semble fournir à l'auteur l'occasion de délivrer la quintessence de ses préoccupations thématiques et poétiques. En outre, dans la mesure où la chanson sous-tend un rapport très sensible aux mots par l'accompagnement musical, elle conduit un peu plus loin encore l'auteur, et le lecteur-auditeur, dans l'envie de dire –ou d'entendre dire- les sens.

Aussi, après différentes pauses réflexives qui jalonnent les trente années de production romanesque de l'auteur, pourrions-nous tenter d'établir les grandes caractéristiques de l'écriture de Djian. Une écriture qui semble tirer toute sa spécificité de son acharnement à dire le sensible. Une écriture militante : Pour une esthétique des sens.

Pour ce faire, nous nous proposons de fonder notre analyse sur un corpus principal de cinq romans, même si de nombreux appels seront faits à l'ensemble de l'œuvre romanesque, théâtrale ou poétique de l'auteur. L'ensemble des textes de chansons, écrits par l'auteur entre 1989 et 2012, sera également exploité.

Nous nous intéresserons ainsi plus particulièrement au premier roman écrit par Djian : *Bleu comme l'enfer*,¹⁸ publié en 1983. Ce roman a valu avant tout à l'auteur de se singulariser dans le paysage littéraire français : évocations de paysages, narration de type cinématographique, fondée sur des canevas narratifs et des dialogues sortis tout

¹⁸ DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, Paris, Bernard Barrault, (J'ai lu), 1983.

droit des grands classiques américains d'Hollywood. L'histoire est la suivante : Franck, un flic violent, à la dérive depuis que sa femme Lili l'a plaqué¹⁹, arrête, aidé de ses deux acolytes, Willy et le Gros, deux petits malfrats Ned et Henri. Au lieu de les ramener au poste de police, il les retient prisonniers chez lui, associant leur sort à celui que sa femme, qu'il doit rencontrer le jour même, lui fera subir. La rencontre entre Lili et Franck se passe mal. La femme violentée s'échappe avec la fille de Franck, Carol, une jeune femme qui délivre les deux prisonniers. Le quatuor s'évade et la course poursuite s'engage.

Sous les allures d'un banal roman noir, le roman semble revêtir une importance capitale dans son traitement thématique et stylistique, extrêmement novateur, des sens. Ce n'est en effet pas un hasard si ce premier opus a valu à l'auteur la réputation d'être l'héritier français de la *Beat generation*. On y retrouve, comme sous la plume de Kerouac une ivresse de l'écriture spontanée, une prédominance du rythme, un mépris des conventions qui expriment avec force le désir de sensations violentes des personnages, leur besoin d'expériences limites, leur soif d'être intensément présent au monde. L'écriture semble alors un exercice jubilatoire, une urgence, mimétique de toutes celles que se créent les personnages pour exacerber leurs sens et sentir la vie au cœur de leurs corps, dans une oscillation entre jouissance et épuisement, entre plaisir et douleur, entre accomplissement et destruction.

Si l'on retrouve ce même désir de spontanéité et de fulgurance du sentir dans *37°2 le matin*, *Zone érogène* ou encore *Maudit Manège*, notre attention s'est portée sur *Bleu comme l'enfer* dans la mesure où il nous semble que c'est dans ce roman que l'écriture traduit le mieux cet élan épicurien qui annihile la dichotomie entre béatitude et autodestruction pour révéler les sens, entre euphorie et dysphorie, dans leur entière vérité.

¹⁹ Nous utilisons volontairement un vocabulaire familier afin de restituer le ton général de l'œuvre.

Notre analyse prendra également pour support *Lent dehors*²⁰ et *Assassins*²¹, romans respectivement publiés en 1991 et 1994, qui constituent une bonne illustration des spécificités de ce que nous nommerons désormais les romans de la seconde génération. L'auteur est désormais quadragénaire. Epoux et père, en pleine maturité, Djian s'assagit. Son écriture s'enrichit de ses expériences et de ses multiples déménagements – aux Etats-Unis et en Italie notamment - qui semblent convoquer un regard perpétuellement renouvelé sur le monde et recherche désormais l'harmonie au cœur de l'insignifiance. Sous l'influence grandissante de Raymond Carver l'écriture devient un travail de minutie et de précision où chaque mot compte.

Lent dehors est le premier roman de Djian dans lequel les Etats-Unis – et plus particulièrement la région de Boston où l'auteur s'est installé- constituent explicitement le cadre spatial. Il raconte l'itinéraire d'Henri-John, professeur de piano abandonné par sa femme, qui comprend que, pour revenir vers elle et la reconquérir, il doit d'abord revenir vers soi. Il s'isole aux Etats-Unis dans une maison au bord de l'océan, et entreprend un voyage mnémonique, cherche à comprendre le présent à la lumière du passé. Construit sur une double temporalité et un enchevêtrement de narrations, *Lent dehors* est exemplaire pour plusieurs raisons. D'abord, il décrit un rapport aux Etats-Unis qui n'est plus du domaine du fantasme mais bien de la réalité. Ensuite, il met en texte des sensations nouvelles qui sont moins du domaine de la perception du monde extérieur que de celui de l'intime et du souvenir.

La mise en texte de l'intime occupe une part de plus en plus importante dans l'œuvre djianienne. On la retrouve au cœur de la trilogie que forment *Assassins*, *Criminels* et *Sainte-Bob*. C'est le premier opus de la série que nous avons choisi d'étudier dans la mesure où il est sans doute le roman qui illustre et affirme le plus clairement le besoin de l'auteur d'adopter une écriture résolument autre, évocatrice

²⁰ DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, Paris, Bernard Barrault, (Folio), 1991.

²¹ DJIAN, Philippe, *Assassins*, Paris, Gallimard, (Folio), 1994.

d'un rapport au monde épuré et décomplexé. *Assassins* met en scène un huis clos de personnages, prisonniers d'un chalet que la crue de la rivière réduit peu à peu en poussière. Si la montée des eaux est garante d'une poussée égale de la tension narrative, l'essentiel du roman se situe plutôt dans la narration des pensées intimes du narrateur, Patrick Sheahan, qui prend conscience, par cet événement, de l'échec de sa vie. Le texte témoigne donc d'un autre rapport au monde physique dans lequel les sensations les plus simples sont décuplées et célébrées par une écriture qui laisse transparaître le lyrisme au cœur du quotidien.

Enfin, nos réflexions sur les romans de la troisième génération prendront pour support deux romans : *Doggy bag, saison 3*²² et *Vengeances*²³. Si notre choix se porte sur *Doggy bag*, c'est parce que cette série romanesque, qui se décline en six tomes, rebaptisés «saisons », constitue une véritable originalité littéraire. Avec elle, Djian a en effet créé le nouveau concept de roman-télé, genre littéraire qui veut rivaliser avec les séries télévisées américaines. Aussi, de 2006 à 2008, il conduit son lecteur dans l'univers déjanté des frères Sollens, dont les intrigues amoureuses et politico-financières sont l'occasion pour l'auteur de fustiger une société opulente dont le matérialisme anesthésie les sens et conduit inéluctablement au sentiment d'Absurde. Nous avons choisi d'étudier plus particulièrement la troisième saison, car, conformément au désir de l'auteur qui réclame un télé-lecteur, nous prenons le roman en cours de route, comme l'objet de consommation qu'il se glorifie d'être.

Le sentiment de l'absurde est également très présent dans *Vengeances*, roman qui raconte l'impossible consolation de Marc, un artiste-peintre, dont le fils vient de se suicider, et de Gloria, la petite-amie de ce dernier. Les personnages cherchent dans la débauche à faire taire leur douleur mais mettent en péril leur rapport aux autres et leur perception du monde et de la réalité.

²² DJIAN, Philippe, *Doggy bag, saison 3*, Paris, Julliard, (10/18), 2006.

²³ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, Paris, Gallimard, 2011.

Nous avons choisi ces deux œuvres plutôt que *Impuretés*, *Impardonnables*, *Incidences* ou *Ça c'est un baiser*, parce qu'elles traitent de façon extrêmement différente mais complémentaire du mal-être des sociétés occidentales de ce début de troisième millénaire. Ces sociétés semblent déshumanisées, le confort matériel et le progrès technologique conduisant à une victoire du factice qui sous-tend une castration des sensations.

Les textes de chansons écrits par l'auteur pour Stephan Eicher et figurant dans les albums *Engelberg*, *Carcassonne*, *Mille vies*, *Louanges*, *Hotel S*, *Taxi Europa*, *El dorado*, *L'envolée*²⁴, nous permettront de comprendre en quoi, sous cette forme particulière, l'auteur réduit l'ensemble des thèmes présentés tout long de ses romans à leur quintessence. Nous verrons que la limitation des signes décuplant paradoxalement le sens et la portée émotive, les chansons permettent d'enrichir notre lecture de l'œuvre romanesque de Djian en relation avec la problématique abordée.

Notre travail de recherche adoptera une progression chronologique. Nous construirons de façon rigoureusement identique les trois premières parties que nous diviserons à chaque fois en trois chapitres successifs.

Le premier chapitre sera ainsi toujours consacré à la présentation du contexte socio-culturel relatif à l'écriture des œuvres. Nous y préciserons aussi les grands événements personnels pouvant expliquer l'évolution de l'écriture de Djian ainsi que les influences littéraires les plus remarquables.

Les chapitres suivants seront consacrés à l'analyse textuelle, le second s'intéressant au domaine thématique et le troisième aux dimensions stylistiques et poétiques mises en texte.

²⁴ Respectivement datés de 1991, 1993, 1996, 1999, 2001, 2003, 2007, 2012.

Ainsi, la première partie, consacrée aux romans et nouvelles écrits entre 1981 et 1988, à travers l'exemple de *Bleu comme l'enfer*, tentera de montrer le premier aspect de l'esthétique des sens valorisé par l'écriture djianienne : la quête des sensations fortes.

Dans la seconde partie, nous tenterons de montrer comment, de 1989 à 1999, cette recherche du spectaculaire à travers les sens se transforme en sereine attention de ce que ceux-ci peuvent donner. C'est ce que nous nommerons : la récolte des sensations simples.

Nous proposerons, dans la troisième partie, une lecture des romans de 2000 à 2013 qui essaiera de démontrer que l'échec de la sagesse épicurienne peut être imputé à une société dans laquelle la saturation des sens annihile toute signification. L'esthétique des sens pourra alors être lue à travers ce que nous nommerons : l'épreuve des sensations destructrices.

Enfin, la quatrième partie, divisée en deux chapitres consacrés aux textes de chansons, viendra rompre notre examen chronologique. Nous tenterons d'abord d'y expliquer la spécificité de ce genre de discours dans son rapport aux mots mais également aux sens et aux sensations. Nous essaierons ensuite de montrer en quoi les textes de chansons constituent un corpus particulièrement pertinent dans la mesure où ils semblent constituer la quintessence du texte romanesque djianien et donc, un condensé de son esthétique.

L'étude thématique des sens et des sensations s'appuie nécessairement sur des réflexions philosophiques. Organes et mécanismes qui permettent la perception du monde et rendent ce dernier intelligible, les sens et les sensations sont au cœur de la pensée sur l'origine des connaissances et des émotions.

Aussi, notre étude ne peut pas faire l'économie des textes fondateurs de cette réflexion : nous pensons au texte d'Aristote *De l'âme* et à celui de Condillac *Traité des sensations*. Pourtant, ce sont des interprétations plus récentes qui retiendront

davantage notre attention, particulièrement les apports de la phénoménologie d'Husserl, à travers notamment le texte de Merleau-Ponty : *Phénoménologie de la perception*. Les travaux de Deleuze apporteront également un éclairage significatif, particulièrement *Logique de la sensation* et *Logique du sens*. La dimension esthétique des sens intéresse davantage les écrits de Kant tels que *Critique de la faculté de juger* tandis que la relation unissant les sens, la perception du monde et l'imaginaire pourra à être lue à la lumière des textes de Bachelard²⁵ ou de Dufrenne²⁶. Enfin, les sens et les sensations peuvent aussi être considérés comme expression d'un signe qui reste à interpréter. Cette perspective relevant du domaine de la sémiotique pourra à son tour enrichir nos réflexions. Nous ferons ainsi appel aux travaux de Jacques Fontanille²⁷.

En outre, cette thématique des sens étudiée dans les romans de Djian sera traitée dans une double perspective théorique : intertextuelle et socio-contextuelle.

Pour analyser au mieux la relation d'influence et de filiation entre les œuvres de Djian et celles d'autres auteurs comme Kerouac, Carver ou Ellis, nous utiliserons les théories de l'intertextualité, notamment les travaux fondamentaux de Genette, Kristeva ou encore Bakhtine²⁸. Comme les œuvres mises en perspectives appartiennent à deux aires culturelles et linguistiques bien distinctes, elles pourront exiger le recours à quelques outils de littérature comparée.

De plus, d'autres relations intertextuelles, différentes de celles revendiquées par l'auteur, peuvent être perçues par le lecteur- nous pensons notamment à celle qui sont du domaine du théâtre de la Menace de Pinter et de Crimp. Elles nécessitent quant à

²⁵ Nous exploiterons plus particulièrement *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1943 ; *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938. *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948. *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948.

²⁶ Nos réflexions s'appuieront notamment sur *L'œil et l'oreille*, Paris, éd. Jean-Michel Place, collection surfaces, 1991.

²⁷ Nous pensons plus particulièrement à *Modes du sensible et syntaxe figurative*, Limoges, PU de Limoges, 1999.

²⁸ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, éd. du Seuil, Poétique, 1982., KRISTEVA, Julia, *Sémiotiké, recherche pour une sémanalyse*, Paris, éd. du Seuil, (Points), 1978. BAKHTINE, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

elles l'éclairage des théories de la réception sur la notion de coopération interprétative du lecteur, principalement évoquée par Umberto Eco dans *Lector in Fabula*.

L'inscription des romans de Djian dans un contexte socio-culturel bien spécifique marque indéniablement ses romans dans leurs conditions de production, de réception d'où la nécessité d'une approche sociologique et sociocritique. Nous adopterons les instruments théoriques proposés par Duchet et exploiterons un certain nombre d'essais consacrés au contexte socio-culturel de la fin du vingtième siècle, des conséquences de Mai 1968 à l'hégémonie culturelle américaine, de l'influence grandissante des séries télévisées au traumatisme du 11 septembre 2001.

Nous verrons aussi de quelle façon l'œuvre de Djian s'inscrit – ou ne s'inscrit pas - dans le courant de la littérature française contemporaine en définissant les spécificités de celle-ci, principalement à la lumière des analyses de Bruno Blanckeman²⁹ et de Dominique Viart³⁰.

Telle est l'ambition de cette thèse. Nous aimerions participer à la caractérisation de l'écriture de Philippe Djian dans son rapport à la culture américaine et comprendre dans quelle mesure cette dernière a provoqué de nombreuses mutations dans la littérature française d'aujourd'hui en insufflant aux auteurs – dont Djian – le projet de faire du texte le lieu d'un plaisir partagé d'être au monde et de sentir.

²⁹ BLANCKEMAN, Bruno, *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004 ; *Les récits indécidables*, Lille, P.U du Septentrion, 2000.

³⁰ VIART, Dominique, *Le roman français au XXe siècle*, Paris, Hachette éducation, 1999.

Partie 1 :
La quête des sensations fortes.

Philippe Djian publie, en 1983, son premier roman, *Bleu comme l'enfer*. L'auteur, nouvellement arrivé dans le champ de la littérature française en 1981, avec son recueil de nouvelles, *50 contre 1*, s'engage dans le genre romanesque avec un premier opus pour le moins déconcertant.

Si, à première lecture, l'intrigue laisse transparaître un banal roman noir, le lecteur s'aperçoit rapidement que l'esthétique de l'œuvre singularise ce premier roman comme une œuvre littéraire et l'éloigne des limbes de la paralittérature. Le roman joue en effet sur la fusion des styles, des genres, des tons. Si ce mélange peut être considéré comme l'une des caractéristiques génériques du polar, il lui confère en outre une modernité, une originalité et une littérarité indéniables. Roman noir certes, mais pas seulement, *Bleu comme l'enfer* doit, en effet, autant aux modèles littéraires qu'aux modèles musicaux ou cinématographiques. Il y a du *road movie* dans le roman. On y trouve aussi une révolte et un souffle rauque qui font de *Bleu comme l'enfer* un roman rock. Il y a enfin et surtout une admiration revendiquée par l'auteur pour une philosophie absolument *beat*, « beat comme béatitude, [...] comme battement du cœur, [...] comme rythme. »³¹

Si pour beaucoup, l'esprit *beat* exprime essentiellement un goût pour la contestation, « une lassitude des valeurs matérialistes [...] et d'une société conformiste »³², on oublie trop souvent qu'il sous-tend dialectiquement un rêve, *béat* donc, de retour au paradis perdu, « à l'extase première, aux sensations » à cette pureté originelle qui seule peut conduire à un nouvel émerveillement de la vie.

Nous proposerons dans cette première partie une lecture de *Bleu comme l'enfer* qui tentera de démontrer que l'auteur veut faire du texte romanesque le lieu d'une quête des sensations fortes.

³¹ DUVAL, Jean-François, *Buck et les Beats*, Paris, éd. Michalon, 1998. p.13

³² *Ibid*, p.13

CHAPITRE 1 : ÉCRIRE LES RÊVES D'UNE GÉNÉRATION RÉVOLTÉE

En 1996, le journaliste Jean-Louis Ezine, dans sa préface à *Entre nous soit dit*, un recueil de conversations échangées avec Philippe Djian, présente l'univers romanesque de ce dernier comme étant « naturellement conforme aux agitations et aux couleurs ambiantes » à tel point qu'il serait « moins le fait d'un écrivain à part entière que d'une époque. »³³ Ezine reproduit ici les idées reçues longtemps véhiculées sur l'œuvre et l'auteur, parfois même par ses propres éditeurs. Ainsi, les éditions *J'ai lu*, ayant publié au format poche les romans de Djian de 1981 à 1990 écrivent encore, en quatrième de couverture, que « la pudeur, [le] regard à la fois tendre et acerbe, [le] style inimitable [de l'auteur] ont fait de lui l'écrivain le plus lu de sa génération. » L'œuvre de Djian, ayant plu très tôt à un vaste public, est donc irréductiblement associée à un contexte bien particulier. Ecrits par un enfant du baby-boom, cette première génération née après la Seconde Guerre mondiale et que l'on nommera plus tard « soixante-huitarde », ses romans s'adressent à d'autres enfants du baby-boom, nourrissant les mêmes craintes, les mêmes passions, les mêmes révoltes, les mêmes espoirs.

Puisque, comme le démontrent les théories sociocritiques, tout texte porte en lui les marques des conditions socio-historiques qui ont présidé à sa production et à sa réception, voyons en quoi les premières œuvres de Djian suivent la mode et la saveur des années 1980.

³³EZINE, Jean-Louis, in DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, Paris, Plon, (Pocket), 1996. p.9

1. Génération Baby Boom

Dans les années quatre-vingt, Djian est présenté dans de nombreux médias comme « un rocker basique de la littérature, un marginal assez heureux pour inspirer la crainte ou le dédain , un nomade apatride qui aurait gardé de sa jeunesse une écriture assez habile pour concilier l'esprit des modes, le lyrisme des terrains vagues et le mal de banlieues³⁴ » ou encore comme l'emblème « d'une génération de soixante-huitards nostalgiques et frustrés qui le reconnurent pour drapeau de leur mouvance, de leur rêves inguérissables, de leur galères. »³⁵

Pour comprendre l'œuvre de Djian, il faut donc, semble-t-il, comprendre la spécificité de cette génération d'après-guerre qui s'est reconnue en elle.

Marc Devriese nous rappelle, dans son article intitulé « Approche sociologique de la génération », que le terme « génération » désigne avant tout « le positionnement commun d'individus dans la dimension historique du processus social » qui ont pour conséquence « l'expériment[ation] des mêmes événements et des mêmes processus. »³⁶

Djian est né en 1949. Il partage, avec les individus de la même classe d'âge, les stigmates de l'espérance commune de leurs parents, celle d'avoir voulu effacer les souvenirs des humiliations, de la souffrance, de la destruction et de la mort à la suite de la Seconde Guerre Mondiale en donnant au monde un enfant comme un don à la Vie. Ces enfants du Baby-Boom prennent alors très tôt conscience d'appartenir à une génération porteuse d'un devoir de mémoire cohabitant avec un devoir de rupture. C'est sans doute pour cela que cette jeunesse se définit avant tout, autour de l'année

³⁴ *Ibid.*, p.8.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ DEVRIESE, Marc, « approche sociologique de la génération » in *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n°22, avril-juin 1989, pp.11-16, p.12.

charnière de 1968, par ce qu'elle refuse : « l'embrigadement professionnel ou partisan ; le renoncement au plaisir, à la critique, à la vie. »³⁷

1.1. Les refus de mai 1968

Aujourd'hui encore, cette génération, qui avait alors dix-huit ou vingt ans en 1968, est reconnue pour avoir pris collectivement conscience qu'elle avait une mission à accomplir : celle de devoir rompre fondamentalement avec les modèles familiaux, sociaux, politiques et culturels de la génération précédente, faisant figure de contre-modèle. Si leurs parents ont connu la Seconde Guerre Mondiale, les jeunes accomplissent alors leur devoir de mémoire en préconisant le changement.

La jeunesse ne peut en effet se reconnaître dans la France d'alors, gouvernée par le héros de la Résistance, le Général de Gaulle. Jean-Paul Dubois peint dans *Une Vie française* l'impossible accord d'une génération qui ne supporte plus « la pestilence du clergé, le moisi des écoles, l'étau de la morale, la condition des femmes, la toute-puissance des mandarins. »³⁸ Les jeunes perçoivent leur pays comme une « patrie gérontophile » gouvernée par un « Vieux Général » peint, non sans cynisme, comme « une sorte de momie caractérielle vêtue de bandelettes kaki. »³⁹ Frédéric Beigbeder raconte dans *Un roman français* la volonté de ses parents de partir aux Etats-Unis « loin de leurs parents stricts, de leur pays décédé, loin des cons de l'Après-Guerre. »⁴⁰

Avoir vingt ans, ou presque, en France, à l'orée de mai 68, c'est donc cultiver une certaine révolte, rêver d'un autre monde. Dans *Entre nous soit dit*, Djian dresse ce constat en ces termes : « J'appartiens à une génération qui a connu, qui a provoqué une

³⁷LACROIX, Bernard, *L'utopie communautaire, Mai 68*, histoire sociale d'une révolte, Paris, PUF, 1981. (2006)

³⁸DUBOIS, Jean-Paul, *Une vie française*, Paris, édition de l'olivier/le seuil, (Points), 2004, p.52.

³⁹*Ibid.*, p .51.

⁴⁰BEIGBEDER, Frédéric, *Un roman français*, Pari, Grasset, 2009. p.70.

rupture brutale avec la précédente. Nous nous sommes donnés d'autres manières de penser, de réagir, d'autres critères d'appréciations, nous avons élaboré une autre culture, nous avons regardé les choses d'un autre œil. »⁴¹ Jean-Paul Dubois exprime le même point de vue, avec cependant une emphase, mimétique de l'enthousiasme de son héros narrateur pour cette période de bouleversements :

Une génération avide d'équité, de liberté, brûlant de prendre ses distances d'avec ses dieux et ses vieux maîtres. Une génération, oui, vraiment à mille lieues de la précédente. Jamais, sans doute, n'y eut-il, dans l'histoire, une rupture aussi violente, brutale et profonde dans le continuum d'une époque. 1968 fut un voyage intergalactique, une épopée bien plus radicale que la modeste conquête spatiale américaine qui ambitionnait simplement d'apprivoiser la lune. Car en ce mois de mai, il s'agissait ni plus ni moins d'embarquer, au même moment, sans budget particulier, ni plan concerté, ni entraînement, ni führer, ni caudillo, des millions d'hommes et de femmes vers une planète nouvelle, un autre monde, où l'art, l'éducation, le sexe, la musique et la politique seraient libérés des normes bornées et des codes forgés dans la rigueur de l'Après-Guerre.⁴²

Pourtant, l'économie est en croissance, la France, prospère, vit ses « trente glorieuses » années de faste. Le credo de la société est à la consommation, à la conquête du confort. Comme conséquence directe de l'accroissement de la prospérité, « les désirs s'exaltent. »⁴³ Là où certains y voient un progrès non négligeable dans la vie quotidienne, d'autres dénoncent l'essor d'une société matérialiste et sans âme⁴⁴. Domenach résume les reproches adressés à la société de consommation : « [elle avilit] l'homme et les rapports humains en exploitant systématiquement tous les mécanismes de la convoitise. » il peint le consumérisme, en évoquant Heidegger, comme « la descente de l'être et son enlisement dans les choses. »⁴⁵ La jeunesse, idéaliste quant à elle, refuse un « ordre social fondé sur la richesse » et « stérilisant les puissances

⁴¹DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p.25.

⁴²DUBOIS, Jean-Paul, *op.cit.*, p.53.

⁴³DURKHEIM, Emile, *Le suicide, étude de sociologie*, Paris, PUF, 1967, p.281.

⁴⁴ Dans *Un roman français*, Beigbeder décrit « une société de consommation illimitée, de luxe américain, un monde où la solitude serait intégralement compensée par les jouets et les cornets de glace. » BEIGBEDER, Frédéric, *Un roman français*, op.cit., p.214.

⁴⁵ DOMENACH, Jean-Marie, « critique d'un éloge », *esprit*, décembre 1969, cité par KUISEL, Richard, in *le miroir américain, cinquante ans de regards français sur l'Amérique*, traduit de l'américain par Elie Rob-Nicoud, Paris, édition Lattès, 1996. p.321.

créatrices et émotionnelles de l'homme. »⁴⁶ Alors, elle rêve d'un autre monde. La tentation est à l'évasion et les étudiants, manifestant en mai 1968, cherchent « sous les pavés, la plage. » Les jeunes refusent ce que Bernard Lacroix nomme « l'ici et maintenant décevant et dénoncé dans quelques images apocalyptiques du capitalisme ou la société de consommation » définis comme « des univers répressifs généralisés. »⁴⁷

Cette génération aspirant à « une vie chaleureuse qui ferait droit aux désirs de l'individu dans un espace sans contrainte »⁴⁸ et rêvant d'un univers où « l'être humain » serait « à nouveau une fin en soi »⁴⁹ se trouve naturellement séduite par les mouvements d'opposition culturelle nés aux Etats-Unis.

1.2. La tentation américaine

Les anthropologues et les sociologues définissent la culture comme « l'ensemble des mentalités, des mœurs, des normes, des valeurs et des aspects matériels d'un groupe d'homme. » Ils ajoutent que « chaque société est structurée en fonction des principes culturels d'un certain groupe d'individus. »⁵⁰ Pourtant, dès 1970, la culture est définie par Pierre Bourdieu de façon moins neutre comme étant « un instrument de domination utilisé par la classe dominante et [servant] à se distinguer de la masse et à assurer la reproduction sociale. Elle est alors perçue comme « un moyen supplémentaire d'oppression de la classe dominante sur la classe populaire. »⁵¹

⁴⁶ KUISEL, Richard, *op.cit.*, p.321.

⁴⁷ LACROIX, Bernard, *op.cit.*, p.152.

⁴⁸ *Ibid.*, p.8.

⁴⁹ KUISEL, Richard, *op.cit.*, p.326.

⁵⁰ BANHAM, Jane, KARACHORITI, Georgina, FOTOPOULOU, Katerina, et alii., *Discussion de la notion de "contre-culture"* Séminaire de DREA à l'institut national des langues et civilisations orientales, Paris 2001-2002, disponible en ligne : http://www.semionet.fr/ressources_en_ligne/.../01.../contre-culture.pdf; consulté le 11-12-2011, p.5.

⁵¹ *Ibid.*, p.5.

Les mutations socio-économiques des Trente-Glorieuses, l'explosion démographique, la généralisation de l'entrée à l'école, la multiplication du nombre de diplômés venant des classes populaires, amènent à une redéfinition et à une redistribution de la notion de culture. Les jeunes souhaitent qu'elle ne soit plus monopolisée par une élite intellectuelle en laquelle elle ne se reconnaît pas.

En réponse à cette frustration, la jeunesse se met en quête d'une alternative radicalement autre, comme si cette altérité était, en soi, déjà garante de son efficience. Elle imagine « un paradis de demain conçu comme la forme inversée de cet Enfer d'aujourd'hui »⁵², comme l'ont fait, avant elle, les jeunes américains dont elle s'inspire.

Pourtant, à cette époque, on parle plus que jamais d'« anti-américanisme ». Philippe Roger nous rappelle à ce sujet que ce terme est le seul substantif de la langue française construit en « anti » sur la base d'un nom de pays. Dans son ouvrage *L'ennemi américain*, l'auteur nous dit que l'aversion française pour les Etats-Unis n'est ni passionnelle ni idéologique. Elle est le résultat d'une agrégation de discours négatifs qui, au fil des siècles, ont conduit à une vision stéréotypée et infondée de l'espace, de la nation et de la culture américaine. Citons pour exemple Buffon qui assimilait l'Amérique à une terre de dégénérés altérant les potentialités humaines, Duhamel ou encore Sartre qui voyait dans la culture d'Outre-Atlantique « un viol existentiel » ou encore « l'absolue négation des valeurs qui fondent l'humanité »⁵³, et qui vivaient leur «antiaméricanisme » comme « un humanisme.»⁵⁴

Dans les années soixante, les Etats-Unis symbolisent, envers et contre tout, la modernité. Au grand désarroi des dirigeants et de la classe intellectuelle française, on constatait alors chaque jour que « faire moderne, c'est imiter les américains » et

⁵²LACROIX, Bernard, *op.cit.*, p.152.

⁵³ Voir à ce sujet l'ouvrage de Philippe ROGER, *L'ennemi américain, généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris, éd. Seuil, collection, la couleur des idées, pp.38, 482, 483.

⁵⁴*Ibid.*, p.442.

qu' « il n'existe pas une manière française d'être moderne. »⁵⁵. Jacques Baudrillard dresse le même constat en 1986 dans *L'Amérique* : « L'Amérique est la version originale de la modernité, nous sommes la version doublée ou sous-titrée. »⁵⁶.

Pour la jeunesse à laquelle appartient Djian, à la fin des années soixante, les Etats-Unis d'Amérique ne sont pas admirés pour leur dynamisme économique ni même pour la modernité matérielle venant conforter leur mode de vie. Ce que cette génération admire avant tout, c'est que les jeunes ont su doter leur pays d'une culture d'opposition qui leur ressemble et qui sait se faire entendre en contrepoint de l'*American Way of life* des W.A.S.P (White anglo-saxon protestant.) Ainsi, l'Amérique de la contre-culture devient donc cette altérité rêvée, antithèse, repoussoir de la France vécue. Djian témoigne à ce sujet dans *Entre nous soit dit* :

Qui avait-il en France, dans les années soixante [...] ? D'où venaient les images qui nous faisaient rêver ? D'où venait la musique ? D'où venaient les livres ? D'où venaient seulement les pantalons ? La France, l'Europe tout entière était un endroit où on mourrait d'ennui. Du moins c'est le sentiment que j'en avais. L'Amérique, c'était cette vision qu'on en avait, ce fantasme que de jeunes européens fabriquaient à coups de frustration, de besoin d'autre chose, de rage à l'encontre d'une société qui ne remuait pas davantage qu'un cadavre [...] L'Amérique, c'était l'Eldorado, la terre promise, le pays de cocagne en comparaison de cette grisaille. Tout y brillait, tout y semblait si pimpant.⁵⁷

Il poursuit dans *Ardoise* :

Ce monde n'avait rien de merveilleux. Et je pensais qu'il était d'autant moins merveilleux pour moi que je me trouvais de ce côté-ci de l'Atlantique. [...] Ce qui m'intéressait à l'époque, à savoir la musique et les films, ce qui représentait les quelques lueurs d'un paysage qui semblait avoir sombré dans un brouillard fétide, les quelques bouées auxquelles je pouvais encore m'accrocher, tout cela venait d'Amérique [...] [Mon pays était] trop petit, trop vieux, trop endormi. Il était comme ces baisers qu'une vieille tante vous glisse dans le cou en vous reprochant de ne pas donner de vos nouvelles. C'était un pays chichiteux et collant. Il y planait un ennui effroyable. Le simple fait de respirer demandait un effort particulier.⁵⁸

⁵⁵ Cette citation a été relevée dans le journal *Le canard enchaîné* et figure dans : KUISEL, Richard, *op.cit.*, p.353.

⁵⁶ BAUDRILLARD, Jacques cité par KUISEL, Richard, *op.cit.*, p.359.

⁵⁷ DJIAN, Philip e, *Entre nous soit dit*, *op.cit.*, p.47.

⁵⁸ DJIAN, Philippe, *Ardoise*, Paris, Julliard, 2002, p.19-20.

La jeunesse française recherche un souffle nouveau et le voit naître aux Etats-Unis, sous l'impulsion de son homologue américaine. Les jeunes américains sont eux aussi en révolte contre une société qu'ils jugent individualiste, bourgeoise, ils s'opposent à des institutions qu'ils accusent de cautionner « les zones de pauvreté, les manifestations racistes, les injustices »⁵⁹, et à une politique qui ne nourrit que des buts d'hégémonie économique et technologique. Cette génération se reconnaît idéologiquement dans le combat des droits civiques, l'émancipation féminine, le militantisme pacifique et mène ce qu'Edgar Morin appelle « une croisade adolescente »⁶⁰ qui a pour but d'inventer un autre mode de vie.⁶¹ Richard Kuisel nous explique dans *Le miroir américain, cinquante ans de regards français sur l'Amérique* que la société rêvée par cette génération opposait à « l'individualisme de la propriété et de l'acquisition, celui de la sensation, de la joie et de l'exaltation. »⁶² Elle proposait en somme qu'« un hédonisme de l'être » succède et remplace « l'hédonisme de l'avoir. »⁶³

2. L'idéale contre-culture

Pour accéder à cet hédonisme de l'être, ces jeunes essayaient de se débarrasser des valeurs de la classe moyenne, en opposant au modèle canonique de la famille la vie en communauté, à la propriété sédentaire le culte du voyage, à la vie urbaine la redécouverte de la nature. Contre le pouvoir de la bombe, et la guerre du Vietnam, ils voulaient croire au « flower power », pouvoir de l'amour et de la paix.⁶⁴ Enfin, ils

⁵⁹KUISEL, Richard, *op.cit.*, p.326.

⁶⁰MORIN, Edgar, *Journal de Californie*, cité par KUISEL, Richard, *op.cit.*, p.323

⁶¹ Voir à ce sujet le développement proposé par Richard Kuisel, *op.cit.*, p.323

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, p.324. Notons à ce sujet que ce plaisir de la possession matérielle, cet « hédonisme de l'avoir », sous-tendant dialectiquement la frustration de la non-possession, a été magistralement mis en texte par Georges Perec en 1965 dans *Les Choses*.

⁶⁴ Voir à ce sujet le développement proposé par Jane Banham, Georgina KARACHORITI, Katarina FOTOPOULOU et alii, dans le dossier intitulé « discussion de la notion de contre-culture » *op.cit.*, p.10.

renouaient par tous les moyens avec ce que le préambule de la Constitution américaine considère comme l'un des droits inaliénables de l'homme : le Bonheur.⁶⁵

2.1. Cultiver le plaisir : l'hédonisme, de Thoreau à la *Beat generation*

Le bonheur est défini comme étant « l'état de la conscience pleinement satisfaite. »⁶⁶. Il se confond, pour la jeunesse américaine des années soixante, avec le bien-être et le plaisir. Aussi cette génération paraît-elle moins eudémoniste qu'hédoniste.⁶⁷ Dans son article « Le plaisir esthétique ou la vérité des sens », Herman Parret nous rappelle que le plaisir est « originellement lié à la satisfaction d'un besoin. »⁶⁸ Mais il existe d'autres plaisirs qui « se délivrant du besoin, conquièrent une autonomie à l'égard du désir » et font partie de ce qu'il nomme « les plaisirs ludiques, ou plaisirs gratuits. »⁶⁹ Ce sont ceux que visent les hédonistes. Les plaisirs qui n'ont d'autre finalité qu'eux-mêmes, qui se confondent avec l'intensité de l'instant, qui se vivent comme permanence et plénitude et permettent ainsi à l'homme de réinvestir son corps et d'en ressentir le vivant. Par la sensation le plaisir investit le corps. Par le corps en vie, l'homme tout entier se fait désir de plaisir, donc sensation. Il cherche la jouissance non seulement pour nier la souffrance qui, trop souvent, l'assaille mais avant tout pour faire corps – au sens littéral- avec le monde. Ainsi, l'homme cherche-t-il à s'accomplir : débarrassé des préjugés religieux, politiques ou moraux, il peut se confondre dans le Grand Tout.

⁶⁵ Il est tout à fait intéressant de noter à ce sujet une différence de taille entre la culture américaine et la culture française. En France les droits inaliénables de l'homme, d'après la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen : la liberté, la sûreté, la propriété et la résistance à l'oppression. »

⁶⁶ Définition donnée par Le Petit Robert de la langue française.

⁶⁷ L'eudémonisme est « la doctrine morale qui affirme que le bonheur est le Bien Suprême. L'hédonisme est la doctrine morale qui considère que le plaisir est cet ultime but » voir AUROUX Sylvain et WEIL Yves, *Dictionnaire des auteurs et des thèmes de la philosophie*, Paris, Hachette, 1991 (article consacré à Epicure).

⁶⁸ PARRET, Hermann, « le plaisir esthétique et la vérité des sens », in *Philosophiques*, vol.23, n°1, 1996, p-81-92, p.82.

⁶⁹ *Ibid.* 82.

Loin de la rigueur imposée par une société qu'elle juge castratrice, la jeunesse américaine, pionnière de la contre-culture se veut donc hédoniste. Son credo est : sensation, joie, exaltation. La définition de son plaisir est dialectiquement opposée aux interdits de la morale puritaine et bourgeoise. Le plaisir vaut par la sensation et par l'intensité de l'instant. Il se moque des conséquences possibles. Il peut donc se trouver partout, sans autre interdit que la volonté individuelle. Le plaisir s'exalte dans la subversion, c'est pourquoi il se confond avec la consommation d'alcool et de drogue, la pratique libérée de la sexualité, et l'écoute de nouveaux rythmes musicaux portant en eux les germes de la révolte. Mais il se trouve aussi dans une attentive contemplation de ce qu'offre la vie et que la vie moderne a tue. La jeunesse américaine redécouvre la nature et les grands espaces et fait de la route non pas le lieu de la fuite mais celui de la renaissance. L'homme s'y purifie et se libère de l'aliénation sociale. Cette génération a des modèles qu'elle érige en véritables mythes. Elle redécouvre la pensée novatrice émise par Thoreau au XIX^e siècle et qui prône la libération des acquis culturels qui asservissent l'homme, le retour à un état naturel, seul garant pour l'homme d'un accès à l'universalité. L'homme peut alors atteindre une transcendance où monde sensible, monde intelligible et monde spirituel se rejoignent.⁷⁰

Mais la jeunesse s'inspire surtout des comportements et modes de vie instaurés par la *Beat generation* dans les années 1950. Car en effet, être *beat* c'est cultiver au maximum un « art de la béatitude », c'est se libérer du matérialisme et du conformisme, c'est se détacher du mode de vie dominant et refuser de croire au mensonge sociale de l'Amérique opulente.⁷¹

A l'origine, les *beat* sont avant tout des marginaux qui ont fait le choix de se libérer de la contrainte du travail. Ils vivent d'allocation de chômage dans des demeures de fortune, sans aucun des multiples comforts de la société matérielle. Ils

⁷⁰ On comprend dès lors que cette volonté contre-culturelle américaine est pétrie de mysticisme et cherche d'autres réponses à l'au-delà que celles proposées par la morale protestante.

⁷¹ Voir à ce sujet : DOMMERGUES, Pierre, *Les écrivains américains d'aujourd'hui*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ? 1965, p.72.

redécouvrent dans un dénuement volontaire la joie d'une vie communautaire où ils « occupent leurs loisirs à discuter, lire et écrire des poèmes, écouter du jazz, prendre le thé (marijuana) et faire l'amour. »⁷². Dommergues signale cependant que ces jeunes ne sont pourtant pas des opposants actifs, des révoltés. Il les définit plutôt comme étant « allergiques lyriques » à la société. Ils n'ambitionnent pas de changer le monde mais veulent seulement retrouver en eux l'homme primitif qui, à rebours du matérialisme et des choses, glorifie l'être en exaltant au maximum l'expérience de son propre corps. Le sexe, outil de jouissance, est dès lors vécu sans culpabilité, peur ou honte. La drogue et l'alcool sont abusivement consommés dans la mesure où ils décuplent les sensations, stimulent la créativité, et ouvrent ce qu'Aldous Huxley nomme « les portes de la perception. »⁷³

Sans attache aucune, les *beat* font de la route le lieu de tous les possibles. La route permet de sortir des villes, de s'échapper de la société urbaine. Elle mène aux grands espaces, à la contemplation de la nature, là où l'émerveillement d'être présent au monde et la communion avec lui sont possibles. Aussi n'est-il pas étonnant que ce soit sur la route, ou plus exactement *On the road* que Jack Kerouac conduit, sur les traces de son héros Dean Moriarty, toute une génération à la poursuite de la « pure volupté de l'être »⁷⁴. Car, si les *beat* sont réunis au départ par un art de vie commun, le terme *beat generation* ne tarde pas à désigner un mouvement littéraire qui rassemble des auteurs comme Allen Ginsberg, William Burroughs, et dont le chef de file est Jack Kerouac.

Novateur sur le plan de la narration des destins qu'il relate et de l'idéologie qu'il sous-tend, *Sur la route* le roman majeur de Jack Kerouac, l'est également sur le plan de la forme. Il ouvre à l'écriture américaine les portes de la spontanéité, et du rythme. Se voulant mimétique du souffle vital, il cherche à se faire inspiration,

⁷²*Ibid.*, p 69.

⁷³L'expression constitue le titre d'un récit d'Aldous Huxley paru en 1954.

⁷⁴KEROUAC, Jack, *Sur la route*, traduit de l'américain par Jack Houbard, Paris, Gallimard, (Folio), 1960 p.277.

expiration, battements de cœur, pour justement être au cœur du corps, vérité de l'homme.

Attaché au rythme, Kerouac et les *beat* sont donc, comme la jeunesse qu'ils inspirent, fascinés par la musique, mais, si eux étaient enthousiasmés par le jazz, la génération suivante découvre le rock roll. Philippe Labro fait part, dans *L'étudiant étranger*, de ses souvenirs de la première apparition télévisuelle d'Elvis Presley vers 1955, et de ses gesticulations indécentes sur un rythme scandaleux : « ce fut un moment de stupeur. »⁷⁵ Plus tard, pour la génération à laquelle appartient Djian, les idoles se nommeront Bob Dylan, Les Rolling stones ou Janis Joplin et seront de véritables icônes. La musique rock est alors associée à un nouveau monde qui s'éveille. Passant de musique marginale à culture de masse, le rock explose et conduit la jeunesse dans des liesses collectives, rythme le rejet de l'Ancien Monde (Mai 68, printemps de Prague...) et participe, par les transes qu'il implique, à l'éveil de tous les sens. »⁷⁶

La musique rock a joué un indiscutable rôle de médiation. Djian explique :

Au début des années 70, tout ce qu'on percevait du monde extérieur, politique, social ou philosophique, venait de la musique. D'où l'importance de Dylan qui apportait une nouvelle musique et une autre façon de jouer avec les mots. C'est lui qui nous a ouverts à l'Amérique... Paris était gris, il ne se passait rien et Pompidou ne nous intéressait pas.⁷⁷

Les rêveries idéales de Thoreau, l'exaltation des *beat*, le rythme rock, traversent l'Atlantique et la jeunesse française se met à rêver d'un pays dont la culture est en phase avec ses attentes. L'impétuosité de Dean Moriarty est, en effet, pour eux bien plus exaltante que, comme le dit Djian « le sourire de Minou Drouet, Sacha Distel, les

⁷⁵ LABRO, Philippe, *L'étudiant étranger*, Paris, Gallimard, 1986, p.92.

⁷⁶ REZEAU, Jean-Yves, « Jim Morisson » dossier « les écrivains rock » in *Le magazine littéraire*, n°404, décembre 2001, p.41.

⁷⁷ DJIAN, Philippe, Propos recueillis par Yann Plougastel in EPOK, N°2, février 2002.

flics en pèlerine ou la télé en noir et blanc. »⁷⁸ L'*homo americanus* semble davantage séduire que l'*homo absurdus*, pourtant vanté par l'intelligentsia. La jeunesse française se surprend donc à imiter les attitudes d'Outre-Atlantique, quêtant les mêmes espoirs colorés, le même bien être, un plaisir identique des sens ouvrant, pensent-ils, au repos de l'âme. Beaucoup de jeunes tentent, entre 1968 et 1973, l'épopée communautaire⁷⁹, glorifient la nature et le voyage. Celui-ci, entrepris à l'aventure, sans grand moyen, sac sur le dos, redevient initiation. La découverte d'un ailleurs se fait pèlerinage mystique en même temps que plongée dans le grand soi.

2.2. Le parcours contre-culturel de Philippe Djian

Philippe Djian a reproduit, comme bon nombre des jeunes d'alors, un certain nombre de ces comportements. Le retour à la nature et la recherche d'une authenticité perdue prend pour lui la forme d'une sorte de retraite dans Les Corbières, du côté de Fitou, où il retape une vieille ferme, renouant avec des gestes ancestraux et le bonheur simple du travail manuel et la satisfaction de la tâche accomplie. Là, il retrouve « un côté trappeur qui a longtemps été [son] idéal »⁸⁰. Il confie dans *Entre nous soit dit* son expérience proche de celle des *beat* :

J'ai connu cette vie au début, lorsque j'habitais dans une bergerie et que je ne payais ni eau, ni électricité, ni loyer, ni impôts, ni téléphone, ni aucune facture d'aucune sorte. Je n'avais pas de besoin particulier. J'étais tout à fait libre. Je travaillais quand j'en avais envie, je me promenais, je voyageais.⁸¹

Djian tente aussi le voyage d'aventure avec son ami Jérôme, aux Etats-Unis puis en Colombie, avouant, à posteriori, être « allé à la rencontre d'un mythe, d'une

⁷⁸ DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p.47.

⁷⁹ Voir à ce sujet les développements proposés par LACROIX, Bernard, *op.cit.*

⁸⁰ DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p.42.

⁸¹ *Ibid.*, p.33.

certaine idée de l'Amérique, qui était commune à beaucoup de jeunes européens de [son] âge, » à une époque où ce qui comptait était « la musique, la route, le sac à dos. »⁸²

Djian confesse que son voyage en Amérique est avant tout pèlerinage. Dans « ces grands paysages qui semblent n'avoir connu d'autres événements que le retour des saisons », l'auteur avoue éprouver « la présence d'un rite, d'une ascèse, d'un modeste savoir qui témoignent d'un accord avec le monde. »⁸³

Le pèlerinage de Djian est, avant tout, littéraire. Son trajet semble dicté par les itinéraires des auteurs et la genèse des œuvres qui l'ont fait naître à la littérature. Ainsi, sur le lac Walden, il visite la cabane où Thoreau « s'est retiré pour écrire quelques-uns des livres qui ont tellement comptés pour le beatniks américains, de Kerouac à Dylan »⁸⁴ Il se promène en Nouvelle-Angleterre, dans le Vermont, sur les traces de Salinger, l'auteur de *l'Attrape-cœur*, « contemplant un arbre, une rivière, un bout de chemin qu'il avait peut-être lui-même remarqués. »⁸⁵ A San Francisco, il pousse la porte de la librairie *city lights* qui a publié « Allen Ginsberg, Kerouac, Gregory Corso, ces types qui ont tant compté pour [lui]. »⁸⁶ Il parcourt les grands espaces américains, porteurs d'une mythologie que la littérature s'est chargée de véhiculer et de magnifier. Là, Djian « 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. »⁸⁷

L'échappée. C'est peut-être cela, la grande séduction de la littérature américaine. Mais une échappée qui semble moins tenir de la fuite que de la concentration. Une échappée qui induit un retour en soi. En effet, si l'admiration de

⁸²*Ibid.*, p.46.

⁸³*Ibid.*, p.41.

⁸⁴*Ibid.*, p.40.

⁸⁵*Ibid.*, p.53.

⁸⁶*Ibid.*, p.53.

⁸⁷*Ibid.*, p.49.

Djian pour un auteur comme Jack Kerouac a le pouvoir de « le faire 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 »⁸⁸ n'est-ce pas la quête d'un homme recherchant l'écrivain qu'il sent poindre en lui ?

3. Naissance d'un écrivain

Pour ses détracteurs, l'avènement de Djian au statut d'écrivain tient du hasard ou de l'erreur. Il est en tout cas un sérieux pied-de-nez aux institutions littéraires et constitue une bonne blague que *les beats* n'auraient sans doute pas déniée.

On ne peut nier que la culture littéraire et musicale américaine a joué un rôle matriciel dans cette entrée en écriture, tandis que la culture française, elle, servait de repoussoir. Les premières œuvres de Djian doivent être lues dans la perspective de ce clivage.

3.1. Le roman français comme repoussoir

Dans les décennies 1960-1970, le roman, en France, est devenu « quelque peu galvaudé, presque tabou, car trop attaché au fond. »⁸⁹ Considéré comme trop simpliste, le romanesque est rejeté. Sous l'influence des théories formalistes et structuralistes, les auteurs appartenant au cercle très fermé de la littérature française préfèrent réfléchir sur le matériau linguistique, l'exploiter au maximum, en saisir les limites. Ils optent pour un rapport intellectualiste au texte littéraire et s'éloigne ainsi de la

⁸⁸ DJIAN, Philippe, *Ardoise*, op.cit., p.65.

jeunesse et du grand public qui souhaitent trouver dans les livres un rapport de plaisir et d'émotion, un rapport sensible et presque physique. Une étreinte.

La littérature française s'interroge sur ses limites, sur les pouvoirs de sa langue. Elle explore.⁹⁰ Si Outre-Atlantique on trouve actions, musiques, personnages drôles et attachants, en France, sous l'impulsion du Nouveau-Roman, on cultive la disparition du héros, celle de l'action (au sens traditionnel du terme), de l'Histoire, de la société et de la famille. « La plupart des œuvres se situe dans une solitude quasi-totale »⁹¹ nous signale Jean Weisgerber dans *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. Cette nouvelle littérature choisit les lieux clos. Elle glorifie la description, les explorations de la conscience de personnages qui s'affirment être moins des sujets agissants que des témoins inertes, mus par des événements externes.

Pour une jeunesse qui rêve de communautarisme de musicalité et d'aventure, le Nouveau-Roman ne propose rien de bien séduisant. En perdant « ses propriétés de lisibilité pour se transformer en texte expérimental »⁹², le Nouveau-Roman, s'adresse à un lectorat élitiste. Il nie les mutations sociales, et tente sans doute par ses formules et ses choix abscons, à protéger la Littérature Française, d'une culture montante qui amoindrit le pouvoir de l'élite : la culture des mass-médias. Richard Kuisel signale dans *Le miroir américain*, que cette apparition d'une autre culture est loin d'être anodine dans la mesure où elle n'est pas une culture adjacente mais bien une redéfinition de la culture « aux dépens de ceux qui l'avaient jusqu'alors monopolisée. »⁹³

Aussi, entre les lecteurs de la génération de Djian et les auteurs de la littérature française, le divorce semble consommé. La jeunesse, si éprise du monde sensible, ne

⁹⁰ La littérature américaine connaît elle aussi des explorations sous l'impulsion des beat qui s'amuse à déconstruire le roman, mais leurs tentatives sont ludiques et gardent un esprit subversif et burlesque. Nous pensons notamment à William Burroughs ou encore à Richard Brautigan.

⁹¹ WEISGERBER, Jean, *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, éd. Kiado, Budapest, 1986, p.582.

⁹² *Ibid.*

⁹³ KUISEL, Richard, *op.cit.*, p.357.

peut se complaire à la lecture de textes qui justement, en abusant de ce que Marc Gontard nomme « la glaciation » formaliste, se désengagent du monde et ne font plus sens⁹⁴. Aussi, les écrivains français ne font plus figure de modèle. Par conséquent, de nombreux lecteurs se retournent spontanément vers la production américaine qui leur apporte tout ce qu'ils désirent : « la liberté, l'invention, l'émotion, le souffle. »⁹⁵ Pour Djian, la littérature américaine [leur] parle de choses qui [ont] un sens, qui [les] aident à vivre, à comprendre ce qui se passent autour d'eux. »⁹⁶ Pétrie des rythmes du jazz ou du rock'n roll et des images cinématographiques, elle répond également à leurs attentes en leur garantissant « une approche plus physique que mentale du texte. »⁹⁷.

3.2. Les modèles littéraires: de Salinger à Kerouac

Djian fait partie de ces écrivains qui n'ont de cesse de louer les auteurs qui les ont inspirés. Et l'on sait donc qu'il n'y aurait pas eu Philippe Djian, l'auteur, s'il n'y avait pas eu *Sur la route* de Kerouac ou *l'Attrape-cœurs* de Salinger.

Djian découvre Salinger vers seize ans, soit vers le milieu des années soixante. Il est séduit par « une voix », « un courant, une musique inhabituelle. »⁹⁸ Ce roman marque sa première vraie rencontre avec l'écriture⁹⁹. Elle est pour lui Ecriture, absolument, parce qu' « elle posséd[e] ses propres règles et n'obéi[t] qu'à sa propre

⁹⁴ Voir à ce sujet GONTARD, Marc, *Le roman français post-moderne, une écriture turbulente*, article disponible en ligne : [www.halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/.../le_roman_postmoderne.pdf]

Le désengagement du monde est l'une des causes qui expliquent également l'intérêt pour la littérature américaine chez un auteur comme Didier Daeninckx qui déclare regretter de ne pas avoir trouvé dans la littérature française des années 1970 les préoccupations sociales comme la guerre du Vietnam, le Printemps de Prague, ou encore la crise cubaine. Le roman noir américain comblait ce besoin de réel.

⁹⁵ Nathalie Sarraute reconnaît elle-même dans son article « de Dostoïevski à Kafka » in *L'ère du soupçon* cette qualité déjà présente dans la littérature américaine des années 1940 : « La saine simplicité du jeune roman américain, sa vigueur un peu rude, redonnerait par l'effet d'une contagion bienfaisante, un peu de vitalité et de sève à notre roman, débilité par l'abus de l'analyse et menacé de dessèchement sénile. » SARRAUTE, Nathalie, « De Dostoïevski à Kafka » in *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, (Folio essai), 1956 p.18.

⁹⁶ DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p.24.

⁹⁷ DJIAN, Philippe, *Ardoise*, op.cit., p.64.

⁹⁸ *Ibid.*, p.23.

⁹⁹ C'est pourquoi, symboliquement, Philippe Djian commence *Ardoise* par un chapitre concernant Salinger et dont les premiers mots sont : « D'une certaine manière, je ne me souviens pas ce qu'il y a avant *l'Attrape-cœur* », in DJIAN, Philippe, *Ardoise*, op.cit., p.19.

ambition. » Parce qu'elle « dégag[e] un parfum de sacrilège » en même temps qu' « un éclair d'énergie pur. »¹⁰⁰ Parce qu'elle contient « inquiétude, souffrance, colère et lassitude »¹⁰¹. Parce qu'elle était, alors, déjà, dans les années soixante, la Voix que recherchait la jeunesse.

En 1973, à vingt-quatre ans, Djian découvre *Sur la route* de Jack Kerouac. Si Salinger lui a ouvert les portes du plaisir de lire, Kerouac lui ouvre celles du désir d'écrire.¹⁰² Le chef de file de la *beat generation* a insufflé, en plus d'avoir préconisé un autre rapport au monde, du rythme à la littérature, une spontanéité à la prose, proche de l'oralité, et une musicalité qui littéralement « parlaient » à la jeunesse à laquelle appartenait Djian. L'auteur pense que la séduction de Kerouac sur sa génération était inéluctable :

Avec le recul, je ne vois pas très bien comment j'aurais pu ne pas succomber. L'environnement culturel de cette époque, le début des années soixante-dix ronflait comme un gigantesque incendie. S'y frotter avait pour résultat de s'y carboniser. Plonger dans une coulée de lave pour une destination inconnue. On comprend qu'il n'y avait aucune raison d'hésiter. Ce qu'il y avait de bien avec Kerouac était qu'il ne se contentait pas d'être un écrivain hors pair. Il avait beaucoup de choses à proposer : musique, philosophie, poésie, drogue, mode de vie... L'éventail était large. A mes yeux, il projetait une ombre gigantesque. Il ne tarda pas à me frapper comme la foudre.¹⁰³

L'atout principal du style de Kerouac vient sans doute de la fusion entre écriture et musique qu'il a su établir. Au tournant des années soixante, après le jazz et surtout avec le rock'n roll, la musique est devenue un mode d'expression privilégié par la jeunesse, « une référence incontournable »¹⁰⁴. Jack Kerouac a su ainsi se faire entendre.¹⁰⁵

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.24, 25.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.20.

¹⁰² Ainsi, il déclare dans *Entre nous soit dit* : « Sans Kerouac, je n'aurais jamais eu l'idée d'écrire » p.46.

¹⁰³ DJIAN, Philippe, *Ardoise*, op.cit., p.59

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰⁵ Voir à ce sujet, DJIAN, Philippe, *Ardoise*, op.cit., p.60 : « Une chose est sûre : une part importante de la culture de cette époque était transmise par les musiciens et les chanteurs. La poésie aussi bien que les messages politiques ou autres signes de reconnaissance. Si bien que l'oreille s'était habituée à recevoir la bonne parole sous une forme particulière : l'élocution rythmée. »

[Kerouac] était le seul écrivain qui s'intéressait à la musique, je veux dire qui l'associait de façon si étroite à son travail d'écriture, qui pulvérisait les frontières entre ces deux mondes. La musique comptait tant pour moi à ce moment-là qu'il me fallait absolument découvrir que la fusion était possible. [...] Et ce n'est pas tout. Il parlait aussi de philosophie orientale, de voyage, de l'errance. Tout était une question de rythme, de pulsation, et bien entendu d'écoute, et je crois que ça l'est resté.¹⁰⁶

Musique, rythme, errance, voyage, couleur. Djian trouve toutes ces séductions en Amérique. Et pour lui, la littérature française en est l'exacte antithèse. Provenant d'un pays qu'il a défini, à maintes reprises, comme gris, statique et ennuyeux, Djian déclare qu'il a à l'époque « fait une croix sur le roman français » car, comme la plupart des gens qu'[il] fréquent[ait], [il] en avait assez de s'endormir en prenant un livre estampillé « littérature française » qui donnait à celle-ci « une image figée, nombriliste et inutile. »¹⁰⁷ .

Ainsi, l'œuvre de Kerouac comble Djian dans la mesure où elle lui propose des sensations liées à « une écriture qui marque physiquement, qui laisse son empreinte indélébile sur son corps, pas seulement dans son cerveau mais à la surface. Une écriture qui le prend littéralement pour support. »¹⁰⁸ Pour lui, ce rapport physique et presque érotique, au texte littéraire est sans conteste le bon. Djian se sent alors plein de mépris pour les auteurs français qui « produisent des dentelles », « savent écrire pour amuser la galerie », « maquillent le vide ou le manque » par leur esprit, « travaillent à la baguette » et sont devenus écrivain pour avoir « fréquenté le Quartier Latin en long et en large. »¹⁰⁹

Les expérimentations littéraires ne lui sont pas destinées. Elles concernent plutôt ceux qu'il décrit ironiquement comme constituant « la fine fleur du lectorat

¹⁰⁶Voir à ce sujet DJIAN, Philippe, *Entrenous soit dit*, op.cit., p.46.

¹⁰⁷*Ibid.*, p. 24.

¹⁰⁹ DJIAN, Philippe, *Ardoise*, op.cit., p.61 et 29.

français » et « les prêtres du bon goût.¹¹⁰ » Aussi, lorsque Djian passe de la lecture à l'écriture, c'est spontanément que sa plume le dirige vers un style étranger à la culture académique française.

3.3. L'Écriture comme découverte et plaisir

Nous sommes aux environs de 1980. Djian a trente ans. Le travail et la subsistance se révèlent être de première nécessité. Djian est péagiste sur une bretelle d'autoroute déserte, aux environs de la Ferté-Saint-Bernard. Les nuits sont longues. Il s'ennuie, s'angoisse et trompe le vide par l'écriture, se souvenant qu' « écrire [lui] fait du bien, [le] soulage. »¹¹¹ Il donne ainsi naissance aux onze nouvelles qui forment le recueil de *50 contre 1*. Mais le statut d'auteur ne fait pas encore partie de ses ambitions. Conformément à l'air du temps, Djian rêve plutôt de « devenir journaliste, faire du cinéma ou écrire des chansons. »¹¹² Pourtant, il tente l'aventure –ou la sanction- de la publication « par jeu ». Gallimard le refuse d'abord, reconnaissant en ses nouvelles subversives une veine géniale mais « délibérément en dehors de la littérature. »¹¹³ Sur ce point, le prestigieux éditeur est parfaitement d'accord avec l'auteur qui, à cette époque, avoue lui-même :

La littérature ce n'était pas ma vie. Je n'avais pas un doigt, ne serait-ce qu'un doigt de pied dedans.¹¹⁴

Pourtant, ses écrits ont l'indécence et la violence de Bukowski, l'insolence de Kerouac, l'humour de Salinger ou de John Fante. C'est sans doute parce que l'écriture

¹¹⁰ DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p.25.

¹¹¹ *Ibid.*, p.73

¹¹² *Ibid.*, p.71 Notons que l'expérience journalistique est pour l'auteur une réalité : puisqu'il publie une série de reportage après son séjour en Colombie et participe à la revue *Détective* sous le pseudonyme de Dan Miller.

¹¹³ *Ibid.*, p.74.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.74.

de Djian vient « d'assimilation lentes et successives. » Qu'elle a un peu « la cohérence des éponges qui absorbent les matières environnantes. Ou de l'aimant qui attire les limailles éparses. »¹¹⁵ Cette écriture, si originale dans le paysage littéraire français du tournant des années soixante-dix-quatre-vingt, si peu consensuelle, ressemble à son auteur, et par là même à toute une génération.

Les éditions Bernard Barrault se laissent séduire et décident de publier celui que la critique qualifie d'« ostrogoth » pour la brutalité des situations qu'il expose et pour son style si peu commun qu'il en est presque barbare.

50 contre 1 rassemble onze histoires désarmantes. Le lecteur se cogne, presque physiquement, comme se plaît à le dire l'auteur, à des scénarios impensables, tantôt d'un onirisme qui confine à la grâce, tantôt d'une subversion sordide et repoussante. Dans *La vie en pleine forme* un père fait l'amour au cadavre de la petite amie de son fils¹¹⁶ tandis que *Les anciens combattants* présentent une allégorie naïve de la liberté sous la forme d'une fille qui apprend à son amant à voler comme un oiseau. *Le truc qui tenait tout seul* évoque les fantasmes de performance sexuelle masculine, *J'ai enfoncé tous les autres* l'impossibilité de se soumettre au conformisme social. Le lecteur est dérouté, mais se laisse séduire. Par curiosité. Par surprise. Parce qu'il se retrouve face à une écriture autre, résolument moderne, qui le choque, le bouscule, certes, mais finalement « lui parle. »

Derrière tous ces scénarii improbables, volontairement décalés, se cachent des affects que Djian partage indéniablement avec son lecteur. Celui-ci reconnaît ces existences insignifiantes faites de grandes douleurs et de petits espoirs déçus. Il habite le même décor, a les mêmes fantasmes, les mêmes vices : Les grands invariants de l'écriture djianienne, qui feront le succès notamment de *Bleu comme l'enfer*, et qui ont

¹¹⁵ *Ibid.*, p.27.

¹¹⁶ Il est intéressant de noter que l'attirance sexuelle nécrophile est un motif récurrent dans l'œuvre de Djian. On la retrouve essentiellement dans les premiers écrits : « La vie en pleine forme » in *50 contre 1*, mais également *Bleu comme l'enfer*, en 1983 et à un degré moindre dans *37°2 le matin* en 1985. Le motif réapparaît en 2010, dans les dernières pages d'*Incidences*.

fait le goût d'infini et de soufre de la génération soixante-huitarde , sont déjà en place : sexualité sans tabou, volupté et torture de la drogue et de l' alcool, anticonformisme qui confine à la folie, vitesse, route, oisiveté bienfaitante¹¹⁷ : tous les ingrédients d'une quête menée, conformément au vécu de l'auteur, au parcours générationnel, et aux influences revendiquées, vers tout ce qui peut éveiller les sens, en somme.

3.4. Réception des premiers textes de l'auteur

Le regard de l'auteur sur le monde, tantôt cynique, tantôt tendre, se révèle par une écriture où l'humour, l'ironie et une indéniable poésie se mêlent à une pratique subversive de la langue : Djian cultive volontairement l'oralité, les fautes de syntaxes...et les anglicismes.

Djian est un original. C'est sans doute là que le bât blesse. Et cette originalité qui séduit le grand public cause dialectiquement la disgrâce de l'auteur. Jean-Louis Ezine déclare à ce sujet avec humour:

Pour les uns, Djian n'est pas Balzac. Pour les autres non plus. Les premiers trouvent motif à s'en désoler. Les seconds à s'en réjouir.¹¹⁸

Djian reconnaît plus sérieusement :

En France, le statut d'écrivain exclut d'office, toute marginalité culturelle ou sociale.¹¹⁹

¹¹⁷ Il faudra attendre le troisième opus de l'auteur, *Zone érogène* en 1984 pour voir apparaître dans l'œuvre de l'auteur le motif de l'écriture et le personnage de l'écrivain qui seront, par la suite, récurrents dans l'œuvre. Nous y voyons là une preuve de l'affirmation de l'auteur qui déclare que l'écriture et la littérature ne tenaient pas un rôle central dans sa vie au début de sa carrière.

¹¹⁸ EZINE, Jean-Louis, in DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p.10.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.10.

Il est vrai que l'univers qu'il met en texte n'est pas des plus aptes à séduire la République des Belles Lettres. Pourtant, en publiant des nouvelles, Djian suit, probablement sans le vouloir, la tendance générale de la littérature au début des années quatre-vingt. Les textes littéraires quittent les expérimentations et se remettent à parler de « quelque chose qui relève du réel ». ¹²⁰

Le réel présenté par l'auteur semble cependant discutabile : ses personnages sont des déclassés, rongés par le vice. On pourrait dire, en ce sens que, comme les romans de François Bon, de Didier Daeninckx ou de Michel Houellebecq, ils témoignent des aberrations et des non-sens du monde. Mais ce n'est pas tout. A cette marginalité sociale s'ajoute une interrogation identitaire : véritablement peu fréquentables, ils sont baptisés de prénoms anglo-saxons ¹²¹, évoluent dans des paysages d'Outre-Atlantique, ingurgitent de la nourriture fast-food, des litres de bière, s'extasient en fumant des joints et se droguent à la musique, ont des tics langagiers qui tiennent plus du *landsome cowboy* que de la bienséante langue française... Oui, l'univers de Djian est étranger à ce que la littérature française a toujours produit. Djian innove en proposant une nouvelle manière d'écrire qui fera école : la littérature rock.

L'auteur se défend aujourd'hui de cette étiquette ¹²², qu'il avait pourtant naguère cultivée, fuyant les plateaux télévisés des émissions littéraires comme *Apostrophes* au profit de ceux des *Enfants du Rock* sur lesquels il se rendait, arborant les très éloquents blousons en cuir et lunettes noires. Il est indéniable que ses premiers écrits ont tous les caractères du genre. Nouvelles ou romans écrits entre 1981 et 1986 – de *50 contre 1* à *Maudit Manège* essentiellement-, témoignent bien « d'un théâtre de la cruauté. » Ils présentent tous ce que Patrice Bollon nomme un « spectacle de l'excès, de la frustration, une mise en scène de fantasma, [faisant] du rock un art

¹²⁰VIART Dominique, « Fictions en procès » in BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL Aline, DAMBRE Marc, *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 289.

¹²¹ Citons pour exemple les personnages de *Bleu comme l'enfer* Carol, Ned, Zack, Helen...

¹²² En 2011, à l'occasion de la sortie en librairie de *Vengeances*, le *Nouvel observateur* consacre un article à l'auteur et titre : Philippe Djian : « je ne suis pas un écrivain rock ! » voir JACOB, Didier in *Le nouvel observateur* du 16 au 22 juin 2011.

de l'instant, un art nihiliste qui ne vit que dans l'irrésolution, indissolublement lié à la perte et à la mort. [...] [Un art qui] plong[e] dans cette part maudite de nos sentiments et leur donne une expression»¹²³. Pour Philippe Lacoche, l'écriture rock tient davantage d'un rythme donné à l'écriture et d'un univers où le léger se fait tragique et où l'innocence reste joyeuse au sein de la catastrophe.¹²⁴ Les personnages et les événements mis en texte dans *Bleu comme l'enfer* sont un excellent exemple de cette fusion d'harmonie et de chaos.

Si le caractère rock de l'œuvre de Djian peut inspirer la polémique, c'est cependant un autre détail qui suffit à discréditer l'œuvre de l'auteur aux regards des critiques. Apparentés aux Etats-Unis d'Amérique, ses textes doivent donc être relégués dans les limbes de la culture de masse. Car l'intelligentsia française l'a établi et érigé en Loi : l'Amérique et la Culture sont deux univers antithétiques, deux droites parallèles qui doivent se résoudre à ne jamais se rencontrer. Richard Kuisel résume la position française, de façon certes un peu simpliste, en ces termes :

Les Français [...] se sentent culturellement supérieurs et appelés à répandre la lumière sur le monde.[...] La base de l'antiaméricanisme est culturelle et s'appuie sur le désir de protéger et disséminer la civilisation [qui] implique une éducation humaniste et classique, un style de vie qui, va avec le bon goût, la flânerie, le vin, la grande cuisine, une philosophie sceptique, tragique, réaliste et une langue d'une grande qualité¹²⁵

Kuisel explique que l'intelligentsia vivait – ou voulait vivre- la présence de la culture américaine en France comme une invasion ou une colonisation alors qu'il s'agissait plutôt « d'un changement amené par la sélection et l'adaptation. »¹²⁶

L'arrivée au pouvoir des socialistes en 1981 et l'idéologie anticapitaliste réanime l'anti-américanisme. Jack Lang, ministre de la Culture dénonce « un impérialisme culturel [...] qui s'approprie les consciences, les façons de penser et les

¹²³BOLLON, Patrice, « un théâtre de la cruauté », Dossier « les écrivains rock », in *Le magazine littéraire*, n°404, novembre 2001. p.25

¹²⁴LACOCHE, Philippe, « des romans français taillés dans le rock » in *Le magazine littéraire*, n°404, novembre 2001., p.26.

¹²⁵KUISEL, Richard, *op.cit.*, p.380-381

¹²⁶*Ibid.*, p.375

façons de vivre. »¹²⁷ Jean-Pierre Chevènement pense que la France traverse une crise identitaire et que la langue française est menacée de mort, l'Amérique « éta[nt] devenue le dernier horizon de la jeunesse. »¹²⁸

Que penser, dans ce contexte, des premières œuvres de cet auteur qui diffuse volontairement cette « sous-culture » ? L'Amérique est déjà présente sur le petit comme sur le grand écran, sur les ondes radiophoniques, doit-on également la retrouver en librairie sous la plume d'un auteur natif de la patrie des droits de l'homme, qui échange Marianne contre l'Oncle Sam ?¹²⁹

L'élite culturelle française refuse donc de voir dans les premiers textes de Djian la moindre qualité : Djian fait partie de ceux qui « tire la culture vers la bas », qui vendent la France à l'ennemi américain en poussant ces lecteurs à cesser de « pens[er] selon Montaigne ou Diderot. »¹³⁰ Mais là où certains interprètent le Babel culturel comme une malédiction, d'autres y trouvent une incommensurable bénédiction : celle de la richesse du brassage et du métissage, de l'ouverture sur le monde. Catherine Moreau dans *Plans rapprochés*, un essai consacré à l'œuvre de Djian dit à ce sujet :

L'écriture de Djian, quand elle est apparue dans les années 1980 a certainement contribué à changer les mentalités, dans la mesure où elle se posait en rupture par rapport à un certain horizon d'attentes [...] car, lorsque les premiers romans de Djian paraissent en France ils connotent d'emblée un américanisme qui est à la fois une influence et une modernité. [...] Les livres de Djian connotent « étranger » et, étendant à la littérature un phénomène populaire oral en train de se propager,¹³¹ ils « sonnent » résolument « moderne. »[...] En « changeant » sa propre langue, [l'auteur] change aussi une vision du monde, et à fortiori de la littérature. Il y a là indéniablement une esthétique nouvelle (toujours dans le contexte culturel que constituent les années 1980) qui bouleverse les normes en place.¹³²

¹²⁷ KUISEL, Richard, *op.cit.*, p.354.

¹²⁸ *Ibid.*, voir à ce sujet les pages p.354-355

¹²⁹ En 2010, Philippe Djian trouve toujours utile de répondre indirectement à ces accusations d'américanisme par le biais du héros narrateur de son roman *Incidences*. Le personnage, professeur de littérature fait découvrir à ces étudiants John Gardner « fut-il accusé de traître à la littérature française et d'ultra-américaniste forcené. » DJIAN, Philippe, *Incidences*, Paris, Gallimard, 2010, p.15.

¹³⁰ Nous empruntons cette formule à René Etiemble, *Parlez-vous français ?*, cité par KUISEL, Richard, *op.cit.*, p.315.

¹³¹ Le phénomène oral et populaire sous-entendu par Catherine Moreau est l'anglicisme.

¹³² MOREAU Catherine, *Plans rapprochés*, Charenton, Les singuliers littérature, Flohic, 2000, p.243.

L'idée que prônent des auteurs américains comme Charles Bukowski, selon laquelle la littérature ne doit pas être réservée à une frange cultivée de la population, est essentielle à Djian dont le vœu est que tout le monde puisse le lire. Il y a derrière cette conception de la littérature le désir évident de changer un certain contexte culturel. Et le phénomène réceptif qu'a déclenché dans ces années-là cette littérature laisserait penser que le but ait été atteint. »¹³³

Le succès populaire et commercial, rencontré immédiatement par l'auteur, ne sert également pas sa légende. Il culmine en 1986 avec l'adaptation cinématographique de *37°2 le matin* par Jean-Jacques Beineix, mettant en scène Jean-Hugues Anglade et Béatrice Dalle. Cette adaptation, certes brillante, est source d'un certain nombre de polémiques. Le travail de l'auteur se trouve associé au jugement d'un film qui reste lui-même une libre interprétation. Djian se trouve alors aimé ou détesté pour de mauvaises raisons et entouré d'une mystique qui ne lui correspond pas. L'auteur est victime de son succès.

Pourtant, de *Bleu comme l'enfer* à *Maudit Manège*, Djian a insufflé à la littérature l'insoumission, l'exubérance, la totale liberté du créateur qui voit dans l'écriture le plaisir sans cesse renouvelé de la possibilité d'être autre, d'être ailleurs, de sentir le monde tel qu'on veut qu'il soit, par le simple pouvoir des mots.

Djian nous entraîne dans un monde sensuel, excessif, violent, subversif, fantasmatique. Son premier roman, *Bleu comme l'enfer*, témoigne mieux que tout autre de cette volonté d'atteindre un nirvana par le dérèglement de tous les sens.

¹³³ MOREAU, Catherine, *Plans rapprochés*, op.cit., p.243-244.

CHAPITRE 2 : LA QUÊTE DES SENS

Bleu comme l'enfer peut apparaître, par son hybridité comme un monstre baroque. Nous entendons le mot « hybride » dans son acception étymologique, faisant référence à l'hybris, l'orgueil antique, la prétention démiurgique pouvant engendrer tous les monstres. *Bleu comme l'enfer* est un roman violent, à l'intérieur de la diégèse, mais également, par mimétisme, dans sa forme même. Violent parce que, à l'instar de ses personnages, l'auteur est trop enclin à vouloir tout sentir, pêche par gourmandise, et dévore toutes les sensations fortes que l'écriture lui confère, les offrant en partage à son lecteur.

Nous nous proposons dans ce chapitre de lire *Bleu comme l'enfer* comme une quête exacerbée des sens. Nous tenterons de démontrer que l'esthétique du roman noir concourt à cet effet au même titre que l'idéologie *beat* que Djian a faite sienne en adulant Kerouac.

1. Les topiques du roman noir et le dérèglement des sens

Sans pour autant ressortir clairement du roman noir, *Bleu comme l'enfer* recèle, comme de nombreux romans français contemporains, de multiples caractéristiques du genre. Ce fait est symptomatique de l'époque. Natacha Levet signale que « la frontière

entre le roman noir et l'ensemble de la production romanesque s'estompe, favorisant ainsi les transferts éditoriaux. »¹³⁴

1.1 Scènes-types et personnages.

Le premier roman de Djian reproduit un certain nombre de « structures, séquences, figures qui représentent le caractère répétitif, [...], schématique, figé et usé » que Jean Louis Dufays reconnaît comme étant des stéréotypes.¹³⁵ Ainsi, comme tous les romans noirs, *Bleu comme l'enfer* « raconte des histoires de meurtres, de héros fatigués, de sociétés corrompues. »¹³⁶ On y retrouve donc de nombreuses scènes-types propres au genre, qui se succèdent dans le récit avec une intensité dramatique croissante : course poursuite, arrestation musclée, séquestration, viol, enlèvement d'enfant, meurtre de sang-froid, massacres.

Pour rendre compte de ces actions, le roman met en texte un certain nombre de personnages constants : Franck incarne le flic à la dérive, submergé par le départ de sa femme Lili, qui tient, quant à elle, le rôle de la femme fatale, inaccessible. Ned, qui a croisé sa route et exacerbé sa haine, incarne le voyou au grand cœur. A côté de ces protagonistes, on notera également les hommes de main de Franck, Willy et le Gros, qui lui sont totalement dévoués, sans bien savoir pourquoi. Henri et Carol, composent avec Lili et Ned le quatuor de fugitifs. Ils croisent sur leur route d'autres marginaux parmi lesquels nous retiendrons Jimmy le trafiquant, Lucie, l'amie hippie d'Henri, et Zac, le mafieux vengeur sans scrupules.

Si nous citons tous ces personnages à la suite, sans prendre soin de scinder dans un partage manichéen les bons et les méchants, c'est qu'aucune frontière de ce type

¹³⁴LEVET, Natacha, « Roman noir et fonctionnalités » in *Théorie de la littérature, actualités des études littéraires*, 2004, disponible sur <http://www.fabula.org>. p.2

¹³⁵DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, p.92.

¹³⁶BELHADJIN, Anissa, « Le jeu entre stéréotype et narration dans le roman noir », in *Cahier de narratologie*, [en ligne], 17|2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, consulté le 02 mars 2011, URL : http://narratologie.revue_org/1089. p.6

n'existe dans le roman. A l'inverse des romans du crime anglais, où des enquêteurs équilibrés ont pour devoir d'empêcher des individus malsains de nuire, dans le roman noir, les personnages incarnent tous un dérèglement de la société qui les rapproche, les rend semblables et frères. Alors qu'il est en fonction au commissariat, Franck exprime ce triste constat :

[...] Les putes, les tarés du coin, les constipés, les gueulards, ses collègues en bras de chemise, c'était les mêmes que les autres sauf que c'étaient eux qui posaient les questions.¹³⁷

Les policiers chez Djian n'ont que faire de la justice et punissent chez les autres le désarroi de leur propre vie¹³⁸. La frontière entre les bons et les méchants est bien ténue et le petit malfrat rencontrant Franck a tôt fait de payer pour : « les scènes de ménage, les femmes boudeuses abandonnées sur le lit, le truc à la télé qui saut[e], les envies qui finiss[ent] vers une heure du matin dans le trou des chiottes. »¹³⁹

Ainsi donc *Bleu comme l'enfer* peut se lire comme un roman noir dans la mesure où, tel un roman de Jean-Patrick Manchette ou de Didier Daeninckx, ce n'est pas tant « la transgression criminelle des règles sociales » qu'il donne à lire mais bien la présence d'un mal issu « d'une organisation sociale transitoire » mettant à jour les lignes de faille « d'une société déséquilibrée »¹⁴⁰.

1.2. Déséquilibre social, déséquilibre des sens

Cette vision négative de la société, présente dans le roman de Djian, était contenue en germe dans les nouvelles du recueil *50 contre 1*, publié une année plus tôt.

¹³⁷ DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, Paris, Bernard Barrault, 1982, (J'ai lu). p.164.

¹³⁸ *Bleu comme l'enfer* rappelle à cet effet fortement le roman de Jean Vautrin, *Bloody Mary*. On y trouve le même déferlement de folie et de haine, le même motif d'un flic que l'amour pour sa femme conduit à la bavure.
¹³⁹ *Ibid.*, p.164

¹⁴⁰ Nous empruntons ces expressions à Jean-Patrick Manchette.

On y remarquait déjà que, pour Djian, la violence est silencieusement présente dans un enfer quotidien et banal qui éloigne à jamais l'inspiration idéale et la propension au rêve :

La paix a foutu le camp pour toujours, elle a jamais existé. Chaque chose engendre son contraire mais le contraire de notre guerre, c'est le retour à la baraque, toute cette tristesse, les week-ends, les congés, la télé, ces moments où l'on ne fait rien que soigner ces blessures avant de repartir à l'attaque, s'habituer à la souffrance comme des chiens enragés et maigres, des chiens solitaires rongés par la fièvre, ouais, appelez ça comme vous voudrez, sur la pièce de la vie, on a pile de chaque côté.¹⁴¹

1.2.1. Violence d'un idéal uniformisé

« La vie moderne », pour paraphraser le titre d'un recueil de nouvelles de Vincent Ravalec, sous-tend donc une part indéniable de violence silencieuse, souvent représentée dans sa dimension la plus consumériste qui est clairement vécue dans le roman comme une agression, voire un viol :

C'était difficile de résister aux PRIX CHOCS PRIX COUTANT PRIX PRIX PRIX SUPERPROMOTION FOU FOU FOU INCROYABLE SACRIFIE SACRIFIE SENSATIONNEL [...] TON CUL TON CUL DONNE TON CUL IL Y A PAS TRENTE-SIX FACONS POUR QUE JE TE BAISE TON CUL.¹⁴²

Cet « usage vociférant des majuscules », comme le nomme Jean-Pierre Richard¹⁴³ est mimétique de l'agression quotidienne qu'imposent de façon visuelle et sonore les supports publicitaires. Cette dimension critique contenue dans *Bleu comme l'enfer* est également présente de façon similaire dans *37°2 le matin* lors de l'arrivée du narrateur et de sa compagne Betty en ville :

C'était l'heure où les gens étaient dans la rue, le boulot était fini et ils rentraient. Toutes les putains d'enseignes se mettaient à clignoter à ce moment-là et il fallait traverser des cascades lumineuses en clignant des yeux et les épaules rentrées.¹⁴⁴

¹⁴¹ DJIAN, Philippe, « J'ai enfoncé tous les autres », in *50 contre 1*, Paris, Bernard Barrault, 1981 (j'ai lu), p.31

¹⁴² DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p.169.

¹⁴³ RICHARD, Jean-Pierre, « 40 ° degrés d'écriture » in *L'état des choses*, Paris, Gallimard, 1990, p.145.

¹⁴⁴ DJIAN, Philippe, *37°2 le matin*, Bernard Barrault, Paris, 1985, (J'ai lu), p.60

L'exemple témoigne clairement de la critique, constamment présente dans l'œuvre de l'auteur, de la société consumériste qui ne propose pour tout idéal qu'un appel au gain maximal, une appétence matérielle, et réduit les hommes à un conformisme s'épanouissant dans la propriété. Ce que Djian stigmatise, c'est ce que Jack Kerouac et les auteurs de la *Beat Generation* ont dénoncé vingt-cinq ans plus tôt aux Etats-Unis, à savoir : « l'engourdissement affirmé d'une société qui se définit à travers ce qu'elle possède et ce qu'elle contrôle. »¹⁴⁵ Ceci sous-tend des existences individuelles sans surprises, insignifiantes, interchangeables : des vies qui pour être trop rangées, trop étroites restent en dehors de la Vie. Dans *Bleu comme l'enfer*, ce conformisme est incarné par un couple croisé par le quatuor à un feu rouge, un dimanche matin, jour de sortie collective où chacun « avec une tête ensommeillée et merdeuse », occupe sa journée de repos en « ballon, foot, pique-nique, conneries, embouteillages, bordel... »¹⁴⁶ :

Le mec derrière le volant avait enfilé son pull ULCA et tout ce qu'il portait, et tout ce qu'elle avait sur le dos vous aurait donné envie de dégueuler, c'était le duo à la coule, deux machins faits de chair et de sang, secoués par la mode, abrutis par le fric, bien moulés...¹⁴⁷

L'idéal social réfuté par l'auteur est également mis en texte par la description des quartiers résidentiels, vitrine d'une intégration sociale, d'une réussite relative que l'on peut dupliquer à l'infini :

Franck gara la voiture et traversa le jardin, il y en avait cent comme ça d'un côté, cent cinquante de l'autre, c'était les mêmes baraques à part la couleur des volets, les siens étaient verts, ça venait d'un lot soldé au supermarché du coin, que du VERT, les radins et les fauchés avaient sauté là-dessus, huit baraque sur dix. [...] La cuisine ressemblait à un truc de poupée, avec des bibelots, des merdes accrochées au mur, des petits rideaux à carreaux rouges et blancs, des casseroles en cuivre, toutes les cheries qu'on récolte avec l'âge...¹⁴⁸

¹⁴⁵ MARCOUX, Jean-Philippe, « Jack Kerouac et l'Amérique » in *Québec français*, n°154, 2009, (p.82-85) p. 83.

¹⁴⁶ DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p.53.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.54.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.158-159.

Ainsi donc la violence ne revêt pas toujours les formes qu'on lui prête. Il existe bien dans l'univers djianien une mise en scène de la réussite sociale conventionnelle. Celle-ci prend une dimension obscène et obséquieuse qui peut être vécue par certains comme une offense. Franck, qui a cédé un temps aux sirènes de cette vie bien rangée, en comprend tout le malaise, tout le non-sens. Au moment où Lili le quitte, il saisit que l'essentiel est ailleurs. Symboliquement, les objets, qu'il a acquis jadis avec tant de fierté, perdent leur sens, se détraquent, deviennent absurdes dans leur inutilité où leur incompétence fonctionnelle, et renvoient ainsi au personnage, comme un miroir, sa propre inadéquation au milieu, son propre désarroi :

Il posa la capsule sur le rebord et tapa un bon coup dessus pour la faire sauter. Il fit éclater un bout de Formica en faisant ça, il passa un doigt dessus, ça lui faisait ni chaud ni froid, il aurait balancé cette foutue table par la fenêtre.[...] Il bascula en arrière, la bouteille lui échappa des mains et explosa sur le mur, derrière lui, bordel de bordel, il se releva en se massant le coude, il était nerveux, le néon faisait un boucan épouvantable, il le regarda un instant, il s'appuya sur le mur, près du bouton, cette saloperie de baraque avait jamais été aussi chiante, bon Dieu, il aurait pu prendre ces trucs un par un et en faire des miettes, il éteignit.¹⁴⁹

1.2.2 Contamination au monde naturel

Les personnages évoluent dans une société détraquée, à rebours du rythme de la nature. Par contamination, cette dernière devient elle aussi menaçante. Ainsi, les cycles s'inversent, « les fleuves filent dans le caniveau »¹⁵⁰, et à leur suite, tout le monde diurne en exprime le détraquement. Le ciel bleu n'exprime en rien la pureté éthérée, source de toutes les contemplations mais il est associé à « une flamme immense », « cuisante », il évoque l'incandescence chtonienne qui donne son titre au roman. Le soleil n'est en rien un astre de vie. Il ne vaut dans ce roman que comme principe destructeur. Il suggère l'incendie, assèche et stérilise. Sa lumière aveugle. Sa chaleur étouffe. On peut ainsi lire :

¹⁴⁹*Ibid.*, p.103.

¹⁵⁰*Ibid.*, p.89.

Le soleil éclaboussait tout, leur explosait dans le ventre, cisailait le pare-brise.¹⁵¹

Ou encore :

L'air chaud tournoyait comme un ouragan frotté sur les braises.¹⁵²

Dès lors il n'est pas étonnant que les paysages soient si désertiques, comme en témoigne l'extrait suivant :

Ils s'envoyaient un vrai petit désert, sans un arbre, sans un relief, rien qu'une espèce de papier mâché jaune et rouge...¹⁵³

Ou encore celui-ci :

[...] bien sûr il faisait une chaleur épouvantable, le paysage tremblait derrière une gelée transparente, difficile de savoir s'ils avançaient, c'était toujours la même chose, un de ces coins sur terre où il n'y a rien, juste deux ou trois cailloux jaunes et piquants.¹⁵⁴

Le rapport entre l'homme et le paysage ne peut être que conflictuel. Le narrateur fait donc le choix d'utiliser des verbes appartenant au lexique de la violence, du malaise ou de l'offense pour exprimer le contact de ces deux éléments. Ainsi, les personnages se « cognent à la mer » pendant que « le soleil dégueule sa poussière »¹⁵⁵

Lumière et chaleur contribuent à une dissolution du monde matériel. Dans le récit, le motif de la solubilité revient comme un leitmotiv. Comme « le paysage tremblant derrière une gelée transparente » cité précédemment, ou encore « la lumière qui dégouline des volets et rampe sous la porte »¹⁵⁶, les objets et les êtres perdent contours et formes, se liquéfient. Dans l'écriture djianienne, ce phénomène n'est pas imputable à l'effet de la chaleur détruisant les objets mais plutôt à une modification de la perception du narrateur, sous l'effet lui aussi, à l'instar des personnages, d'une

¹⁵¹*Ibid.*, p.11.

¹⁵²*Ibid.*, p.248.

¹⁵³*Ibid.*, p.55.

¹⁵⁴*Ibid.*, p. 85.

¹⁵⁵*Ibid.*, p.337.

¹⁵⁶*Ibid.*, p. 61.

anesthésie des sens, d'un dérèglement des capacités perceptives malmenées, non seulement par un paysage hostile mais également par un confinement dans un monde social uniformisé.

Les personnages, en disharmonie avec le monde naturel et social, perdent également l'expérience de leur corps propre. Celui-ci, dérouteré par un monde dont il ne parvient plus à décoder les signaux, se replie sur lui-même, s'animalise, dans l'espoir peut-être de renouer avec des sensations primitives qui lui assureront sa présence au monde. Ceci est un leurre supplémentaire. Les personnages ont tôt fait de découvrir la monstruosité que cette étrangeté à eux-mêmes leur confère.

1.3 Monstruosité

Ainsi donc, l'univers présenté engendre des monstres. La violence du monde extérieur, sa rudesse, son incohérence, s'insinuent dans les corps, les pénètrent de force, les violent, et parlent à travers eux. Il s'agit de signifier par cet état de confusion les traces d'un chaos primitif, d'une violence antédiluvienne. Ainsi, chez Djian, la civilisation moderne n'est pas apte à annihiler les forces brutales de l'instinct. Bien au contraire, elle ne fait que les décupler.

1.3.1. Schizophrénie, folie, mutilation

Bien que présente chez les personnages secondaires, la monstruosité est surtout incarnée par Franck. Rejetée par Lili, il mesure tout le non-sens de son existence et pactise avec la haine, comme Faust avec le diable, pour espérer un renouveau :

CA CHERCHAIT A RENTRER DE L'INTERIEUR mais il avait pas peur, il était curieux, il respirait par à-coups, des images éclataient dans son cerveau comme des pastilles de lumière pure [...] il bougeait pas et ce fut comme une espèce de sacrement, c'était une haine sourde et monstrueuse, il frissonna quand elle se glissa en lui, c'était un cas de possession comme on en voit tant [...] c'était comme une nouvelle naissance, rien que des nerfs et du sang, c'était aussi la pire des choses qui pouvait arriver à un homme : rejeter le monde en dehors de lui, se

dresser contre la terre entière, c'était le moyen le plus sûr pour s'anéantir, pour que tout retourne à la nuit.¹⁵⁷

Eveillé à une espèce de folie, monstrueux parce qu'il n'est plus maître de lui-même, mais qu'il se perçoit comme étant le maître du monde, doté d'exceptionnels pouvoirs, Franck est la proie d'une métamorphose qui le place dans la lignée des schizophrènes que véhiculent la littérature et le cinéma fantastique. Ambivalence des pensées et des sentiments, conduites paradoxales, perte de contact avec la réalité, Franck en a en effet toutes les caractéristiques. Le personnage n'est pas sans rappeler, à bien des égards, celui mis en texte par Martin Amis- auteur britannique admiré par Djian- dans *Poupées crevées*¹⁵⁸. Dans ce roman qui présente un groupe de jeunes aristocrates anglais désœuvrés, réunis dans un manoir, le sympathique Andy, devient Johnny, cruel farceur qui finit par massacrer avec une volupté sereine tous ses amis.

Dans *Bleu comme l'enfer* aussila volupté et l'horreur se rejoignent. Le plaisir sexuel de Franck s'intensifie lorsqu'il s'accompagne de contraintes et de violence. C'est ainsi qu'il peut échapper à lui-même et être totalement présent dans l'instant, jouissant de la contemplation de son acte, de sa puissance bestiale :

[...] C'était pas tout à fait lui, ça c'était chouette, et c'était bien elle, ça c'était merveilleux [...] Elle aurait pu être morte, il y aurait pas de différence pour lui, à ce moment-là. Il lui écrasa la gelée sur la figure, elle suffoqua mais ça l'empêcha pas de la barbouiller méthodiquement [...] il la frappa encore, il la gifla.¹⁵⁹

Cette scène fait évidemment pendant au viol final de Lili, paroxysme de l'horreur et de l'inconcevable : Ned réalise son désir de posséder la femme de Franck alors que cette dernière est décédée et que Ned se demande « si elle[peut] pourrir

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.208

¹⁵⁸ AMIS, Martin, *Poupées Crevées*, traduction de Jean-François Ménard, Paris, Gallimard, 2001, (Folio)

¹⁵⁹ DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit, p.40.

vite. »¹⁶⁰ Cette jouissance dans l'horreur, cette violation de la sacralité de la mort, cette satisfaction nécrophile défie tous les tabous de l'humanité. La mutilation est une autre manifestation de la monstruosité dans l'œuvre.

Jean-Pierre Richard relève dans *L'état des choses* que ce motif revêt une présence obsessionnelle dans l'œuvre de l'auteur. Dans le premier roman de Djian, les occurrences de ce motif sont multiples : Henri amputé d'un doigt, Jimmy mutilé d'une oreille, Franck, enfin, perdant son bras lors du massacre chez Roxie¹⁶¹ :

Sur le moment, on sent rien du tout, tout juste si c'était un peu chaud mais il avait fait un tel bond qu'il tomba à la renverse avec son moignon qui pissait comme un tuyau d'arrosage.¹⁶²

Comme le rappellent Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, la mutilation place les personnages en marge d'une société où les hommes définissent leur équilibre par la parité et la symétrie qui définissent leur corps même. Ils participent dès lors à un autre ordre, d'une société souterraine, nocturne.

1.3.2. Corps en déroute

La mutilation comme la schizophrénie ou les comportements bestiaux de Franck, a paradoxalement un rôle positif puisqu'elle décuple la douleur et permet au personnage de prendre conscience de son corps, de le vivre pleinement, de sentir sa puissance, sa domination. De se concentrer sur lui, sur ses souffrances, afin de faire taire, au moins un instant, la litanie des douleurs morales. Citons pour exemple ce passage où le narrateur évoque l'automutilation de Franck comme une tentative d'acte salvateur :

Il s'assit sur le bord du lit sans allumer,[...] peut-être que la douleur aurait arrangé quelque chose, il se mordit un bras, c'était pas pour rigoler, au début la douleur était encore pire dans

¹⁶⁰*Ibid.*, p. 337.

¹⁶¹ Ces épisodes sont narrés respectivement pages 8, 148 et 335.

¹⁶²*Ibid.*, p.335.

ses mâchoires [...] le sang se dispersa dans sa bouche et sur ses lèvres, c'était le seul moyen pour ne pas déraiper.¹⁶³

La violence monstrueuse engendre donc la douleur. Cette hyperesthésie éveille le corps. Même dysphoriques, les sensations douloureuses semblent bienvenues pour des personnages qui déplorent sans cesse la primitivité du corps.

Parce qu'il semble n'être qu'une extériorité incapable de rendre l'intériorité de l'âme, le corps est en effet vécu par tous comme une offense supplémentaire, un fardeau. Il ne provoque que honte et dégoût.

Dans *Bleu comme l'enfer*, le corps est avant tout un assemblage d'odeurs : mauvaise haleine, urine ou sueur. Elles rappellent à l'homme son animalité et condamnent ses aspirations idéales en dépoétisant son être :

Il regarda ses pieds, il puait des pieds, il s'écœurait, comment avait-elle fait pour l'aimer, et maintenant il allait puait la bière.¹⁶⁴

Le corps est aussi une certaine somme de ce que Jean-Louis Bagot nomme « les sensations somesthésiques »¹⁶⁵. Cette expression désigne des sensations purement internes et végétatives. Elles ne sont perceptibles que si l'homme décide d'écouter son propre corps.

Cette mécanique interne, ce jeu de viscères et de boyaux qui a lieu dans l'homme, à son insu, pour le garder en vie, est une ironie tragique supplémentaire. Ainsi, alors qu'il fait l'amour à Helen, Franck est pris d'un malaise qui annule le plaisir de l'acte sexuel et lui rappelle la honte de son propre corps :

Elle glissa à genoux sur le sol pendant qu'il se tournait vers la baignoire et vomissait.[...] C'était vraiment horrible, ça lui faisait mal dans le nez et il faisait des bruits épouvantables[...] il avait honte de son corps quand il faisait ça, ce truc précisément ou laisser une odeur de

¹⁶³*Ibid.*, p.208. Le motif est repris dans *Assassins* : Patrick, le narrateur, se mord jusqu'au sang ce châtiment physique pour lutter contre son désir pour Eileen. Voir à ce sujet : DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.181.

¹⁶⁴DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p.23.

¹⁶⁵ Voir à ce sujet, BAGOT, Jean-Didier, *Information, sensation, perception*, Paris, Armand Colin, 1999.

merde dans les toilettes quand une femme entrait derrière lui, il éprouvait la même gêne, vomir, chier, délirer.¹⁶⁶

Puis :

Il mangea du bout des lèvres, il avait envie de chier.¹⁶⁷

Pour Gilles Deleuze ces spasmes : « amour, vomissement, excrément » sont autant de tentative du corps de « s'échapper par un de ses organes. »¹⁶⁸ L'homme est ramené malgré lui à des fonctions primitives fondamentales qui ne lui offrent que le dégoût de lui-même. Malgré ses efforts civilisateurs, le corps condamne l'homme à être fils et frères de ses ancêtres, annule l'Evolution, circonscrit tous ses efforts aux stades freudiens de la petite enfance. L'homme vit, mange, défèque, dort parce que son corps exécute ces actions, malgré lui. Il n'est pas étonnant dès lors que la rencontre du corps de l'Autre, l'illusion amoureuse, s'achève sur un même constat d'échec. Ainsi, le baiser, tant magnifié sous la plume de Rostand pour les tirades de *Cyrano de Bergerac* devient chez Djian un geste technique apoétique :

Il lui enfonçait sa langue dans sa bouche, c'était comme un duel à l'épée, [...] il essayait de se concentrer sur le baiser, c'était un drôle de truc, désagréable en lui-même.¹⁶⁹

Les personnages apprennent ainsi, souvent à leurs dépens, que la possession physique n'est rien d'autre que la rencontre avec un autre corps qui échappe lui aussi à son possesseur. L'amour est une confrontation avec une autre étrangeté. La possession physique n'est rien que le contact de deux extériorités que l'âme ignore. Le narrateur précise à propos de la relation entre Ned et Carol :

Mise à part les séances de baise, ils ne se connaissaient pas beaucoup.¹⁷⁰

¹⁶⁶ DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p.115.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.173.

¹⁶⁸ DELEUZE, Gilles, *Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 1989, p.24

¹⁶⁹ DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p.273

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.212.

C'est bien là le propos de Jean-Pierre Richard qui écrit dans *Littérature et sensation* :

[L'] attouchement n'est qu'une fausse connaissance : aveugle, maladroit, il se dirige tout entier vers la possession d'une réalité intérieure que la surface touchée a justement pour rôle de protéger, de dérober.¹⁷¹

Puisque l'extrême euphorie de l'amour ne mène à rien, la dysphorie de la douleur, de la mutilation, de la folie répond à une volonté d'endormir le ridicule d'un corps sans particularité pour susciter l'éveil d'un corps autre, qui découvre paradoxalement dans la douleur l'harmonie d'un accord enfin possible avec l'âme : par la douleur, la souffrance morale trouve un écho salvateur en la souffrance physique.

1.3.3. Banalisation et impasse de la violence

Ainsi donc, tout est violent dans le roman : paysage naturel, relations sociales, rapports amoureux... Même l'intimité du corps n'est pas épargnée. La véritable monstruosité réside sans doute dans cette accumulation hyperbolique de violence, cette omniprésence tellement extrême qu'elle en devient inconcevable. Il en résulte, pour le lecteur, un certain malaise. Mise en scène sans aucune retenue, la violence perd sa réalité, se carnalise. Les occurrences se succèdent, le lecteur y devient indifférent, s'y habitue puis ne tarde pas à en rire. C'est sans doute en ce point que le roman de Djian rejoint l'un de ceux de William Faulkner qu'il admire tant : *Tandis que j'agonise*. Le prix Nobel américain a d'ailleurs déclaré :

Il n'y a guère de distinction entre le comique et le tragique – la tragédie elle-même marche en quelque sorte sur la corde raide entre le ridicule –entre l'étrange et le terrible.¹⁷²

¹⁷¹ RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, Paris, Gallimard, 1954. Points, 1990. p.267.

¹⁷² GWINN F.L et BLOTNER J., *Faulkner à l'université*, présenté par traduit par R.Hilleret, Paris, Gallimard, 1967, p.52.

Les exemples se multiplient dans l'œuvre et se succèdent avec une rapidité et une désinvolture déconcertante. Ainsi, Ned et ses acolytes croisent un accidenté de la route « le bras cisailé par la porte, le crâne aplati sous le volant, la cervelle éclatée et du sang coul[e] par le robinet de ses narines. » Quelques minutes plus tard, deux hommes se font descendre devant eux. Ned contemple l'un d'eux dont « le coin de son nez et la cervelle coule par les oreilles comme de la pâte à dentifrice. »¹⁷³

Ainsi habitué, ou plus encore, peut-être parfois séduit par une mise en scène obscène de la violence, Djian ajoute à son œuvre un nouveau pilier à la monstruosité : après les personnages, le lecteur devient lui aussi cruel et diabolique. Il participe au dérèglement général, voyeur passif et attentif. Il est en cela bien encouragé par une narration profondément déroutante, parce que grandement pervertie, que nous étudierons dans le prochain chapitre.

Mais il faut s'échapper de cette monstruosité qui n'offre aucun salut et essayer de trouver un autre langage, une autre manière d'être au monde pour le percevoir à nouveau. L'idéal djianien et la reconquête des sens se trouvent donc ailleurs. Du côté des marginaux, des mutilés, qui appartiennent à un monde nocturne et qui choisissent de vivre dans l'excès sans rien posséder d'autre que le bonheur simple d'être présent au monde, à l'écoute des pulsations intimes de la vie. Si la société mise en texte est à la dérive, c'est sans doute parce qu'elle a perdu son sens. Or, le sens ne peut venir que de l'écoute des sens. Ainsi donc, « le drame, la défaite, l'absence d'espoir, le quotidien terne, la confrontation à l'injustice et à la domination »¹⁷⁴, présents dans *Bleu comme l'enfer* et caractéristiques du roman noir sonnent comme un châtiment. Comme le suggère en effet Sylvie Vignès :

¹⁷³ DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p. 250 et 253.

¹⁷⁴ COLLAVALD, Annie, NEVEU, Erik, *Lire le noir, enquête sur les lecteurs de romans policiers*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 2004, p.73.

L'ennui, la dépression, la rage meurtrière et suicidaire ne prennent véritablement corps dans les personnages des romans [...] que lorsque le monde extérieur n'a vraiment rien à offrir à leur sens.¹⁷⁵

C'est pourquoi, « ceux qui ne parviennent plus à se raccrocher aux perceptions sensorielles font, en effet, figure de condamnés, voire de damnés. »¹⁷⁶

Oubliés de la vie sociale, anesthésiés par une nature en colère qui semble vouloir les faire taire pour punir les hommes, les sens doivent être reconquis.

2. La reconquête des sens

Les personnages djianiens s'astreignent à retrouver une harmonie avec eux même, une euphorie avec le monde. Cet état semble pouvoir être atteint par deux cheminements : la transgression et la régression.

2.1. Transgression : retrouver l'euphorie de la *beat generation*.

Il s'agit en effet de revenir à des sensations d'humanité primaire à tout prix, quitte à nier les lois de la morale et de la Cité et au risque d'être maintenu en son ban. Seuls les marginaux seront donc élus.

Pour se consacrer aux sens, il faut avant tout se libérer de toutes les contraintes physiques et matérielles. Parmi elles, il convient de se désengager de la première aliénation de l'homme : le travail. Ned, Jimmy, Henri, les personnages de *Bleu comme l'enfer*, comme ceux du recueil de nouvelles *50 contre 1* ou encore le héros narrateur de *37°2 le matin* refusent d'être prisonniers d'horaires rigides et de tâches répétitives. Le ton général de l'univers djianien est d'ailleurs donné dès les premières pages de ce roman :

¹⁷⁵ VIGNES, Sylvie, *Giono et le travail des sensations, un barrage contre le vide*, Paris, Nizet, 1999. p.153

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.160

Je pouvais rester coller dans ma chaise longue pendant des heures, je pensais avoir trouvé un bon équilibre entre la vie et la mort, je pensais avoir trouvé la seule chose intelligente à faire, si on veut bien réfléchir cinq minutes et reconnaître que la Vie a rien de sensationnel à vous proposer, hormis des trucs qui ne sont pas à vendre.¹⁷⁷

Ils rejoignent en cela l'idéal de la *Beat generation*, si cher à Djian. Samuel Blumfield relate d'ailleurs la position de Jack Kerouac sur le sujet :

Kerouac affichait ouvertement son mépris pour les banlieusards « au col serré » qui en sont réduits à prendre le train de 5h48 à la gare de Milbrae ou de San Carlos pour aller travailler à San Francisco, alors que lui, fils de la route peut regarder passer les trains des marchandises, profiter de l'immensité du ciel et sentir le poids de l'Amérique ancestrale.¹⁷⁸

Les personnages de Djian s'inscrivent donc, comme ceux des romans « beat » ou des romans noirs en porte à faux du « Square » que Michel Morht définit comme « celui qui vit enfoncé dans son ornière, qui croit témoigner par sa vie en faveur de toutes les valeurs décentes- en un mot, le Bourgeois, le Salaud. »¹⁷⁹

Libérés du travail, les héros de Djian se dégagent ensuite des contraintes matérielles, se garantissant ainsi la volupté du mouvement, l'éblouissement permanent du changement. Ils se veulent nomades. Nomades, parce que libres. Nomades donc libres. C'est donc, comme chez Kerouac, sur la route, dans le changement constant d'odeurs, de couleurs et de paysages que la perception s'intensifie, que les sensations se multiplient. Michel Morht nous rappelle que seule la route permet d'échapper à la « société bourgeoise et au cauchemar démentiel des villes [car] elle est pure et rattache l'homme [...] aux grandes forces de la nature : les arbres et les prés, la neige, la montagne et le fleuve, la mer. »¹⁸⁰

¹⁷⁷ DJIAN, Philippe, *37°2 le matin*, Paris, Bernard Barrault, 1991 (J'ai lu), p.8.

¹⁷⁸ BLUMFIELD, Samuel, cité par DUVAL, Jean-François, *op.cit.*, p.26.

¹⁷⁹ MORHT, Michel, Préface à KEROUAC, Jack, *Sur la route*, traduction de Jacques Houbard, Paris, Gallimard, 1960 (Folio) p.8.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.9.

2.1.1 .La route et l'urgence

Djian est évidemment pétri du mythe de la route 66, inspiré de Kerouac, bien sûr, mais aussi de John Steinbeck et de Jack London. Egaleme nt tous ces films qui ont pour cadre les grands espaces américains. Les road-movies, dans lesquels de grosses voitures américaines –n'oublions pas que *Bleu comme l'enfer* met en texte une Buick– parcourent des routes rectilignes, bordées de cactus, s'enfonçant à perte de vue dans des espaces désertiques. Snacks « modernes et sans vie » posés au milieu de nulle part « comme une station spatiale »¹⁸¹, postes à essence, « stations toutes déglinguées »¹⁸² peuplées de mystérieux ermites, hérités de John Fante¹⁸³ offrant la bonne parole comme une bonne nouvelle...Il ne manque rien à la route djianienne. Toute la mythologie américaine est représentée.

Cependant, notons que, dans le roman de Djian, les personnages ne sont pas poussés sur la route, comme ceux de Kerouac, par une curiosité béate, une désaffiliation engagée de la société, une volonté de retrouver « le supplément d'âme dans le paysage originel [...] celui de l'autre Amérique, inépuisée et inépuisable.»¹⁸⁴ Pour le chef de file de la *Beat generation*, la route est le lieu où l'homme se réalise enfin. Dans *Sur la Route*, on peut en effet lire :

On était tous aux anges, on savait tous qu'on laissait derrière nous le désordre et l'absurdité, qu'on remplissait notre noble et unique fonction dans l'espace et le temps, j'entends le mouvement.¹⁸⁵

¹⁸¹DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p.55.

¹⁸²*Ibid.*, p.58.

¹⁸³ Nous pensons en particulier au roman *Demande à la poussière*, traduction de Philippe Garnier, Paris, Chistian Bourgeois éditeur, 1986 (10-18)

¹⁸⁴MARCOUX, Jean-Philippe, « Jack Kerouac et l'Amérique »in *Québec français.*, n°154, 2009 (p.82-85) p.83.

¹⁸⁵KEROUAC, Jack, ,*op.cit.*, p.189.

Dans la diégèse djianienne, la route est un élément dramatique. Elle est le terrain de la cavale de Ned et de ses acolytes, le lieu où se déroule la course poursuite. En cela, elle hérite, en plus de la poétique « beat », des éléments mythologiques du roman noir et confère au roman une dimension d'urgence capitale dans la quête de sensations fortes, dans la mesure où elle sous-tend une philosophie épicurienne et permet l'exaltation du vivant.

Dans *Bleu comme l'enfer*, la route n'est en effet pas sereine. Si elle peut laisser entrevoir aux personnages quelques moments de grâce, ce sont des instants volés. Sans cesse il faut repartir, se retourner, rester sur ses gardes. Elle n'aboutit qu'à des terrains vagues, des maisons perdues, des usines désaffectées. Elle ne mène géographiquement nulle part, ne conduit le personnage que jusqu'à sa conscience d'être au monde, vivant, infiniment présent.

Il y en avait pas un pour rompre le charme parce qu'ils étaient tous vivants et qu'ils le savaient. [...] Ils sortaient tous les quatre d'un merdier épouvantable mais ce que la vie vous arrache d'un côté elle vous le redonne de l'autre, ils aimaient ça, le présent qui n'en finissait jamais.¹⁸⁶

Cet épicurisme n'est possible que parce que les personnages se savent en danger. Le goût de la vie et le bonheur d'être vivant ne sont perceptibles, enfin, que lorsque l'homme pense être en sursis. Car l'urgence confère une indéniable « pureté de l'instant. »¹⁸⁷ La cavale engendre la peur, décuple les sensations et pousse à l'hédonisme. L'homme peut alors saisir, « déguenillée et extatique, la pure volupté de l'être. »¹⁸⁸ C'est ainsi que le résume Lili :

[...] on pouvait voir ça comme une grande balade avec des mecs qui lui plaisaient, Franck était le moteur de cette machine, tout ça fonctionnait grâce à lui, il y avait que l'instant présent et rien d'autre [...] elle savait que sa vie ne valait pas grand-chose mais elle se cramponnait.¹⁸⁹

¹⁸⁶ DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p.53 et 57.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.9.

¹⁸⁸ KEROUAC, Jack, *op. cit.* p.277.

¹⁸⁹ DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p. 247.

Ned fait un peu plus tard le même constat :

Ils se sentaient exister, leur vie était réduite à plus grand-chose, débarrassée du lest, c'était presque douloureux, pas marrant mais c'était comme ça, ils auraient changé pour rien au monde.¹⁹⁰

En cavale, par la prise incessante de risque, les personnages renouent avec les fonctions ancestrales de survie et s'autorisent, contre toute attente, à exalter le vivant. Ils « se serv[ent] de la mort pour rester en vie. »¹⁹¹ La route sans nul but trouve alors sa dimension initiatique. L'essentiel est là : « la vie, la vie, quoi d'autre ? »¹⁹²

2.1.2. Vitesse

La fuite sous-tend également la vitesse, vécue avec ivresse par le personnage djianien comme elle l'était précédemment par les héros de Kerouac qui se trouvaient sur la route ou encore par toute une génération qui découvre à travers elle, aux côtés de James Dean, *La fureur de vivre*. La vitesse inclut une part indéniable de risque mais la conscience de ce dernier n'a pas droit de citer devant la sensation d'échapper à l'espace et au temps, de « s'échapper » également, comme le propose Gilles Deleuze, « de son propre corps », de sa réalité. Il en est ainsi dans cet extrait où la sensation de vitesse est stylistiquement renforcée par l'absence de ponctuation :

[...] avec les virages il se mit à rouler un peu plus vite il sentait plus le danger d'ailleurs il avait complètement oublié tout ce merdier tu vas vite oh tu as peur non ...¹⁹³

La vitesse permet d'atteindre l'extase que Milan Kundera définit dans *Les testaments trahis* comme un état « hors de soi » qui équivaut à « une identification absolue à l'instant présent », « un oubli total du passé et de l'avenir », un moment entre parenthèses pour lequel « la seconde présente se trouve dans l'espace vide, en

¹⁹⁰*Ibid.*, p.255.

¹⁹¹*Ibid.*, p.59.

¹⁹²*Ibid.*, p.21.

¹⁹³*Ibid.*, p.64.

dehors de la vie et de sa chronologie, en dehors du temps et indépendante de lui. »¹⁹⁴
L'extase peut alors rencontrer la jouissance qui est « perte à travers l'expérience des sens de tout rapport au sensible même » ou encore « dissolution du sujet dans son objet. »¹⁹⁵

Jouir. A tout prix. Voilà le credo du personnage djianien. Jouir c'est-à-dire écouter et sentir son corps par et pour le plaisir jusqu'à s'accomplir et se perdre dans la sensation. Dès lors, rien ne compte plus donc pour les personnages que de connaître ce que le narrateur nomme dès le premier chapitre du roman « la pureté de l'instant »¹⁹⁶ qui équivaut à « la réussite de quelques instants parfaits dont le contenu sensible suffit à résumer et justifier une vie. »¹⁹⁷

Cette pureté de l'instant se réalise souvent, chez Djian comme chez Kerouac, dans la musique.

2.1.3.Musique

Pour le chef de file de la *Beat Generation*, c'est le jazz qui permettait d'atteindre cette harmonie primitive ; chez Djian, c'est le rock et ses différentes mouvances. Les références foisonnent dans l'œuvre : de John Lennon à Marc Knopfler, des Whos à Talking Heads.

Pour Milan Kundera, le rock est propre « à l'identification par le plaisir, l'effusion par le bonheur », dans la mesure où « le rythme est battu très fort et régulièrement, les motifs mélodiques sont courts et sans cesse répétés, il n'y a pas de contraste dynamique, tout est fortissimo, le chant ressemble au cri. »¹⁹⁸ La musique est, en règle générale, propre à l'exaltation dans la mesure où elle joue avec le corps et

¹⁹⁴ KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993. (Folio), p.104.

¹⁹⁵ LEONI, Margherita, *Ecrire le sensible, Casanova, Stendhal, Beckett*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.8-9.

¹⁹⁶ DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p.9.

¹⁹⁷ RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, op.cit., p.18.

¹⁹⁸ KUNDERA, Milan, *op.cit.*, p.110.

ses motions intimes, battements de cœur, souffle, voix, respiration... C'est sans doute pourquoi, comme le précise Diane Ackerman dans *Le livre des sens*, « nous écoutons avec notre corps, avec notre système nerveux et ses fonctions de mémoire primaire. »¹⁹⁹ Aussi, « il n'est pas facile de garder son corps tranquille quand on écoute la musique. »²⁰⁰ Dans *Bleu comme l'enfer*, Ned donne foi à cette assertion :

Un con s'était endormi avec son transistor à fond la caisse, un petit air de reggae, bien sûr [Ned] avait pas envie de danser mais il dérapa un petit moment sur la musique.²⁰¹

Pourtant, ce n'est pas Ned le personnage le plus enclin à la musique. Jimmy et Henri sont bien plus passionnés et vivent à son écoute de véritables transports, proches de ceux vécus par Dean Moriarty et ses acolytes dans les boîtes de jazz de *Sur la Route*²⁰² :

Henri enfonça une cassette dans le lecteur. A la troisième note, Jimmy fit un bond :
-Maman ! Ce truc là, ce truc, je connais que ça, OH MERDE ! c'est BON ![...] eh vous sentez ça, eh devant vous sentez un peu ce moment fabuleux ? et j'ai rien à fumer, RIEN, oh que c'est bon et comme c'est beau dehors, oooohhhh.....²⁰³

La musique permet d'atteindre l'extase. Elle pénètre les corps, et rien, enfin, dans un parfait égoïsme, n'existe plus que le sentir. Un instant d'absolu, parce qu'intense et fugace, où l'homme s'oublie en lui dans l'oubli du monde extérieur.

Les personnages djianiens sont en quête de ces moments de grâce. Ils pensent pouvoir les multiplier en appliquant l'idéal Beat fait d'expériences extrêmes qui reculent les limites de la perception comme celles de la conscience. A l'instar des auteurs de la *Beat generation* qu'il admire tant, Djian offre à ses personnages des expériences intenses. Excitants parce que transgressifs, ces paradis artificiels

¹⁹⁹ ROCHERBERG, George cité par ACKERMAN, Diane, *le livre des sens*, Paris, Grasset, 1990, p.253.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 253.

²⁰¹ DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p. 176.

²⁰² Voir à ce sujet KEROUAC, Jack, *op.cit.*, p. 280 à 283.

²⁰³ DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p. 119.

s'appellent vitesse, musique mais également, sexe, drogue et alcool, et renouent avec l'ivresse d'une énergie dionysiaque ...

2.1.4. Sexe

Lorsque l'on parle d'extase ou de jouissance, on pense évidemment à l'orgasme sexuel. Le sexe, dénué de sentiment, qui n'a d'autre but que de satisfaire « une envie physique à la limite du supportable. »²⁰⁴ Le corps qui exulte sans se donner, le corps qui utilise celui de l'autre dans un plaisir égoïste, puisque, comme nous l'avons précisé précédemment et comme l'exprime Martin Amis, l'amour est mort :

L'amour ne peut plus avoir aucun sens. C'est du vocabulaire de hippie. L'amour c'est fini. [...] c'est foutu l'amour. [...] Tout ça c'est mort. Ce sont des vieux bébés. Des bébés morts. Des poupées crevées.²⁰⁵

Cette constatation des personnages de *Poupées Crevées* n'est pas neuve. Elle est héritée des conceptions libertaires de la révolution sexuelle. Sans attache, sans sacrement, le sexe n'a d'autre but que lui-même, il devient un acte gratuit qui ne vaut que par l'instant d'extase qu'il peut procurer. C'est pourquoi les personnages djianiens ne parlent ni de possession ni du plaisir de l'autre. Ainsi, ils multiplient les expériences et les partenaires : Franck s'accouple de façon souvent bestiale avec Lili, puis Helen et enfin Roxie. Jimmy et Lili avoue avoir eu des relations homosexuelles, doublées chez Lili de relations incestueuses puisque sa partenaire n'est autre que sa belle-fille, Carol. Ainsi donc, le plaisir semble avoir besoin d'être transgressif pour être optimisé. Sans attendre autre chose que la satisfaction du moment, les personnages éprouvent cependant plus de plaisir dans le désir que dans la satisfaction du désir, sachant « qu'au pays du sexe, les images c'est ce qu'il y a de meilleur. »²⁰⁶ Il n'est pas

²⁰⁴ *Ibid.*, p.185.

²⁰⁵ AMIS, Martin, *op.cit.*, p.238.

²⁰⁶ DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, *op.cit.*, p.362.

étonnant dès lors de constater que le plaisir des personnages est avant tout visuel. S'il n'est jamais question de la sensation directe de l'orgasme, on remarque cependant, que les personnages s'intéressent au spectacle de leur corps en amour. Comme s'il se dédoublait, ils sont à la fois acteur et spectateur-voyeur. Ainsi Ned « se redresse sur ses coudes pour voir tout le bazar »²⁰⁷ tandis que Franck, ayant possédé Roxie éprouve un plaisir plus grand dans la contemplation de sa partenaire. « Il avait un poster de Playboy devant les yeux, elle pouvant prendre n'importe quelle position, c'était toujours aussi chouette, [...] il croyait qu'une image c'est comme la réalité. »²⁰⁸

Le sexe comme instrument de plaisir ? Le caractère éphémère de la sensation en fait presque un mirage, à tel point que l'imaginaire devient un relais naturel à la réalité vécue. L'imaginaire, qui trouve un allier de taille dans l'ivresse, garante de toutes les illusions.

2.1.5. Ivresse et paradis artificiels

Lorsque l'on consulte un dictionnaire à l'article « ivresse » on (re)découvre la signification du terme qui désigne tantôt l'ébriété, cet « état d'intoxication provoqué par l'alcool et causant des perturbations dans l'adaptation nerveuse et la coordination motrice »²⁰⁹, tantôt l'extase, l'enivrement, défini comme un état d'euphorie, de ravissement. Il va sans dire que la seconde définition peut être conséquente de la première et que, si les hommes recherchent l'ébriété c'est afin de connaître cet état où la perception ordinaire de l'espace, du temps, du corps même se brouille et cède la place, « pendant quelques heures intemporelles » à une vision du « monde extérieur et intérieur, non pas tels qu'ils apparaissent à un animal obsédé par la survie où à un être humain obsédé par les mots et idées mais tels qu'ils sont appréhendés directement et

²⁰⁷ *Ibid.*, p.185.

²⁰⁸ *Ibid.*, p.362.

²⁰⁹ Cette définition est donnée dans le *Robert de la langue française*.

inconditionnellement. »²¹⁰ Pour Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, l'ivresse est aussi le moyen de se « libérer du conditionnement du monde extérieur, de la vie contrôlée par la conscience. »²¹¹ Le narrateur de *Bleu comme l'enfer* exprime ce fait en ces termes :

Le truc c'était de se démolir, de trouver autre chose.[...] C'était difficile de garder le sang chaud dans ce monde glacé.²¹²

Si l'ivresse en tant qu'ébriété est associée à l'alcool, nous l'associerons également à la drogue, le stupéfiant quimène également à la perte de conscience. Pourtant, à l'instar de Baudelaire dans *Paradis artificiels*²¹³, Martin Amis nuance cette similitude dans son roman *Poupées Crevées* : « l'excès d'alcool entrave la perception, l'excès de drogue la met à vif. »²¹⁴ Dans son roman, Djian corrobore cette affirmation par l'expérience de son personnage Jimmy. Lors de l'attaque de sa maison, par les acolytes de Zac venu le venger, la narration s'attarde à décrire de nombreux détails sensibles, bruits, visions, impressions tactiles, commentant que cette sensibilité au détail est une conséquence directe de la consommation de stupéfiant : « à cause du shit, il vivait ça multiplié par dix » :

La fenêtre au-dessus de sa tête, il avait reçu les morceaux sur le crâne, c'était une pierre, il l'avait entendu cogner sur le mur, des petits morceaux de verre courraient dans son dos...²¹⁵

Les personnages de *Bleu comme l'enfer*, flics ou voyous, sont tous consommateurs de drogue et d'alcool. Celui-ci s'est transmué à travers les âges de la littérature et la cannette de bière héritée de Bukowski ou de Kerouac a remplacé le

²¹⁰HUXLEY, Aldous, *Les portes de la perception*, Paris (10/18), 1991, p.64.

²¹¹CHEVALIER, Jean et GHEERBRANDT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, (1982), article « ivresse. »

²¹²DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p.118.

²¹³ Baudelaire assimile l'alcool à « un plaisir aigu » et la drogue à un « plaisir chronique » et explique : « Ici un flamboiement, là une ardeur égale et soutenu ». BAUDELAIRE, Charles, *Paradis artificiels*, Paris, Le livre de poche, 1972. p. 60.

²¹⁴AMIS, Martin, op.cit., p.230.

²¹⁵DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p.196.

verre de vin d'Omar Khayyam ou de Baudelaire. De même, la volupté des fumeurs d'opium du dix-neuvième siècle a cédé la place au plaisir dur des rouleurs de joints :

[...] Il aurait pu fumer des joints comme ça pendant trois jours et cent nuits sans se sentir plus raide. Il s'installa.

[...]

D'abord il commença à merder avec les feuilles, à se tromper de côté et il recommença, ça dura un petit moment. Ensuite, il posa le truc sur la table, le temps de trouver un carton pour le filtre et il serra les dents quand il s'aperçut qu'il avait posé le joint dans une petite marre de thé renversé sur la table. Il tordit ses lèvres et recommença.²¹⁶

La diversité des personnages mis en texte permet au narrateur de décrire toutes les nuances des effets de l'alcool et de la drogue, de la volupté la plus pure à la torture la plus cruelle.²¹⁷ Pourtant, ils ont tous en commun la fébrile attente de l'ivresse. Le verre d'alcool posé sur la table est avant tout un plaisir visuel et gustatif, une promesse de bonheur que décrira une décennie après ce roman Philippe Delerm dans *La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*. Pour Ned, le verre de bière est « un truc lumineux et blond » qu'il faut vider en étant « complètement absorbé par son plaisir. »²¹⁸ L'alcool et la drogue induisent donc l'oubli du monde extérieur. Sous leur effet, isolé ou conjugué, le personnage djanien « bala[ie]son cerveau, pens[e] à son balcon fleuri, à des poissons -lunes. »²¹⁹ Alors que Lili les attend agonisante dans leur bus, Ned Carol et Henri cèdent une fois de plus à leurs vertus de communion consolatrice. Le plaisir intérieur de l'alcool pénétrant dans le corps se vit dans le partage et dans la joie :

[...] ce fut une bonne bière, même Carol se laissa avoir par la bière, sans rire, ce fut QUELQUE CHOSE , un moment vraiment plein, parfaitement équilibré, qui pouvait tenir dans le creux dans la main comme un œuf, c'était vraiment la première chose parfaite qu'ils faisaient depuis le début, juste ce qu'il faut de sourire et de détente et le truc leur giclait de l'intérieur...²²⁰

²¹⁶ *Ibid.*, p. 77.

²¹⁷ Dans *Les paradis artificiels*, Baudelaire a intitulé deux chapitres successifs : « volupté de l'opium » et « torture de l'opium. »

²¹⁸ DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit, p.57.

²¹⁹ *Ibid.*, p.109.

²²⁰ *Ibid.*, p.312.

Il s'agit donc, par l'alcool, de revenir à une forme archaïque de la perception qui ne donne pas tant à connaître qu'à émouvoir, à partager et à sentir. C'est en cela que l'ivresse est placée sous le signe de la rupture des inhibitions, des répressions, des refoulements. Nietzsche célébrait dans *Naissance de la Tragédie* son énergie réconciliatrice : dans l'ivresse, et par l'abolition des limites que cette dernière confère, l'homme et la nature, l'homme et l'homme fraternisent et s'unissent. Ainsi, pour Nietzsche, elle marque la fin de l'individuation par l'appel de la jubilation.

Dès lors, on comprend pourquoi Helen et Franck ne font de l'alcool que des expériences malheureuses. Désespérément persuadés que « boire n'est peut-être pas la meilleure solution mais c'est la seule »²²¹, ils s'enferment dans leur solitude et consomment un alcool destructeur qui les consume. La sensation est bien sûr dysphorique mais elle a pour qualité de révéler le corps, qui se manifeste dans son rejet de l'excès et sa souffrance :

Il avait glissé dans une sorte de demi-sommeil cauchemardeux, l'alcool, la fatigue, et son cerveau fonctionnait comme une chaudière chargée au ras de la gueule. [...] Il sentit qu'il avait envie de vomir et son corps réalisa tout de suite. Il se leva, [...] il eut un formidable hoquet dans le couloir, il dégueula un peu mais il continua à avancer en trainant un filet de bave.²²²

Au contraire, pour Ned, l'ivresse ouvre les voies d'une communion cosmique. Sous l'effet de stupéfiants, le personnage se sent « bêtement bien », « reste éveillé sans raison, juste comme ça, immobile dans le grand silence bleuté. »²²³ Il s'adresse même aux étoiles. L'élan pourrait être lyrique mais il est rendu trivial par le vocabulaire employé. La force de l'émotion est, pour sa part, perceptible par l'usage des majuscules :

²²¹*Ibid.*, p.214.

²²²*Ibid.*, p.214.

²²³*Ibid.*, p.77.

[...] le nez levé vers les étoiles, il sourit et se mit à gueuler C' EST BEAU QUE C'EST BEAU PUTAIN JE POURRAIS RESTER COMME CA DIX MILLE ANS A VOUS REGARDER MES SALOPES...²²⁴

L'ivresse ouvre les voies à un enthousiasme presque mystique. Pour Nietzsche, elle est en cela non pas une sublimation mais bien une régression « vers un fond commun indifférencié de tous les êtres. »²²⁵ Régression qui est donc admiration des grands éléments cosmiques et que l'on rencontre déjà sous la plume de Kerouac dans *Sur la Route* :

On fut tous deux abasourdis de joie quand on se rendit compte que, dans l'obscurité autour de nous, s'étendaient de verts pâturages embaumés et montaient des relents de fumiers frais et d'eaux tièdes.²²⁶

Pourtant, cette communion avec la nature n'est pas uniquement due aux effets de l'ivresse. Tout au long de l'œuvre de Djian, elle est marquée d'une sagesse et fait partie de ce que Jean-Pierre Richard nomme « l'exaltation du vivant. »

2.2. Régression : Exalter le vivant

C'est paradoxalement en cela que résident les sensations vraiment fortes recherchées par les personnages. Blasés de toutes les expériences extrêmes, ils se retrouvent en régressant au plus près du monde et ainsi d'eux-mêmes. Ils prennent conscience que la véritable euphorie est d'être infiniment présents dans un monde naturel fabuleux qu'il ne faut cesser de contempler et de goûter avec l'innocence d'un enfant.

²²⁴ *Ibid.*, p.77.

²²⁵ KREMER-MARIETTI, Angèle, introduction à NIETZSCHE, Friedrich, *Naissance de la tragédie ou hélianisme et pessimisme*, traduction de Jean Manold et Jacques Morland, Paris, L'Harmattan, 1999.(sigma édition) , p.14

²²⁶ KEROUAC, Jack, *op.cit.*, p. 198

2.2.1. Révélation du monde nocturne

Deux univers s'opposent dans le roman de Djian : l'univers diurne agressif et menaçant et le monde nocturne dans lequel se révèle l'infinie beauté du monde. Il s'agit là encore d'un renversement de la norme. Dans l'inconscient populaire, la nuit, et son obscurité infernale effraient, le jour et son astre solaire rassurent. Pour Margherita Leoni la nuit est le moment « où tout univers imperceptible le jour s'éveille en soupir et bruissement. »²²⁷ Son « écoute attentive peut sonder en profondeur la vie. »

La nuit, on pouvait en faire ce qu'on voulait, elle était toujours comme vous vouliez qu'elle soit.²²⁸

Ainsi donc, la nuit agit comme un baume apaisant sur le personnage djianien : alors qu'il est déprimé et malade, sa présence reconforte Franck :

[...] La nuit n'avait pas bougé. [...] L'air était encore très frais, il faisait encore très noir, il respira lentement et profondément, c'était fabuleux, la nuit était silencieuse, ça sentait l'herbe humide, [...] il se sentait mieux physiquement, pour le reste, c'était plutôt dans les bleus, pas vraiment la tristesse.²²⁹

Parce qu'elle annihile le sens primordial de l'homme qui est la vue, la nuit permet aux autres sens de se décupler. Si, comme le rappelle Margherita Leoni, c'est la dimension sonore qui l'emporte chez Dante et Beckett, pour Djian, c'est sans doute les dimensions tactiles et olfactives : la nuit révèle les odeurs et se fait aussi caresse. Ainsi, dans la cour de chez Roxie, Franck écoute « tous les insectes qui grinçaient dans la nuit » et hume « l'odeur de la terre triturée par la chaleur. »²³⁰, alors que Ned est happé par des sensations tactiles, relevant « une nuit douce et chaude. »²³¹

²²⁷ LEONI, Margherita, *op.cit.*, p. 116.

²²⁸ DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, *op.cit.*, p.236

²²⁹ *Ibid.*, p.114

²³⁰ *Ibid.*, p.320.

²³¹ *Ibid.*., 320 et 236

La nuit est enfin riche en révélations mystiques et en secret poétique. Arrêtés dans une station-service tenue par un vieil ermite, Ned, Jimmy et Henri assistent à la floraison de la fleur de cactus qui « ne fleurit qu'une seule fois, qu'une seule nuit dans l'année. »²³² La présence de ces trois personnages peut être perçue comme une élection : élus parce que conviés, par les voies du destin ou du hasard, à venir contempler la promesse éphémère de la Beauté, à venir l'adorer comme trois rois mages :

Il y avait juste ce qu'il fallait comme lumière,[...] ils avaient les yeux grands ouverts, ils restèrent un bon moment là-devant,[...] à figer ce bout de vie.²³³

Au cœur de la nuit, au cœur de l'épineux cactus, cette « fleur compliquée » qui demande « un moment pour en saisir toute la beauté », cette fleur faite de « couleurs très pures, très tendres »²³⁴ révèle métaphoriquement une réalité importante de l'œuvre : la fragilité, l'innocence, l'idéal, cachés au cœur de la dureté, de la douleur, et de la violence. La fleur de cactus, est, à l'instar de l'écriture djianienne, belle convulsivement, d'une beauté cachée au cœur des choses et qui se révèle, par petite touches éphémères à quelques élus.

2.2.2. Communion avec les éléments.

La régression vers les grands éléments cosmiques est également vécue par Franck, lors de son agonie. Amputé d'un bras, il est abandonné sur une route déserte par Roxie. Sous l'effet de la douleur, Franck s'évanouit puis se réveille face à un lézard qui, comme dans une parabole biblique, prend la parole et donne au personnage le secret de la béatitude :

[Le lézard] s'était tranquillement installé, sous le soleil, à faire jouer ses écailles dans la lumière, il regardait Franck d'un air amusé, il battait l'air de sa petite langue fourchue, il la rentra et dit :

²³²*Ibid.*, p. 123

²³³*Ibid.*, p.123.

²³⁴*Ibid.*, p.123.

-hey mon pote, est-ce que tu apprécies cette journée, mon pote, cette chaleur divine ?[...] C'est fini pour toi, tu ferais mieux de te détendre un peu, étire-toi, regarde, étire-toi. [...] Goûte un peu ce dernier round...²³⁵

Il n'est pas étonnant que ce reptile ait été choisi pour délivrer la bonne parole. Dans la tradition judéo-chrétienne, les heures d'immobilité du lézard au soleil sont le symbole d'une extase contemplative. Dans *Le livre des Proverbes*, il est cité comme étant un être minuscule mais doté d'une immense sagesse.²³⁶

Retissant dans un premier temps, Franck se laisse ensuite doucement envahir par les éléments naturels qui l'entourent :

La terre lui restait sur la joue, bien chaude, bien propre, et une herbe lui chatouillait les narines.[...] Le vent lui envoyait des paquets de sable dans les yeux mais ça ne le gênait pas trop.

[...] La terre lui faisait comme un oreiller sur la joue, c'était la position idéale pour attendre avec un coucher de soleil [...] Il se sentait tellement bien, son corps était comme une plume amoureuse [...] il resta les yeux grands ouverts pendant un bon moment, baigné par cette pureté incroyable.²³⁷

D'abord couché sur la terre, Franck se mêle subrepticement aux éléments : la terre, mais également l'air représenté par le vent et le feu évoqué par le coucher de soleil. Ainsi enchevêtré à la Nature même, le personnage voit s'annuler les notions d'espace et de temps. Face à l'éternité, il accepte enfin de se perdre et de fusionner avec la nature. La comparaison du personnage avec la plume évoque l'ascension de l'âme, pendant que le corps, issu de la terre, retourne, avec un plaisir béat, à la terre. Le personnage djianien vit donc « un moment mystique de dissolution de l'être »²³⁸, dissolution qui n'est pas tant marquée par la mort du personnage que par le vertige avec lequel il accepte enfin d'être fondamentalement présent et mêlé au monde.

²³⁵ *Ibid.*, p.373-374.

²³⁶ Voir à ce sujet CHEVALIER, Jean, et GHEERBRANDT, Alain, Dictionnaire des symboles, Paris, Editions Robert et Laffont et édition Jupiter, 1982, article « lézard ».

²³⁷ DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p.374 et 375.

²³⁸ Nous empruntons cette expression à Margherita Leoni, *op.cit.*, p.85.

Ce passage de *Bleu comme l'enfer* n'est pas sans rappeler un extrait de *Molloy* de Samuel Beckett :

Alors je sentais la terre, l'odeur de la terre était dans l'herbe que mes mains tressaient sur mon visage de sorte que j'en fus aveuglé.²³⁹

Ainsi, comme une ultime ironie tragique, Franck connaît le grand vertige du chant du monde au moment où il va quitter ce dernier. Ce plaisir pur du retour à la terre n'est pas sans rappeler les célébrations de la nature chères à Jean Giono ou encore au poète américain Walt Whitman. Mais ce retour euphorique aux éléments concerne également l'eau.

Dans des passages pourtant moins chargés de lyrisme, l'eau révèle cependant dans *Bleu comme l'enfer* ses vertus bienfaisantes. Dans *Plans Rapprochés*, son essai consacré à Philippe Djian, Catherine Moreau précise l'importance de cet élément dans l'œuvre de l'auteur :

[L'eau] court en abondance dans ses romans, sous forme de rivière, fleuves, lacs, mers, océan, piscine, tuyaux d'arrosage, mais aussi pluies, crues, inondations, débordements divers.²⁴⁰

Dans le paysage désertique de *Bleu comme l'enfer*, l'eau n'est que très peu présente à son état naturel. En revanche, on la retrouve domestiquée dans les différentes habitations des personnages où elle assure un rôle apaisant et purificateur. L'eau est toujours une promesse de repos et de bien-être. Elle est associée à des sensations agréables, que cela soit par son contact tactile ou simplement par le charme qu'opère « sa voix »²⁴¹. Ainsi, Franck découvre les vertus calmantes de sa musique :

Il y avait l'eau qui coulait dans la cuisine [...] il écoutait l'eau, c'était bon, il avait encore jamais fait attention à ça.²⁴²

²³⁹BECKETT, Samuel, *Molloy*, cité par LEONI Margherita, *op.cit.*, p.85.

²⁴⁰MOREAU, Catherine, *Plans rapprochés*, *op.cit.*, p. 109.

²⁴¹ Nous empruntons cette expression à Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, (le livre de poche) p .24

²⁴² DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, *op.cit.*, p.101.

Si l'on considère, comme Bachelard, que « l'eau est la maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt, du langage continu, continué »²⁴³, on peut penser que le son qu'elle émet apporte en quelque sorte au personnage les paroles de réconfort qu'il attend. L'eau séduit l'oreille qui l'écoute et suggère alors un contact plus profond. L'ouïe satisfaite, le corps entier veut alors s'immerger, se fondre et se confondre en elle :

Tout aller de travers, la seule chose encore faisable c'était de s'offrir un bain.²⁴⁴

L'immersion dans l'élément liquide a certes un effet régénérant. Elle a pour vertu d'« effacer l'histoire car elle rétablit l'être dans un état nouveau. »²⁴⁵ Cependant, pour accéder à cette nouvelle naissance, il faut d'abord s'abolir en elle, renoncer à ses sens, engourdir sa perception. Ainsi, alors que Ned veut s'isoler de la société qui l'entoure et la nier :

Un petit filet d'eau mitrailler l'inox, il se démerda avec ça pour boire un coup, tordu de travers, quand il entendit du bruit à côté, alors merde, il ouvrit le machin tout en grand et s'enfonça la tête dessous. Et plus rien, le transistor avait fondu, l'eau était presque chaude. De l'eau morte.²⁴⁶

Si le premier sens à s'anéantir est l'ouïe, on remarque rapidement que tous les sens suivent. L'eau morte suggère l'état léthargique, où le sujet semble s'engloutir et échapper à la réalité matérielle et à sa propre réalité physique. Le personnage semble alors accomplir la régression absolue, le retour au paradis premier de la matrice maternelle. Le retour rêvé au bain amniotique. Paradis perdu.

On remarque cependant que, dans le roman, et pour tous les personnages, cette quête des sensations euphoriques premières prend rapidement les traits d'une régression vers les plaisirs sensitifs de la petite enfance. Gestes, - tel celui accompli par

²⁴³ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, op.cit., p. 209

²⁴⁴ *Ibid.*, p.105.

²⁴⁵ CHEVALIER, Jean, et GHEERBRANDT, Alain, *op.cit.*, article « eau ».

²⁴⁶ DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p.180.

Ned venant boire directement au robinet-, jeux, gourmandises, couleurs, tous les personnages cultivent un royaume d'enfance synonyme de fugaces sensations de bonheur. Car, comme le suggère Bergson, toute sensation est avant tout un souvenir²⁴⁷.

2.2.3.Plaisirs d'enfance

C'est sans doute là un paradoxe de *Bleu comme l'Enfer* : à l'instar de la fleur de cactus, précieuse et fragile, les personnages du roman cultivent, au cœur de la douleur et de la violence, le goût de l'innocence et des plaisirs enfantins. Leurs sens en éveil quêtent inlassablement les sensations euphoriques, gravées dans la mémoire. C'est sans doute parce que, dans l'enfance, les sens sont avant tout, comme le pense Jean Giono, « des appareils de jouissance », « des puissants outils de bonheur. »²⁴⁸ Ainsi, cette régression vers la petite enfance se fait d'abord par le goût, qui est, avec l'odorat, le sens le plus animal, le plus instinctif de l'homme. La dégustation comme la préparation des repas, est un grand plaisir des personnages djianiens. D'ailleurs, dans son essai *La littérature française aujourd'hui*, Pierre Brunel déclare, à propos de l'œuvre de Djian:

Je suis frappé par l'importance accordé à la nourriture.[...]Rien ne nous est épargné, ni le radis, ni la tarte à l'oignon, ni le vin, ni le café, ni la cigarette postprandiale.²⁴⁹

Cette part prépondérante accordée par l'auteur à la nourriture est perceptible dès l'incipit de *37°2 le matin* :

Ils avaient annoncé des orages pour la fin de la journée, mais le ciel restait bleu et le vent était tombé. Je suis allé jeter un œil dans la cuisine pour vérifier que les trucs collaient pas au fond

²⁴⁷ Voir à ce sujet l'ouvrage suivant : VIGNES, Sylvie, *op.cit.*, p.130.

²⁴⁸ GIONO, Jean, cité par VIGNES, Sylvie, *op.cit.*, p.105.

²⁴⁹ BRUNEL, Pierre, *La littérature française aujourd'hui*, Paris, Vuibert, 1997, p. 11.

de la casserole, mais tout se passait à merveille.[...] Je suis allé éteindre le feu sous les haricots, ils étaient presque au poil.²⁵⁰

Manger est un plaisir. Il ne s'agit jamais chez Djian de dégustation gastronomique mais d'un penchant prononcé pour le goût et pour le partage, avec ceux qu'on aime, du repas quotidien. Pourtant, dans *Bleu comme l'Enfer*, la nourriture semble avoir d'autres vertus. Comme la madeleine de Proust, les mets sucrés et gourmands de l'enfance, outre le fait de satisfaire le sens gustatif, ouvrent la voie à un monde sensitif directement lié à la mémoire enfantine. Ainsi, Ned, déguste une glace, avec toute la ludique volupté d'un enfant :

Ned enfonça sa petite cuillère dans la chantilly, traversa une couche de glace, et dérapa sur une pêche, à travers la coupe, il avait repéré le sirop rouge dans le fond, [...] remonter le sirop était une opération délicate qui demandait toute son attention.²⁵¹

On remarque, en effet, qu'il n'est guère question du goût de la glace dans cet extrait. Le plaisir est d'abord tactile, puisque le narrateur évoque les différents contacts de la matière : la souplesse de la chantilly, la solidité de la glace, la liquidité du sirop. Tel un enfant, Ned s'impose un défi sans autre intérêt que d'être infiniment présent dans l'instant et d'enrichir la sensation de la dégustation de multiples sensations annexes. Ainsi, on remarque aussi que les sensations visuelles sont capitales, puisque, ce qui attire et pousse Ned dans ce jeu est avant tout la couleur du sirop.

La chromaticité est en effet un élément capital. Liée à la sensation visuelle, on remarque qu'elle a, pour les personnages djianiens comme pour les jeunes enfants, autorité dans la suggestion des goûts et des odeurs. Choissant à nouveau des glaces à l'eau, Ned se fie à la couleur, confirmant ainsi les dires de Diane Ackerman qui

²⁵⁰ DJIAN, Philippe, *37°2 le matin*, op.cit., p.5 et 7.

²⁵¹ DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p.188.

postule que « nous ne mangeons pas toujours pour le goût qu'on les aliments mais pour l'impression qu'ils sont susceptibles de nous causer »²⁵²:

Ned embarqua tout un stock de glaces à l'eau, [...] il se foutait du parfum du moment que les trucs avaient une jolie couleur, ça arrive des fois, des choses qui n'ont aucune importance, vanille cassis fraise, il commença par un violet profond avec les bords qui fumaient.²⁵³

Comme Ned, Franck mise sur les couleurs et considère également l'aspect chromatique comme une promesse de sensations tactiles et olfactives agréables. Versant les sels de bains, « il mélang[e]la fraise et la cannelle » parce que « les couleurs lui plais[ent]. »²⁵⁴

Le plaisir enfantin de la couleur est évoqué également à travers un épisode singulier : Alors qu'il vient de séquestrer le voisin de la maison où se trouve Lili afin de pouvoir espionner cette dernière, Franck vit un moment de parfaite innocence retrouvée, redécouvrant les joies polysensorielles du coloriage :

Il y avait une grande table à dessin avec des feuilles blanches et une énorme boîte remplie de feutres de toutes les couleurs, [...] il commença à remplir une feuille, il la barbouillait de longs traits de feutres, il essayait toutes les couleurs, il savait pas dessiner mais il avait une tendresse particulière pour les feutres, parfois il en achetait, il s'en servait jamais mais il aimait bien en avoir, [...] le plaisir de faire glisser la pointe sur la feuille...²⁵⁵

Plaisir visuel et tactile, les feutres ouvrent pour Franck les voies du royaume d'enfance. Contrebalançant la douleur et la violence qu'il dispense à ses semblables, le feutre, objet anodin, et l'acte gratuit du coloriage rassurent le personnage, le ramène à des sensations enfouies, d'un âge où l'on n'évaluait pas le savoir mais le plaisir, la créativité et la joie.

²⁵² ACKERMAN, Diane, *Le livre des sens*, op.cit., 1990, p. 207.

²⁵³ DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p.178.

²⁵⁴ *Ibid.*, p.106.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 272.

Plaisir d'enfance donc et célébration du monde sont les seules sensations vraiment fortes. Parce que ce n'est qu'au royaume d'enfance et en communion avec le cosmos que les sens peuvent être jouissance absolue et non instrument de performance et de savoir.

Ainsi, à travers la violence comme à travers les multiples expériences censées leur apporter du plaisir, les personnages quêtent la vérité de leurs propres sens. Des sens qui ne semblent se révéler que lorsque l'homme se dépouille des illusions et des artifices et revient, enfin, à l'essentiel : sentir le monde avec le regard neuf et émerveillé d'un enfant.

Djian cherche aussi, à travers l'écriture, les mêmes sensations fortes. Il offre en partage à son lecteur un roman baroque dans lequel la violence verbale côtoie une poésie naïve. Un roman à l'écriture polysensorielle où tous les sens se confondent, se complètent se répondent. Un roman non tant à lire qu'à sentir.

CHAPITRE 3 : MODALITÉS STYLISTIQUES DE L'EXACERBATION DES SENS

On peut lire *Bleu comme l'enfer* comme un roman initiatique. Nous avons vu dans le chapitre précédent le parcours des personnages, depuis la fuite d'une société violente et inhumaine à l'harmonie retrouvée grâce à une régression au plus près des origines de l'homme et de l'univers. D'un état de dysphorie à un état d'euphorie, ils écoutent leurs sens et apprennent peu à peu à modifier la signification des messages que ces derniers leur envoient.

L'écriture de Djian mime ces deux perceptions opposées. Elle s'astreint, par un judicieux désordre et une écriture hybride, à suggérer le brouillage des sens par suite de la violence et évoque, dans le même temps, en utilisant toutes les ressources offertes par la langue, une totale harmonie de l'homme avec lui-même et avec les éléments qui l'entourent.

1. Stylisation du brouillage des sens : *Bleu comme l'enfer*, un roman hybride

Si à l'intérieur de la diégèse, les personnages et les actions sont violents et monstrueux, la narration de *Bleu comme l'enfer* est faite de fragments hétéroclites qui contribuent, par mimétisme, à renforcer cette impression de désordre, de menace, et de chaos. Pour ce faire, Djian n'innove en rien mais exploite les stéréotypes narratifs du roman noir. Même s'il se défend encore, en 2011, à l'occasion de la sortie de son

roman *Vengeances*, de n'avoir jamais eu aucune filiation avec le polar²⁵⁶, il reproduit des techniques narratives propres au genre. Celles-ci ont pour conséquence directe un éclatement de la narration qui constitue un écho, aux multiples explosions, incendies, jaillissements et autres vies morcelées, disséminés dans l'intrigue même. Dans son article intitulé *Le jeu entre stéréotype et narration dans le roman noir*, Anissa Belhadjin énumère les procédés stéréotypiques du roman noir : il s'agit de suggérer une hétérogénéité narrative grâce à la multifocalisation, une hétérogénéité temporelle à l'aide d'anachronies narratives ou encore une hétérogénéité formelle par le procédé des collages.²⁵⁷

Pour Jean-Bernard Pouy, l'auteur de la série de polars *Le Poulpe*, il y a par ailleurs indéniablement un lien entre le genre littéraire et le rock dont de nombreux auteurs – et peut-être donc Djian, très influencé par cette musique- ont essayé de reproduire « l'essence polluante, explosive, et l'attitude rapide, énergique, jusqu'au boutiste »²⁵⁸, directement héritée, à bien des égards, des subversions de la *Beat Generation*.

Voyons en quoi l'écriture de ce roman cultive une hétérogénéité évocatrice du brouillage des sens.

²⁵⁶ Philippe Djian : « Les gens disent souvent : Djian vient du polar. Mais je vous donne ma parole d'honneur que j'ai peut-être lu deux polars dans ma vie. Hammett je sais que c'est bien mais je n'ai pas lu. Je n'ai jamais lu un Simenon, je n'en tire pas gloriole puisque tout le monde s'accorde à trouver ça bien. Mais l'univers noir n'est pas le mien. Je suis plus attiré par les frères Cohen. Des faux polars. Ou tel polar de Brautigan, où le héros ne sait pas quel type de balle introduire dans son revolver. » propos recueillis par Didier Jacob, *le nouvel observateur*, 16-22 juin 2011, p.101-102.

²⁵⁷ Voir à ce sujet : BELHADJIN, Anissa, *op.cit.*,

²⁵⁸ POUY, Jean-Bernard, « Rock and polar » in *Le magazine littéraire*, n°404, novembre 2001. Dossier consacré aux Ecrivains Rock.

1.1 La multifocalisation

Qui est le véritable héros dans *Bleu comme l'Enfer* ? Rien n'est plus problématique. Si l'on comprend rapidement que la sensibilité de l'auteur sert la figure de Ned au détriment de celle de Franck, les deux personnages occupent, pourtant, au sein de la narration, des places d'importance égale.

Le roman s'ouvre sur une narration extradiégétique et relate les événements à la troisième personne sans aucune « restriction du champ » ni « sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nomme l'omniscience. »²⁵⁹ Pourtant s'insinue rapidement la focalisation interne que Genette définit en ces termes :

[...] le foyer coïncide avec une personne qui devient alors le sujet fictif de toutes perceptions, y compris celles qui le concernent lui-même comme objet : le récit peut alors nous dire tout ce que le personnage perçoit et tout ce qu'il pense.²⁶⁰

Dans le roman de Djian comme dans de nombreux romans noirs, la focalisation ne se limite pas à saisir le point de vue d'un seul personnage. La narration est faite de balancements constants entre une focalisation omnisciente et une focalisation interne qui se déplace sur plusieurs personnages. On peut donc nommer « multifocalisation » ce changement de perspective. Parfois, un chapitre entier adopte le point de vue d'un personnage : c'est particulièrement le cas dans le Troisième Livre. Les quinze chapitres qui le composent adoptent successivement et en alternance les points de vue de Ned puis de Franck. Le lecteur passe donc, entre chaque chapitre, d'un monde à un autre, puisque, ainsi focalisés, ils ont « une logique endogène : ils sont centrés sur des personnages différents, dans des lieux différents avec une temporalité qui leur est

²⁵⁹ GENETTE, Gérard, *Nouveaux discours sur le récit*, chapitre focalisation, (pp. 48-52), p.49-50.

²⁶⁰ *Ibid.*

propre et racontent des événements particuliers. »²⁶¹ Si le lecteur adopte rapidement le rythme de cette alternance sans surprise, il est en revanche assez fréquemment décontenancé par des télescopages entre de multiples focalisations, parfois à l'intérieur d'un même paragraphe ou encore d'une même phrase. Le lecteur voit alors s'insinuer, au cœur d'une narration omnisciente à la troisième personne, une narration homodiégétique prend place sans aucune annonce :

Franck décida de rentrer directement chez lui, oui, avec les deux zouaves, avec tous les salopards du monde plutôt que de finir la journée derrière un bureau à taper toutes ces conneries [...] il se sentait même plus la force d'ouvrir la bouche, tout ce qu'il voulait, oh mon Dieu, je veux simplement m'allonger un peu avec un verre et attendre, fermer les rideaux, je sais exactement ce que je vais lui dire²⁶².

Cette brusque incursion de la première personne signale la présence dans le récit du monologue intérieur, également nommé discours intérieur libre. Edouard Dujardin, reconnu comme étant le premier auteur français à l'avoir utilisé, le définit comme « un discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant »²⁶³

Ainsi, en plus d'être le gage d'une incontestable virtuosité, le monologue intérieur permet que le lecteur saisisse la conscience même du personnage. Cette dernière surgit de façon incontrôlée, mettant en péril l'autorité narrative. Chez Djian comme dans le roman noir, cette nouvelle insoumission des personnages à la voix narrante est une subversion de plus, mimétique du désordre social et de l'anarchie qui contamine le style et l'écriture même. La narration des événements se trouve interrompue par « le film de la vie intérieure, le flux désordonné de la vie mentale, la

²⁶¹BELHADJIN, Anissa, *op.cit.*, p.50.

²⁶²DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, *op.cit.*, p.21

²⁶³DUJARDIN, Edouard, *monologue intérieur*, 1931 Paris, Messein, 1931. p.36-37

reproduction fidèle, c'est-à-dire en vrac, de toutes les impressions que charrie le courant de la conscience »²⁶⁴

Cette plongée vers la vision intérieure du personnage place *Bleu comme l'enfer* dans la lignée d'œuvres littéraires admirées par l'auteur. Citons d'abord *Ulysse* de James Joyce. Djian déclare avoir conservé pendant des années le monologue de Molly Bloom plié en quatre dans son portefeuille. L'auteur admire également *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf, roman dans lequel se mêlent narration omnisciente, discours direct, discours indirect et discours indirect libre – voire intérieur lorsqu'il s'agit de pensées et non de paroles²⁶⁵.

Dans le roman classique comme dans le roman noir, cet enchevêtrement de voix a une vocation essentiellement esthétique. Le texte devient polyphonique parce que plusieurs voix se font entendre. Le narrateur même perd son autorité dès lors que le texte met à jour une pluralité de conscience ayant des droits égaux. Chez Djian, comme chez Virginia Woolf, il permet de « rendre sensible la vie », telle que les personnages la ressentent, la perçoivent, avant même que la réflexion ou la raison n'interviennent. C'est pourquoi le style se fait souvent haché, réduisant les phrases « au minimum syntaxial de façon à donner l'impression du tout-venant. »²⁶⁶

Ainsi donc, à de nombreuses reprises et par la voix de personnages différents – essentiellement Ned et Franck mais aussi Henri, Jimmy ou encore Lili- la voix du narrateur se fait discrète. On remarque que la transition entre les deux modes de discours se fait essentiellement lorsque la tension intérieure est trop forte chez un personnage. L'incursion du « Je » arrive lorsque ce dernier est à saturation face à son

²⁶⁴BRUGIERE, Bernard, préface à WOOLF, Virginia, *MrsDalloway*, traduction de Marie-Claire Pasquier, Paris, Gallimard, 1994. p.41.

²⁶⁵*Ibid.*

²⁶⁶DUJARDIN, Edouard, *op. cit.*, p.59.

propre corps, ses propres sentiments, ses propres sensations. Ainsi, alors que son mari tente de la violer, Lili s'empare de la narration :

[...] elle savait de quoi il était capable, il avait pas grand-chose à perdre et il y avait des lois à la con et il était flic et merde, je vais me retrouver à l'hôpital pour des prunes, qu'il aille se faire foutre, je vais écouter son truc et me laisser peloter jusqu'au petit jour si c'est ça qu'il veut.²⁶⁷

Pour Djian, la narration hétérodiégétique peut donc parfois être aporétique. Seule la voix de celui qui ressent peut dire, elle a valeur d'autorité. Cette sensibilisation de la narration est capitale dans notre recherche parce qu'elle signifie clairement que le ressentir ne peut être dit s'il n'a pas été vécu.

1.2 Les collages

La polyphonie est également présente dans l'œuvre lorsque l'auteur mime le procédé du collage, conférant au roman une hétérogénéité formelle que l'on reconnaît d'une part comme étant un stéréotype du roman noir, d'autre part comme étant un stigmate d'une écriture moderne tourmentée. C'est ce que propose *Bleu comme l'enfer*, par les notions de « chaos » et d'« ordre ». En cela, le roman noir rejoint l'esthétique de la *Beat Generation*, qui, avec William Burroughs, fait du collage un nouveau mode d'expression pour libérer les potentialités insoupçonnées de la littérature. Ce procédé est défini comme « une technique consistant à prélever un certain nombre d'éléments dans des œuvres, des objets, des messages déjà existant et à

²⁶⁷DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p.46.

les intégrer dans une création nouvelle pour produire une totalité originale où se manifestent des ruptures de types divers. »²⁶⁸

Dans *Bleu comme l'enfer*, Djian n'insère pas dans son roman des fragments d'autres œuvres comme avait pu le faire Burroughs dans sa trilogie *Nova* où le lecteur se trouvait face à des extraits rassemblés de romans policiers, d'articles de journaux, de sonnets de Rimbaud, de la Bible ou du Coran. Pourtant, à plusieurs reprises, Djian abandonne la forme du discours romanesque pour d'autres formes de discours, parmi lesquels la poésie ou le dialogue théâtral. L'effet produit est alors le même que lors de la technique du collage puisque la logique romanesque et ses codes se trouvent bousculés par d'autres logiques génériques qui suggèrent, au cœur du roman, la présence d'un ordre aléatoire, imprévisible à l'égard duquel le lecteur doit demeurer méfiant. Au début du roman, le personnage de Carolest ainsi présenté :

Carol traversa le jardin il y a pas
Trente-six manières
Pour une femme
De faire ça
Il y en a qui
Ne savent pas encore
Qu'on peut rouler des hanches
Il y en a qui
Vous cassent les bras
En deux.²⁶⁹

Déjà utilisée par Djian dans la nouvelle *La vie en pleine forme* présente dans le recueil *50 contre 1*, cette mise en page versifiée de la narration est déconcertante pour le lecteur. Elle pourvoit le texte d'une dimension poétique qui désamorce les tensions narratives des chapitres précédents qui relatent l'arrestation et le passage à tabac de Ned et Henri. Le rythme syncopé des phrases suggère un souffle différent aux mots et

²⁶⁸Définition du concept de collage d'après *La revue esthétique* dirigée par le groupe MU, n° «3- 4 « collage » 1978, p.13.

²⁶⁹ DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p.32.

n'est pas sans annoncer les talents de parolier que Djian mettra en œuvre aux côtés de Stephan Eicher à partir de 1989. Catherine Moreau pense que « ces dispositions phrastiques [...] imprévues [...] insufflent indéniablement à la narration une force, un gonflement émotionnel calqué sur les modulations de la vie même. »²⁷⁰ Certes le court passage versifié ne respecte en rien les règles de la métrique mais il répond sans doute aux exigences esthétiques que Djian partage avec le poète mis en texte dans le Second Livre et qui déclare :

La poésie, c'est ce qu'il y a de plus dur au monde, c'est pour ça que tu trouves tellement de merdes. Tu trouves un vrai poème mais pendant ce temps-là les mémés ont chié des seaux entiers d'alexandrins et les autres ont juré de te faire mourir d'ennui, les tarés, les précieux, les cultivés, les malades, les tièdes.²⁷¹

Djian milite donc pour une poésie libre, à rebours des canons esthétiques et intellectuels. Une poésie qui peut s'insinuer dans la prose romanesque, sans rimes, sans mètres, sans autre ambition que celle d'exprimer une certaine conception de la beauté d'un instant. Une beauté convulsive, douloureuse peut-être, déconcertante, toujours empli de la révolte surréaliste.

Un autre genre littéraire apparaît aussi dans l'œuvre : le théâtre, présent sous la forme d'un dialogue et qui en respecte les conventions typographiques :

NED : N'empêche que ça me calmerait les nerfs si je me le payais, ce con, il est fortiche au téléphone.

JIMMY : bon d'accord, mais ensuite on les aurait tous sur le dos.

[...]

HENRI : Je crois que Jimmy a raison.²⁷²

Cette incursion du mode théâtral dans un dialogue romanesque au discours direct ne trouve sa justification que dans la pratique incessante, tout au long de

²⁷⁰MOREAU, Catherine, *Plans rapprochés*, op.cit., p. 221.

²⁷¹DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit. 211.

²⁷²*Ibid.*, p. 126.

l'œuvre, de la rupture et de l'effet de surprise. L'auteur semble vouloir continuellement surprendre le lecteur, le décontenancer.

A l'image d'un univers romanesque rompu par la violence, les ruptures assignées au texte par les changements de discours sont à lire comme autant de traces indélébiles d'une écriture qui tente d'explorer ses propres limites. En brouillant le rythme ou la logique de la narration, Djian rend son lecteur en partie semblable à son personnage, l'inclut au sein d'un univers désordonné dans lequel la perte du fil conducteur de la narration et de la logique verbale participe activement au dérèglement des sens.

1.3. Esthétique de la confusion

Si la logique romanesque est déjà mise à mal par les procédés de collages ou de multifocalisation, Djian poursuit son projet subversif et renforce sa vision d'un monde chaotique en ne respectant pas les règles élémentaires de la narration, de la syntaxe, de la langue. Djian cultive en effet une esthétique de la confusion, annulant les liens de causalité et de temporalité. Ainsi, alors qu'il imagine sa femme dans les bras de Ned, Franck est victime d'un accident de la circulation. Les événements sont relatés de telle sorte que le lecteur croit un moment qu'il y a un lien de cause à effet entre les deux épisodes narrés, et que ces derniers ont des droits égaux face à ce que la narration nous présente comme étant la réalité :

Il démarra sans regarder, Lili faisait glisser son pantalon, il vit briller l'éclair de sa culotte et, quand l'autre avança une main vers ça, il y eut un fracas épouvantable, le corps de Franck fit un bond en avant et retomba sèchement sur le siège.
C'était la même Ford que lui, à peine plus récente, il l'avait prise en plein milieu et le type essayait de sortir.²⁷³

²⁷³DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p.161.

Le lecteur comprend, lors d'une seconde lecture, qu'il s'agit de la narration enchevêtrée d'un épisode imaginé par Franck et d'un épisode vécu par le même personnage. Djian utilise ici son procédé de prédilection : l'hypotypose. Figure dans laquelle le narrateur ne « sélectionne [qu'] une partie des informations correspondant à l'ensemble du thème traité, ne garde que des notations particulièrement sensibles et fortes et [...] [peut] présenter un aspect sous des expressions fausses ou de pures apparences »²⁷⁴ Le narrateur a réussi à égarer son lecteur, à l'inclure lui aussi dans la perte du sens, consécutive de la perte des sens.

Ainsi, tout au long du récit, il prend plaisir à perdre le lecteur sur le chemin des présuppositions. Djian sait en effet que ce dernier est habitué à un certain nombre de ce qu'Umberto Eco nomme « scénarios hypercodés »²⁷⁵ véhiculés par les œuvres littéraires ou cinématographiques apparentés au roman noir. Citons pour exemple, le passage suivant :

Ça pouvait durer comme ça jusqu'à la nuit glin-glin. Il suffisait qu'ils changent encore une fois de bagnole et tout était à refaire, putain, il savait que ça pouvait durer jusqu'à la fin des temps. [...] C'était un jeune mec dans les vingt-cinq trente ans, pas trop baraqué mais avec des bras puissants, Franck l'attrapa par les cheveux et l'envoya dinguer dans les boîtes aux lettres sans le lâcher, il le tenait par derrière, il lui tordit un bras, le type brailla, parce que son muscle allait bientôt claquer, Franck tira la tête en arrière et l'écrabouilla une seconde fois sur le mur, le mec dégringola.²⁷⁶

Cette scène de passage à tabac suit l'évocation des informations que Franck détient sur le groupe mené par Ned. Le lecteur, habitué par « ses promenades référentielles » dans d'autres œuvres véhiculant les mêmes stéréotypes génériques, a tôt fait de conclure qu'il existe un lien de cause à effet entre les deux épisodes. Ainsi, il peut présupposer que « le jeune mec » refuse de livrer des informations sur le parcours du quatuor. L'actualisation du lecteur est fautive, parce que l'auteur a décidé

²⁷⁴ AQUIEN, Michèle, MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de Rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale de France, 1996, (Livre de Poche, encyclopédies d'aujourd'hui).

²⁷⁵ Voir à ce sujet ECO, Umberto, *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985. (Le livre de poche.)

²⁷⁶ DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p.202.

de l'égarer, de se jouer de son horizon d'attente et de ses capacités interprétatives. Après avoir fait perdre le sens commun à ses personnages et à la narration sa linéarité logique, Djian dépossède également son lecteur de ses capacités interprétatives, comme un ultime pied-de-nez.

Insoumis à l'autorité narrative, le roman l'est tout autant à l'autorité lectoriale. La logique mise en place par Djian a pour moteur principal la confusion. Le dérèglement est en effet total : de l'univers de la diégèse aux conventions romanesques, de la logique formelle au pacte de lecture, c'est le roman en sa totalité qui, comme s'il était atteint à son tour par la perte des sens des personnages qu'il met en scène, égare son sens, sa signification. Il honore en cela le souhait exprimé par Jack Kerouac : « composition dingue, sans discipline, pure, remontant du dessous, plus c'est fou mieux c'est. »²⁷⁷

En quittant la strate narrative pour la strate phrastique, nous constatons alors, de la même manière, que l'auteur cultive tout au long de l'œuvre, la même subversion et sème la confusion en malmenant les conventions grammaticales et linguistiques.

Le narrateur ne respecte pas, à de nombreuses reprises, la règle de substitution selon laquelle le pronom personnel reprend et désigne un être dont la dénomination est antéposée. Ainsi, au chapitre 8 du Premier Livre, le narrateur laisse délibérément le lecteur croire que c'est Lili qui libère Henri et Ned, alors que le geste est accompli par Carol. Pendant près d'une page, le second personnage féminin n'est en effet désigné que par le pronom « elle ». Or, suivant la logique grammaticale, le lecteur l'associe à Lili, qui vient d'être nommée :

²⁷⁷KEROUAC, Jack, « Principes prose spontanée n°28. », disponible en ligne : [http://www.leonicat.r/mots/jack_kerouac.htm]

[...] Lili était dans la cuisine et buvait de grands verres d'eau, merde, elle pouvait même plus s'arrêter. Elle essaya de réfléchir, de ne pas craquer, mais c'était pas facile de faire les deux à la fois. Elle se retrouva devant la salle de bain, elle ouvrit la porte [...]²⁷⁸

Dans ce passage, le premier pronom de reprise « Elle » désigne Lili, mais à partir du second, et pour un assez long passage, le même pronom renvoie à Carol. L'auteur souligne, par cette simple entorse aux conventions, la vulnérabilité du sens et de la compréhension, la perte ou le changement de signification imputable à de petits détails.

Pourtant, ces subversions dérégulant les sens et faisant perdre le sens semblent attester dans l'écriture djianienne un but salutaire. Comme un chaos précédant la création, elles font table rase des conventions passées pour offrir une autre écriture dans laquelle la signification est moins importante que l'émotion sensible et esthétique.

2. L'écriture à la reconquête des sens

Philippe Djian offre au lecteur un parcours sensitif similaire à celui des personnages : du brouillage et du dérèglement perceptifs, conséquents de l'hybridité formelle et de l'esthétique de la confusion, à la reconquête des sens, rendue possible par une mise en page qui accorde une part importante au visuel, un intérêt pour le bruissement de la langue, un usage poétique de la synesthésie, et une attention soutenue accordée au rythme.

²⁷⁸DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p. 49.

2.1. Stimulation visuelle

Les arts visuels exercent une fascination non dissimulée sur Djian. Ancien élève de l'école d'arts plastiques, l'auteur partage également la vie d'Année, artiste peintre. Depuis les années 90, la relation entre le scriptural et le pictural ne cesse de se développer. A deux reprises, l'œuvre de l'auteur est associée à des illustrations : en 1991 *Lorsque Lou* est édité en grand format et illustré par Miles Hyman. En 2008, Jean-Philippe Peyraud adapte *Mise en bouche* en bande dessinée. En 1993, Djian imagine de courts textes qu'il met en relation avec les œuvres du peintre Bram Van Velde.

Dans son premier roman, *Bleu comme l'enfer*, le rapport au visuel passe avant tout par une influence cinématographique indéniable. Il ne s'agit pas seulement de la dissémination dans l'œuvre de stéréotypes propres au genre filmique. Le récit et l'écriture semblent menés par « une pensée visuelle ²⁷⁹ », directement dirigée par un art qui a refondé le regard humain. Ainsi, la trame romanesque peut se lire à de nombreux égards comme une accumulation de plans et de séquences, dont la succession paraît souvent tributaire de subtils mouvements de caméra. Il en est particulièrement ainsi dans le passage suivant :

Carol avait retrouvé sa bonne humeur, avec Ned elle essayait autre chose et il se laissait masser les épaules en conduisant.[...] le type arrivait en face, dans une espèce de bétailière rouge, Ned l'avait vu venir de loin, la route était droite et le relief plus plat qu'une lame, il occupait tout le milieu de la route, regarde ce con, il doit être bourré, il dort, Ned klaxonna et serra au maximum en grognant mais l'autre les effleura, Ned vit sa trogne d'abruti au moment où les tôles s'accrochèrent, le type fit un bond et donna un grand coup de volant, dans le rétro la bétailière grimpa dans le ciel et retomba à l'envers sur le bord de la route.²⁸⁰

²⁷⁹Nous empruntons cette expression à Marguerite Duras qui définissait en ces termes le mode de réflexion nécessaire à la composition de *Hiroshima mon amour*.

²⁸⁰DJIAN, Philippe., *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p.249.

Cet extrait est en effet à lire comme une succession d'images. Premier plan : l'intérieur du bus du quatuor et l'intimité partagée de Ned et Carol, interrompu par un nouveau plan sur l'arrivée de la bêtaillère sur la route longiligne, retour dans le bus pour les propos de Ned et son expression de surprise suivi d'un plan sur le chauffeur de la bêtaillère somnolant et enfin plan final sur le spectaculaire accident.

Si certains auteurs écrivent à l'écoute d'une voix intérieure, Djian semble avoir composé *Bleu comme l'enfer* comme une succession d'images. Il applique en cela les principes de prose spontanée délivrés par Jack Kerouac, recommandant à l'auteur :

Ne pense pas à des mots quand tu t'arrêtes mais à mieux voir l'image. [...] Ecris pour que le monde lise et voie les images précises que tu en donnes.²⁸¹

Le résultat idéal attendu par l'auteur de *Sur la route* étant d'aboutir à « un livre film [qui] est le film en mots, la forme visuelle américaine. »²⁸² Djian, héritier de la *Beat generation* fait donc figure de bonne élève. Son premier roman recèle des éléments cinématographiques indéniables, ce qui justifie son adaptation rapide pour le grand écran en 1985 par Yves Boisset.

Cependant, la stimulation visuelle dépasse dans l'œuvre la simple proposition de représentations et d'images. Elle est présente avant même le contenu, dans la matière même de la langue. Nous pouvons ainsi noter, à la suite de Jean-Pierre Richard :

Un forçage, un sursoulignement graphique des intonations : [...] un usage, comme vociférant des majuscules ou l'emploi systématiquement cumulatif, hystérisé de certains signes de ponctuations (point de suspension, d'interrogation, d'exclamation diversement combinés) avec çà et là, l'appel à une graphie phonétique fantaisiste.²⁸³

Cet usage particulier de la typographie est revendiqué par l'auteur :

²⁸¹KEROUAC, Jack, *Principes de prose spontanée*, (n°22 et 25) op.cit..

²⁸²*Ibid*, n°25.

²⁸³RICHARD, Jean-Pierre, *L'état des choses*, op.cit., p.145-146. Signalons d'autre part que Mohamed Boudjedra évoque quant à lui : « Un usage violent [...] fait de la majuscule, un rapport convulsif à la ponctuation, à l'italique, à la graphie phonétique. » BOUDJEDRA, Mohammed, *Philippe Djian*, op.cit., p.69.

Pourquoi ne pas écrire (... !) ou (... !-) si j'en ai envie ? L'écriture est aussi quelque chose de visuel.²⁸⁴

On retrouve ici une réminiscence de l'écriture célinienne, admirée de l'auteur, ou plus encore, une marque certaine d'allégeance aux principes de prose spontanée énoncés par Jack Kerouac dans *Vraie Blonde, et autre* qui préconisait « comme un poing s'abattant sur un table à la fin de chaque énonciation, bang ! (le tirect.) »²⁸⁵

Cette ponctuation, parfois fantaisiste, témoigne d'un désir évident de quitter le carcan d'une écriture signifiante pour donner vie à une écriture physique, qui a le droit et le devoir d'être un ensemble de signes, une matérialité que l'on regarde, avec plus ou moins de plaisir, avant de la comprendre.

Ainsi, tout le chapitre 9 du Premier Livre, prend des allures expérimentales. Présenté sans le moindre signe de ponctuation, il s'achève avec la suppression des blancs typographiques. Visuellement, les mots semblent victimes d'un carambolage :

[...] nom de Dieu ça fait longtemps que je ne me suis pas senti aussi bien et quand il s'arrêta devant la maison de sa sœur deux heures plus tard c'était comme si cette pensée c'était étirée tout le long du chemin nomdedieujenemesuisjamaissentiaussibien il éteignit les phares et la réveilla tout doucement réveille-toi réveille-toi on est arrivé ouiooooohhhhh [...] ²⁸⁶

Pour Catherine Moreau, ces subversions de la typographie traditionnelle ont « des accointances avec certaines règles de déconstructions propres au courant surréaliste. » Elles répondent aussi aux commandements de Kerouac : « Débarasse-toi de toute inhibition littéraire, grammaticale ou syntaxique. »²⁸⁷, « Si possible écris [...] autorisant l'inconscient à admettre dans son propre langage sans inhibition ce que l'art

²⁸⁴ DJIAN, Philippe, in *L'Humanité*, 5 mars 1991, cité par MOREAU, Catherine, op.cit., p.220.

²⁸⁵ KEROUAC, Jack, *Vraie blonde et autres*, disponible en ligne : [http://www.leonicat.r/mots/jack_kerouac.htm] (article « Portée »).

²⁸⁶ DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p.64.

²⁸⁷ KEROUAC, Philippe, *Principes prose spontanée*, op.cit. (n°13)

conscient aurait censuré. »²⁸⁸ Mais surtout, ces jeux stylistiques ont pour effet de réveiller le sens visuel du lecteur, trop habitué à lire le texte sans le voir.

2.2. Stimulation sonore

Les stimulations sonores ne sont également pas en reste. Djian revendique son attrait pour la musique, appartenant à une génération dont les vrais héros sont les chanteurs de rock. Aussi, les références musicales foisonnent dans le roman, et le lecteur de 1983 les identifie sans doute sans aucune difficulté. De Talking Head à Bonnie Tyler, les allusions à des morceaux précis imposent au lecteur une bande son qui vient se superposer à la lecture. Un fond sonore est ainsi créé, la lecture imposant, outre la musique des mots, une musique signifiante pour l'auteur et ses lecteurs, réunis par ce fait en une intime communauté comme autant d'initiés.

Cette communauté se renforce dans la mesure l'auteur partage avec son lecteur la « tonalité linguistique générale [...] d'une langue parlée, grammaticalement peu orthodoxe, truffée d'agréables familiarités coutumières. »²⁸⁹ Dans le récit comme dans les dialogues, *Bleu comme l'enfer* laisse en effet entendre une voix quotidienne que Jean-Pierre Richard décrit comme « promotrice d'une parole orale, familière, chargée d'affectivité. »²⁹⁰ Ainsi, citons ce passage :

C'était une ville et l'autre con aurait plus de mal à les retrouver dans une ville, c'était l'avis de Ned et Henri était d'accord là-dessus, mais d'après les filles, c'était mal le connaître, Franck se laisserait pas baiser aussi facilement, d'accord, [...] on peut rien y faire.²⁹¹

Vocabulaire familier, flirtant avec la vulgarité, tournure phrastique propre à l'oral, rejetant les négations complètes, ignorant les concordances des temps, le texte

²⁸⁸KEROUAC, Jack, *Vraie blonde et autres*, op.cit. (article « Etat mental »).

²⁸⁹Richard, Jean-Pierre, *L'état des choses*, op.cit., p.144

²⁹⁰*Ibid.*, p.144

²⁹¹DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p. 182

se lit comme il se dit car Djian écrit comme il parle. Ainsi, quand le narrateur raconte l'histoire, il semble redevenir un conteur de la tradition orale. Le filtre de l'écrit s'amenuise et une proximité presque physique s'établit entre le lecteur et lui. Il raconte, avec les mots et les incorrections du quotidien. Il parle directement à l'oreille. Djian ne voit pas en cette oralité une faiblesse mais bien une force. Loin de se considérer comme « un nécessiteux de la syntaxe ou un sous développé de la belle langue » il pense que « la force est quelquefois dans la faiblesse apparente » qui fait naître une petite musique « rude, boiteuse, bancale » capable de révéler « les émotions les plus fortes. »²⁹²

Les références sonores du quotidien sont également présentes sous la forme d'onomatopées. Définie comme une création lexicale dans laquelle « le signifiant, c'est-à-dire la suite phonique construite, cherche à établir un rapport étroit avec le signifié. »²⁹³ L'onomatopée imite donc le bruit de l'objet ou de la réalité exprimée. Djian n'est certes pas un pionnier et de nombreux auteurs en ont déjà largement usé. Jean-Marie Gustave le Clézio revendique d'ailleurs dans *Les Géants* :

Si vous n'avez pas de mots, ne dite pas de mots, dites des cris, des toux, des chats, n'importe quelle onomatopée dites " zip ! flak ! waapi !"²⁹⁴

Pour Djian comme pour Le Clézio, l'onomatopée permet d'accroître l'expressivité et de se rapprocher au plus près de la réalité décrite. Ainsi, à plusieurs reprises dans le roman, son utilisation renforce l'effet réaliste de la scène, offrant au lecteur non pas la description du bruit mais le bruit directement émis. Citons pour exemple :

²⁹²DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p. 38.

²⁹³ Définition du Dictionnaire International des Termes Littéraires. (GRASSIN, Jean-Marie, DITL, disponible en ligne : <http://www.ditl.info>.)

²⁹⁴LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave, *Les géants*, Paris, Gallimard, 1988, p.18-19.

Il y eut un silence incroyable, seulement la place pour la pièce qui sonnait sur le béton cclinnclineclinecclinnccllinnclliclicliclinecliclicli comme ça pendant au moins dix bonnes minutes.²⁹⁵

Ou encore :

Elle lui tendait une petite bouteille, c'était du N°5 de Chanel, elle était aux trois quarts pleine.[...] Il dévissa le bouchon et commença à s'en verser sur la tête, il secouait le truc pour que ça aille plus vite et le parfum lui brûla les joues, dégouлина sous son menton, [...], elle le regardait sans bouger, sans respirer, dans un silence absolu, sauf le git gitgitgitgit de la bouteille et le N°5 soulevait pratiquement la baraque.²⁹⁶

Dans ce dernier exemple, l'onomatopée « git gitgitgitgit » reproduit le son du liquide versé mais confère également au lecteur la vitesse du mouvement et donc, la cruauté de Franck qui ne respecte pas l'offrande de Roxie. Ce n'est donc pas seulement la représentation réaliste que le procédé essaie de reproduire mais aussi « une impression des sens, une représentation sensible. »²⁹⁷

En intégrant un son brut dans un ensemble de mot qui fait sens, l'onomatopée réveille brusquement l'oreille comme pourrait le faire un bruit dans l'univers direct du lecteur. Elle participe donc, comme les subversions typographiques, à la stimulation sensorielle, et propose un éveil instinctif aux sensations brutes. Le texte djianien se voit et s'entend. L'acte de lecture l'approche des yeux et des oreilles.

2.3. Synesthésie

L'écriture de Djian, à l'instar de celle de Richard Brautigan, est en effet traversée de comparaisons et de métaphores qui font surgir des images surprenantes, déconcertantes, souvent improbables, qui recèlent, résurrections contemporaines du surréalisme, une indéniable valeur poétique. Elles apparaissent comme autant de moyens utilisés par l'auteur pour transmettre au lecteur les sensations perçues par les

²⁹⁵DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p. 221.

²⁹⁶*Ibid.*, p.327-328.

²⁹⁷BALLY, Charles, cité dans l'article « onomatopée » du DITL, op.cit.

personnages. Pensant, comme Charles Baudelaire que « les parfums, les couleurs et les sons se répondent »²⁹⁸, Djian emprunte, pour ce faire, à l'univers lexical et analogique d'une autre sensation et établit ainsi d'étonnantes correspondances.

C'est donc sur le mode des synesthésies, que Djian s'astreint à faire sentir à son lecteur, pensant que l'association de « ces stimulations simultanées d'un sens par un autre sont seules à mêmes de serrer au plus près les sensations dans leur enchevêtrement vécu. »²⁹⁹ Pour Henri Godard, la correspondance métaphorique est également la façon la plus à même d'éprouver totalement la sensation :

Il me faut le plus souvent toutes les ressources du langage pour mettre des mots sur ce que je sens et ainsi savoir ce que je sens, voire pour achever de le sentir.³⁰⁰

2.3.1. Nature des correspondances sensorielles

Chez Djian comme chez Baudelaire, les correspondances sont le plus souvent horizontales, la stimulation d'un sens appelant la réponse impromptue et le plus souvent bienfaisante d'un autre sens. Ainsi, les stimulations visuelles les plus douces deviennent caresses et le narrateur évoque la course des nuages dans la lumière du soleil couchant comme « des couvertures roses gliss[ant] dans le ciel. »³⁰¹ Cette métaphorisation du nuage en couverture transforme la sensation visuelle en une sensation tactile. Le lecteur perçoit en effet davantage l'aspect chaud, confortable et douillet qui correspond, non pas à la chose perçue par le personnage mais à l'état de bien être de Franck, sa sérénité en présence de Roxie.

²⁹⁸BAUDELAIRE, Charles, « Correspondances » in *Les fleurs du mal*, Paris, Librairie, p.16.

²⁹⁹VIGNES, Sylvie, *op.cit.*, p.245.

³⁰⁰GODARD, Henri, *D'un Giono l'autre*, N .R.F, Gallimard, 1995, p.47-48.

³⁰¹DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, *op.cit.*, p.305.

De même, le désir sensuel, silencieusement contenu au sein du quatuor unissant Ned, Carol, Lili et Henri, est lui aussi exprimé par une synesthésie du même ordre. Alors qu'ils roulent ensemble, de nuit, espérant que les couples se créent et qu'une plus grande intimité ne les lie, le narrateur décrit « la lune leur coul[ant] sur les cuisses. »³⁰² La métaphore fait surgir, avant même la réalité visible, la sensation de caresse. L'association sensible entre la vue et le toucher est presque, dans cet exemple, un abandon de la sensation réelle à la sensation suggérée. Chez Djian, la synesthésie semble donc se tenir, comme le suggère Formentelli, au « mystérieux carrefour entre perception et fantasme. »³⁰³

Si chez Baudelaire « les parfums, les couleurs et les sons se répondent », chez Djian, c'est davantage la saveur qui correspond aux sons et aux couleurs. En effet, dans *Bleu comme l'enfer*, on trouve de nombreuses images gustatives. Ainsi, « le silence était comme de la crème chantilly, léger et doux avec un soupçon de vanille. »³⁰⁴ On remarque que cette synesthésie, comme la plupart des autres, n'est pas donnée sur le mode métaphorique mais sur le mode comparatif. Par la présence de l'outil comparatif « comme », le narrateur semble prendre une certaine précaution, préciser, la subjectivité de l'image évoquée sans véritablement l'imposer au lecteur. Le silence associé à la crème chantilly est d'abord décrit par des qualificatifs appartenant au domaine du toucher : la légèreté et la douceur. Avant d'être un goût, la chantilly est une matière et un parfum, la vanille. Il y a aussi, de façon implicite, dans le choix de ce comparant, l'évocation tacite de la couleur blanche. Ainsi, cette comparaison apparaît comme une synesthésie totale, associant une réalité auditive à une image gustative, qui elle-même sous-tend des composantes tactiles, olfactives et visuelles.

³⁰² *Ibid.*, p. 255.

³⁰³ SEGALÉN, Victor, *les synesthésies et l'école symboliste*, éd. Fata Morgana, exploration, 1981, p.21.

³⁰⁴ DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p.247.

Jacques Fontanille rappelle dans son article « Mode du sensible et syntaxe figurative » que le goût est polysensoriel par essence puisqu'il se présente d'abord comme « un mode de contact, une sensation inanalysée : choc, brûlure, caresse »³⁰⁵ qui ne reconnaît que dans un second temps seulement la saveur. Diane Ackerman complète cette analyse en nous rappelant dans *Le livre des sens* que « l'odorat seconde activement le goût »³⁰⁶. Dès lors, en mettant en relation l'ouïe ou la vue avec le goût, l'écriture djianienne réunit les cinq sens quêtant peut-être par ce biais une « homogénéité primordiale du sentir. »³⁰⁷ Merleau-Ponty pense d'ailleurs que la synesthésie « fa[it] apparaître une couche originaire du sentir qui est antérieure à la division des sens. »³⁰⁸

Il y a, en effet, indubitablement dans l'usage de la synesthésie un désir de réunir l'ensemble des sens. Bien sûr, nous constatons quotidiennement que l'identification du perçu mobilise plusieurs sens et que toute sensation pourrait donc être tenue pour synesthésique. Il est évident cependant que les comparaisons djianiennes n'ont pas vocation de définir la réalité de la perception mais bien de s'en éloigner au maximum pour accroître la force émotive et poétique de l'image créée.³⁰⁹

³⁰⁵FONTANILLE, Jacques, « Modes du sensible et syntaxe figurative. » Limoges, PU de Limoges, 1999. [en ligne] : http://unilim.fr/pages_perso/Cmodes_sensibles1998_2000.pdf, p.30

³⁰⁶ACKERMAN, Diane, *op.cit.*, p.176.

³⁰⁷DUFRENNE, Mikel, *L'œil et l'oreille*, Paris, éd. Jean-Michel Place, collection surfaces, p.117.

³⁰⁸MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard 1944, p.262.

³⁰⁹Voir à ce sujet la définition de Reverdy : « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus rapprochées seront lointaines et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. Cité par AQUIEN, Michèle et MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, *op.cit.*, article « image ».

2.3.2. Portée des correspondances sensorielles

Chez Djian, les synesthésies suivent les préceptes de Gaston Bachelard et semblent avoir pour vocation de « signifier autre chose et faire rêver autrement. »³¹⁰ Il y a alors basculement de la réalité vers l'imaginaire, de la présentation à la représentation. Un moment à part où l'écrivain « ne pense pas à des mots [...] mais à mieux voir l'image. »³¹¹ Ainsi, comme le souligne Sylvie Vignès, la synesthésie est moins l'occasion de « reproduire des sensations vécues qu'en inventer de nouvelles où se réalise un rêve d'unité fusionnelle. »³¹². La synesthésie permet en effet « de mettre en scène des fantasmes concernant la matière et les liens sensoriels qui nous y donnent accès, bravant les interdits et jouissant, grâce à l'écran du langage, et de toute l'impunité que confère le travail d'artiste, d'un rêve de régression et de fusion dans le Grand Tout. »³¹³ En ce sens, les correspondances dans *Bleu comme l'enfer* sont mimétiques du rêve des personnages de se confondre avec l'univers, d'appartenir totalement au cosmos pour mieux l'appréhender et le sentir.

En effet, les synesthésies semblent avoir chez Djian deux objectifs principaux : mettre l'infini du cosmos à portée de l'homme et matérialiser l'impalpable.

Ce ne semble en effet être que par « le dérèglement de tous les sens » que l'homme peut atteindre, avec une certaine irrévérence sans doute, les astres et les éléments et les offrir en partage à ses semblables. Ainsi, par le pouvoir de l'imaginaire, le soleil, que l'homme perçoit visuellement par sa lumière, ou tactilement par la sensation thermique, rend plus intime son contact avec l'homme, revêtant une dimension gustative, suggérée par sa couleur, lorsque l'astre prend une courbe ascendante :

³¹⁰BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1943. p.283.

³¹¹KEROUAC, Jack, *Principes de prose spontanée* op.cit. (n°22).

³¹²VIGNES, Sylvie, *op.cit.*, p.249.

³¹³*Ibid.*, 250.

Ce con de soleil qui giclait dans le petit matin, comme du sirop de grenadine dans le cerveau d'une limonade, il sentait ça dans son ventre, ça lui plaisait.³¹⁴

Le comparant « grenadine » fait surgir, en plus de l'image chromatique, une référence mnémonique : elle ramène au goût de l'enfance et sous-tend donc des souvenirs enfouis de lever de soleil ayant cette même saveur de bien-être. La comparaison, ainsi, ne lie pas seulement l'infini du cosmos à la vie quotidienne- le soleil quittant son piédestal et se trouvant emprisonné dans un verre, à portée de main de l'homme-, mais encore la sensation présente à la sensation passée, à toutes les sensations de même nature ancrées dans la mémoire, le souvenir.

Djian réitère le même procédé assimilant les nuages à du pop-corn. L'analogie fondée sur les similitudes de couleur et de forme allie également le visuel et le gustatif mais elle a ici encore moins pour but de suggérer la saveur que de permettre à l'homme, en lui offrant ainsi une illusion de puissance, d'enserrer au creux de sa main l'infini des éléments, de lui permettre de posséder le monde, un instant. La synesthésie donne alors « prise au lecteur sur les choses les plus lointaines et les plus difficiles à appréhender. »³¹⁵

Cette tendance permanente de l'écriture djianienne atteint son acmé dans la comparaison suivante :

C'était une nuit comme un gâteau italien, à plusieurs étages, du noir, du silence, de la chaleur, des sucreries lumineuses, écœurantes.³¹⁶

L'immensité nocturne, à laquelle le langage, trop souvent aporétique, n'attribue que des qualificatifs chromatiques, est appréhendée dans cette comparaison de façon polysensorielle. Djian nous rappelle que la nuit affaiblit les sensations visuelles. Rendus aveugles par la présence de l'adjectif substantivé « noir », les yeux sont

³¹⁴DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p.52.

³¹⁵VIGNES, Sylvie, *op.cit.*, p.250.

³¹⁶DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p.143

activement secondés par les autres sens, la privation de la vue décuplant leur pouvoir. Ainsi, l'ouïe reconnaît en la nuit un moment de profond silence³¹⁷, le toucher l'identifie à une sensation thermique de chaleur, que l'on peut en outre penser humide et collante par l'évocation des sucreries, qui du reste, ramène au goût. La nuit, réalité cosmogonique évanescence, est ainsi, par le pouvoir de l'imagination matérielle, réifié en un gâteau italien dont chaque étage symbolise un sens.

La synesthésie est en effet un moyen pour Djian de matérialiser l'impalpable, de pallier l'inaccessible, de rendre l'impossible possible. Tout ce qui n'est pas à portée de l'homme doit devenir tangible, au moins par l'image, et doit obtenir l'assentiment du sens tactile pour réaliser le rêve de proximité, de contact, de l'homme et du monde. Dans *Entre nous soit dit*, Djian déclare d'ailleurs :

On ne peut appréhender le monde simplement avec son esprit. J'ai besoin de sentir son contact dans mes mains. [...] J'aimerais pouvoir travailler un livre comme une sculpture, pouvoir en toucher la matière, les formes. [...] On ne peut pas méditer sur un nœud si on ne le tient pas entre ses doigts.³¹⁸

Selon Hermann Parret, « le toucher est une sorte de proto-sensation, le noyau commun de toutes les sensibilités » dans la mesure où il répond au prédicat de « présence pure. »³¹⁹. Mikel Dufrenne pense en outre que « le toucher est le premier des sens » dans la mesure où « être au monde c'est être au contact, chose parmi les choses, à la fois touché et touchant. »³²⁰ C'est pourquoi l'écriture djianienne refuse l'impondérable et substitue aux choses vues, entendues ou senties, une existence physique qui, par sa matière, affirme sa présence au monde et raffermi son contact avec l'homme. Elle pallie ainsi l'état de frustration dans laquelle se trouve l'homme face « au spectacle du feu, de l'eau, du ciel [dans lesquels] la substance sous des

³¹⁷ Margherita Leoni rappelle que pour Dante et Becket la dimension sonore se situe au milieu de la nuit : « La nuit est faite pour entendre. » Voir LEONI, Margherita, *op.cit.*, p.116

³¹⁸ DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, *op.cit.*, p.59.

³¹⁹ PARRET, Hermann, cité par FONTANILLE Jacques, *Modes du sensible et syntaxe figurative*, *op.cit.* p.25.

³²⁰ DUFRENNE, Mikel, *op.cit.*, p.101.

aspects éphémères n'[est] en aucune manière bloquée par la réalité. »³²¹ Gaston Bachelard nous enseigne dans *La terre et les rêveries de la volonté* que ces « matières sans doute réelles mais inconsistantes et mobiles demand[ent] à être imaginées en profondeur, dans une intimité de la substance et de la force. »³²²

Il est cependant tout à fait intéressant de remarquer que la matière djanienne est généralement comestible et se limite souvent à des mets gourmands. Le gâteau italien, le pop-corn, la grenadine, réifications de la nuit, des nuages ou du soleil levant, ne sont pas tant destinés à un contact tactile mais à un contact gustatif – même si celui-ci est possible et précédera chronologiquement, le cas échéant, la dégustation. Sens syncrétique par définition, le goût ramène également à un contact tactile primitif, mimétique de celui de la petite enfance où le geste dominant de connaissance du monde est pour le bébé de porter à la bouche.³²³ Le monde extérieur- nuit, nuage, soleil- est alors intériorisé, mangé, digéré. Il se perd en l'homme, le nourrit, devient sa matière, comme l'homme se perd en lui, né de la terre, retournant à la terre.

Vision, audition, olfaction, gustation, toucher, l'écriture djanienne synthétise les cinq sens. Pourtant, pour l'auteur, ce syncrétisme semble encore aporétique pour communiquer au lecteur toute la force de la vie.

2.4.Pulsation : le rythme, cœur du (des) sens

Comme nous le rappelle Jean-Didier Bagot, la classification traditionnelle des sens est insuffisante dans la mesure où elle ne tient pas compte des sensations vestibulaires (d'équilibration, d'orientation dans l'espace), kinesthésiques (des mouvements du corps), somesthésiques (de la position des membres.)³²⁴ Jacques

³²¹ BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948, p.2.

³²² *Ibid.*, p.2

³²³ Voir à ce sujet le développement de Mikel Dufrenne, *op.cit.*, p.102-103.

³²⁴ Voir à ce sujet BAGOT, Jean-Didier, *op.cit.*, p.15.

Fontanille ajoute, dans un article intitulé *Modes du sensible et syntaxe figurative* que, « c'[est] sur les motions intimes en général (battements, pulsations, contractions, dilatations) que reposerait la sensation du vivant. »³²⁵

Comment l'auteur peut-il atteindre ces sensations intimes, provenant du plus profond du corps ? Comment l'écriture peut-elle se faire mimétique des mouvements, des palpitations intimes de la chair ? Ce but semble pouvoir être atteint si l'auteur s'astreint à reproduire la musique de l'homme qu'évoquait en ces termes Louis-Ferdinand Céline :

Tout homme ayant un cœur qui bat possède [...] sa chanson, sa petite musique personnelle, un rythme enchanteur au fond de ses 36°8, sinon, il ne vivrait pas.³²⁶

Le rythme. C'est vers lui que doit tendre le texte pour être au plus près de l'homme. Le rythme se fait neuronal, cellulaire, physiologique, sexuel et permet à l'homme d'écouter son propre corps et d'être intensément présent au monde - également défini par les rythmes diurnes, nocturnes et des saisons- en lui.

Meschonnic, précisant la définition donnée par Platon, nous rappelle que « le rythme, dans un énoncé, est l'organisation du mouvement de la parole par un sujet. »³²⁷ Il va donc, de l'intérieur, mouvoir le corps du texte sur le plan de la forme, comme un mimétisme des mouvements émotifs présents sur le plan du fond.³²⁸

L'écriture djianienne accorde une place capitale au rythme. C'est sans doute parce que l'auteur lui-même y est particulièrement sensible. Il déclare d'ailleurs que c'est celui-ci qui l'a séduit dans l'écriture de Jack Kerouac où « tout [est] une question de rythme, de pulsation et bien entendu d'écoute. »³²⁹ Cette séduction du rythme est

³²⁵FONTANILLE, Jacques, *op.cit.*, p.6

³²⁶CELINE, cité par Jean-PierreRICHARD, in *L'état des choses*, *op.cit.*, p.143.

³²⁷MESCHONNIC cité par Jean-PaulGOUX, « de l'allure » in *Semen*, [en ligne] 16|2003, mis en ligne le 01 mai 2007, consulté le 06 décembre 2011. : <http://semen.revues.org/2664>.

³²⁸ Voir à ce sujet l'article de JacquesFONTANILLE, *op.cit.*, p.9

³²⁹DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, *op.cit.*, p.46

reconnue par Jean-Paul Goux qui déclare que l'allure du texte « impulse souvent le désir de lire ou d'écrire »³³⁰

En disciple de la *Beat Generation*, Djian promet dans *Bleu comme l'enfer* un rythme frénétique, nerveux, mimétique aussi de l'état d'esprit des personnages. Les répétitions anaphoriques sont fréquentes³³¹, les ponctuations fortes se font rares, le rythme imposé à la lecture tend à se rapprocher au maximum du rythme infernal que s'imposent les personnages, le rythme fou de la succession et de l'entremêlement de leurs pensées et de leurs sensations. En témoigne cette phrase aux dimensions d'un paragraphe :

Il vérifia au passage le fric dans sa poche, il avait espéré plus mais c'était plutôt ce qu'il pensait, peut-être même un peu moins, George était un petit connard vaniteux et bon Dieu, il pouvait faire une croix sur ses billets, en se démerdant ça pouvait faire ce foutu voyage, de quoi sauver sa vie, c'était vraiment trop con, ha ha, il aurait voulu réfléchir à tout ça mais il était incapable de maîtriser son esprit plus de quelques secondes, l'image de Lili lui revenait sans cesse puis disparaissait, cette passion lui faisait horreur, il y avait cette femme et il était furieux, elle n'était même pas responsable Ni l'un ni l'autre, il regarda ses pieds, il puait de pieds, il s'écœurait, comment avait-elle fait pour l'aimer, et maintenant il allait puait la bière et merde il avait cru qu'un peu de solitude mais c'était pire que tout, c'était pire que ce qu'il aurait pu imaginer.³³²

L'absence de points mime bien sûr la succession désordonnée des pensées de Franck. Le lecteur doit suivre. Le rythme qui en résulte est celui de la pensée vivante. Une pensée paradoxalement presque viscérale, très peu intellectualisée, qui semble moins se jouer dans l'esprit que dans le corps. Dans un corps qui souffre en même temps que l'âme s'émeut.³³³ Il en résulte la sensation, pour le lecteur, d'une espèce de fièvre, d'un délire. L'écriture qui semble être directement dictée par les pensées

³³⁰ GOUX, Jean-Paul, *op.cit.*

³³¹ Citons pour exemple ce passage des pages 162 et 163 dans lesquelles la répétition anaphorique (cinq occurrences.) du prénom Lili matérialise rythmiquement et de façon compulsive l'obsession que représente ce personnage féminin pour Franck .

³³² DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, *op.cit.*, p.23.

³³³ Jean-Pierre Richard dit à ce sujet dans *L'état des choses*, que l'écriture djianienne est une écriture « du corps ému, écrivant son émotion, et mû, ému de cette écriture même. » in RICHARD, Jean-Pierre, *L'Etat des choses*, *op.cit.*, p.143.

intimes et décousues de Franck répond artificiellement aux préceptes de l'écriture automatique si cher à André Breton, aux surréalistes mais également aux *Beats*, Jack Kerouac préconisant d'écrire « sans conscience, en demi transe. »³³⁴

Pour Kerouac cependant, l'auteur doit écrire « dans l'excitation, rapidement, avec des crampes de la main ou de la machine, en accord avec les lois de l'orgasme. »³³⁵ La transe ne vient donc pas du contenu du texte mais de l'acte même d'écrire, du geste qui accomplit l'écriture et donne vie au texte, d'une auto-contemplation de l'auteur jouissant de se voir et se savoir écrivant. Ainsi, lorsque le texte narre les rapports sexuels de Franck et d'Helen, l'accélération du rythme du texte, mimétique du mouvement des corps, représentatif du plaisir croissant des personnages jusqu'à la satisfaction, est témoin de cette contamination réciproque de l'excitation du contenu et de l'expression :

[...] Elle lui enleva la main, elle n'avait pas envie de ça pour le moment, il la laissa faire, il accéléra pour en finir, il la caressa, il la prenait par les hanches, [...] Helen se mit à jouir une bonne fois, elle tremblait, il attendit d'être sûr qu'elle avait fini pour s'arrêter et elle resta suspendue à lui en se mordant les lèvres.³³⁶

Parce qu'il prend le langage de la chair, le rythme parle directement au corps, se fait corps. L'écriture ainsi considérée fait alors vibrer l'ensemble des corps de ceux qui la produisent comme de ceux qui la reçoivent. Elle touche aux sensations vestibulaires, aux motions intimes, s'essouffle en même temps que les personnages, rebondit ou s'effondre au gré de leurs mouvements. L'auteur et le lecteur, par l'intermédiaire du personnage vibrent par elle, la ressentent en eux, au plus intime de leurs chairs.

La littérature touche ainsi quelque chose de physique, en adéquation avec la conception qu'en a Djian quand il déclare que « [son] approche de la littérature n'a pas

³³⁴KEROUAC, Jack, *Principes de Prose spontanée*, op.cit.

³³⁵*Ibid.*

³³⁶DJIAN, Philippe, *Bleu comme l'enfer*, op.cit., p.113.

été intellectuelle mais viscérale, je crois que c'était ma peau qui était en jeu. »³³⁷ Le rythme permet de faire ressentir au-delà des mots. Il produit une énergie qui les utilise pour les dépasser et les transcender. Le rythme instaure une sensation du texte bien plus qu'un sens. Par lui, les mots « frissonnent dans la poitrine », ne sont plus guère à comprendre mais à sentir, à percevoir au fond de soi.

Ainsi donc, *Bleu comme l'enfer* peut s'analyser selon une dichotomie sémantique. Son caractère hybride et baroque se veut mimétique d'un monde social qui impose sa violence à l'homme et le pousse à se travestir. C'est pourquoi l'écriture propose une échappée en suggérant un retour à la primitivité de la perception et de la sensation. Elle appelle à un syncrétisme de tous les sens qui vise à reconquérir le sens dans une entreprise poétique déroutante héritées des utopies littéraires américaines.

Le caractère volontairement décalé et non consensuel des premiers romans de Djian- *Bleu comme l'enfer*, *Zone Érogène*, *37°2 le matin* ou encore *Maudit manège*-explique en grand partie l'engouement dont ils ont été l'objet. S'amusant des tabous, de la morale, ils utilisent la violence verbale et thématique pour mettre à nu une société malade qui pratique l'excès comme unique façon d'être et de sentir. L'écriture permet d'exprimer une révolte trop longtemps contenue contre des normes sociales qui privilégient le paraître au détriment de l'être. Sans aucun autre artifice que d'être absolument lui-même, avec ses rêves, ses angoisses et ses fantasmes, Djian a renouvelé, par écrit, la quête de cette génération parvenue à l'âge adulte, à l'orée des années 1980, sans avoir fait le deuil de son rêve adolescent : celui de faire de la vie une fête perpétuelle où plaisir du corps et éveil des sens, seuls, sont lois.

L'œuvre de Djian propose une réconciliation qui passe par une réappropriation des sens et une redéfinition de la perception qui, seules, sont aptes à conduire au réenchancement. Aussi, à travers des thématiques désabusées et cruelles, les romans

³³⁷DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p.20

de cette première période d'écriture cachent-ils un dessein profondément poétique : celui de retrouver une beauté convulsive, enfouie au plus intime du texte et du corps.

Pourtant, au tournant des années quatre-vingt-dix la poétique djianienne évolue : la révolte se transforme en acceptation, l'excès s'estompe au profit de la sagesse. De *Echine* à *Sainte-Bob*, Djian ne quête plus les sensations fortes mais cultivent et récoltent plutôt les sensations simples.

Partie 2 :
La récolte des sensations simples.

Au début de la décennie quatre-vingt-dix, Djian, fort des succès rencontrés dans les années quatre-vingt, est un auteur incontournable du paysage littéraire français. Certes il est toujours critiqué par l'intelligentsia du pays mais le monde des lettres sait que, désormais, il devra composer avec lui.

Au début de la décennie, deux événements majeurs marquent d'ailleurs les prémices d'une entrée en grâce de l'auteur. En 1990, Jean-Pierre Richard, docteur en littérature, critique universitaire réputé, grand analyste de Proust et des classiques du dix-neuvième siècle comme Flaubert ou Stendhal³³⁸, consacre un essai aux auteurs français contemporains : *L'état des choses, étude sur huit écrivains français d'aujourd'hui*. Dans un chapitre intitulé « 40° d'écriture », il y analyse l'œuvre de Djian après celle de Quignard ou de Réda. Certains détracteurs de l'œuvre djianienne, persuadés que l'auteur ne mérite pas tant d'honneur, s'insurgent : « Où allons-nous si Richard se met à lire Djian ! »³³⁹ D'autres, en revanche, comprennent que l'attention portée par Richard à ses romans s prouve que ces derniers ne sont pas seulement symptomatiques d'une époque, mais recèlent, en outre, des qualités littéraires et poétiques indéniables.³⁴⁰

Cette amorce de réhabilitation par la critique est suivie, en 1993, par l'entrée de l'auteur dans la prestigieuse maison Gallimard. Lorsque les éditions Bernard Barrault

³³⁸ Jean-Pierre Richard, disciple de la critique thématique bachelardienne, est l'auteur de deux ouvrages pouvant intéresser notre thème de recherche : *Littérature et Sensation* et *Proust ou le travail des sensations*.

³³⁹ Djian raconte lui-même cet épisode dans *Entre nous soit dit*, *op.cit.*, p.32. Un essai critique écrit par Mohammed Boudjedra, *Philippe Djian*, s'était déjà intéressé à la vie et à l'œuvre de l'auteur en 1992, sans qu'il y ait polémique. C'est donc bien l'identité de J-P Richard qui suscite les passions dans la mesure où son autorité en littérature vient en quelque sorte cautionner l'œuvre de Djian en montrant l'originalité stylistique de l'auteur.

³⁴⁰ Dans les années quatre-vingt-dix, trois autres ouvrages s'intéressent à la vie et à l'œuvre de Djian : *Entre nous soit dit*, ouvrage auquel nous avons déjà fait référence et dans lequel l'auteur évoque sa vie et son œuvre sous l'artifice d'une conversation avec le journaliste Jean-Louis Ezine. Notons également *Plans rapprochés*, l'essai de Catherine Moreau issu de sa thèse *L'esthétique de Djian*. (MOREAU, Catherine, *Plans rapprochés*, Flohic, les singuliers littérature, 2000). Catherine Moreau publie également la même année *Au plus près*, ouvrage qui contient des photographies et des confidences de l'auteur. (MOREAU Catherine, *Au plus près*, entretiens, Paris, la passe du vent, 1999.) Catherine Flohic clôture en 1998 la série des œuvres critiques en publiant *Philippe Djian revisité*. (FLOHIC, Catherine, *Philippe Djian revisité*, (entretien) Paris, Flohic, collection les singuliers littérature, 2000).

cessent leur activité, en 1991, après avoir publié *Lent dehors*, la collection blanche décide en effet de faire paraître le nouveau roman de Djian : *Sotos*. Pour l'auteur, c'est une sorte de consécration ou, tout du moins, un sérieux pied de nez à ses détracteurs, les choix éditoriaux de Gallimard faisant autorité. Dès lors, l'œuvre de Djian acquiert une certaine légitimité et les critiques sont désormais plus hésitants à la reléguer dans les limbes de la paralittérature.

Durant cette période, la production romanesque de l'auteur est marquée par un ensemble de trois œuvres : *Assassins*, *Criminels* et *Sainte-Bob* qui ne forment pas une trilogie mais un triptyque. Semblant apparemment n'entretenir aucun rapport entre eux, hormis une similitude des lieux, les romans sont liés par une relation triangulaire, que le lecteur ne découvre et ne comprend que dans le dernier opus : *Sainte-Bob*.³⁴¹ Après *Lent dehors* et *Sotos*, Djian confirme son envie de produire une littérature exigeante qui ne doit plus rien à un génie spontané. Cette attention portée aux significations et aux leurres du genre romanesque marque le début d'une série d'explorations menées par Djian dans le but de connaître et à approfondir les possibles de l'écriture.³⁴²

L'heure n'est désormais plus à la révolte des thèmes et du style mais à la maturité. Aux sensations fortes, l'auteur préfère les sensations simples. A la quête effrénée, la sereine culture et la récolte.

³⁴¹ Le narrateur du roman *Sainte-Bob*, Luc Paradis, est en fait l'auteur fictionnel des deux romans précédents. Djian attribue donc à son personnage la paternité de *Criminels* et d'*Assassins*.

³⁴² Durant cette période Philippe Djian publiera chez d'autres éditeurs deux œuvres non romanesques : le récit *Lorsque Lou* paru en 1992 chez Futuropolis et illustré par Miles Hyman puis en 1993, *Bram Van Velde*, successions de textes fictifs, directement inspirés de la vie du peintre.

CHAPITRE 1 :L'ÉCRITURE DE LA MATURITÉ.

Après le succès fulgurant de premières œuvres à l'inspiration très « rock », Djian, en pleine maturité biographique et littéraire, a besoin de calme et de recul pour continuer à écrire sereinement. En 1988, il part vivre, avec sa famille, aux Etats-Unis où il restera deux ans, avant de revenir en Europe pour s'installer à Florence. Deux ans plus tard, ce sera Bordeaux puis Lausanne. Menant une existence nomade, Djian, paradoxalement se stabilise dans le mouvement. Ses déménagements successifs qui intriguent journalistes et critiques sont indispensables à son équilibre et deviennent peu à peu nécessaires à son écriture. A ce sujet, il déclare :

Ce que j'attends d'un nouvel endroit, c'est qu'il soit propice à mon travail, qu'il s'offre comme un espace, et non comme une identité. Je ne m'en sers pas pour alimenter mon imaginaire mais pour le libérer, pour le débarrasser du poids de certains repères.³⁴³

De ses multiples expériences, de tous les lieux investis, c'est sans doute sa parenthèse américaine, et son installation dans la région de Boston, qui a le plus d'impact sur son œuvre. L'auteur, qui a nourri jusqu'alors ses romans des mythes et modèles américains, se retrouve au cœur d'une réalité sociale qui n'a rien d'idéal. Ce contact quotidien, cette plongée dans l'Amérique de l'intérieur modifie indubitablement son inspiration et son regard.

Cette présence physique aux Etats-Unis n'est pas une première. Rappelons qu'en 1967, l'auteur, accompagné de son ami Jérôme Equer, a passé quatre mois dans ce pays, avouant être parti « à la rencontre d'un mythe »³⁴⁴. Mais ce voyage entraine dans un rêve d'aventure nomade vanté par la contre-culture. En 1989, la situation n'est plus

³⁴³ DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p.140

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 45.

la même. Djian, époux et père, ne veut plus découvrir le pays mais y vivre.³⁴⁵ C'est à ce prix qu'il pourra s'éloigner des images stéréotypées de l'Amérique, véhiculées par les médias ou la pensée populaire. C'est donc un défi personnel pour lui qui a aimé, avant tout, les Etats-Unis à travers le prisme déformant de leur cinéma, de leur musique ou même de leur littérature. Il choisit donc de vivre en Amérique pour oublier les clichés et, littéralement, la regarder en face. Vivre en Amérique pour tuer le mythe et s'ouvrir à de nouvelles influences. Pour oublier les fantasmes de sensations extrêmes et s'ouvrir aux sensations simples.

1. Le rêve américain à l'épreuve de la réalité états-unienne³⁴⁶

Lorsque Djian part vivre aux Etats-Unis, son choix ne se porte pas sur la Californie, stéréotype d'un certain *american way of life* vendu par les séries télévisées mais également, et plus significativement pour l'auteur, terre d'asile de la *Beat Generation*, terre d'élection de Jack Kerouac. Djian n'opte pas non plus pour la mégalopole de New-York, labyrinthe territoire des errances de Holden Caulfield, le héros de *l'Attrape-cœur* de Salinger. Il élit, contre toute attente, le nord de la Côte Est. Après un mois passé à l'hôtel, il loue une maison sur l'île de Martha's Vineyard, près de Cape Cod, dans l'état du Massachusetts. C'est là qu'il écrira et vivra pendant deux années. Il y compose le recueil de nouvelles *Crocodiles*, ainsi que les romans *Echine*, et *Lent dehors*.³⁴⁷

³⁴⁵ Philippe Djian s'exprime à ce sujet dans *Entre nous soit dit* : « nous débarquons à Boston. C'était en plein mois de décembre. Nous avons bouclé nos valises, retiré nos enfants de l'école. Nous ne connaissions personne à Boston et je précise que nous n'étions pas là-bas pour passer des vacances mais pour y vivre. » DJIAN Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p. 128.

³⁴⁶ Nous utiliserons l'adjectif « états-unien » (aussi orthographié étasunien) lorsque nous voudrions dissocier la réalité politique culturelle et sociale américaine du mythe américain.

³⁴⁷ Au sujet de la vie quotidienne de l'auteur aux Etats-Unis et des œuvres qu'il y a écrites, voir *Entre nous soit dit*, op.cit., p.134 à 141.

Ces trois œuvres sont indubitablement empreintes des paysages de la région : plages, dunes, forêts de pins, falaises abruptes, ce que Djian résume dans *Lent dehors* de la façon suivante : « la magie brutale qui ensorçèle les côtes jusqu'aux confins du Maine.³⁴⁸ » Une magie bien envoûtante puisqu'elle fait oublier à l'auteur ses aspirations les plus rocks et confère à son écriture une quiétude, une sérénité nouvelle.

1.1. Défense d'un paysage naturel

De passion presque fanatique pour une terre fantasmée et mythifiée, miroir inversé d'une France repoussoir, l'amour de Djian pour le pays-continent se transforme, avant tout, en une admiration profonde et sans cesse renouvelée pour un paysage démesuré et saisissant. Si l'auteur s'exprime souvent sur le sujet, nous pensons que c'est cependant dans *Lent dehors*, qu'il formule le mieux sa fascination. Même si le « je » prenant en charge la narration n'est pas celui de l'auteur mais bien celui du narrateur personnage Henri-John, l'enthousiasme, tantôt lyrique, tantôt délirant, ressenti au sujet des Etats-Unis est bien celui de l'auteur est peut dès lors être lu comme un biographème³⁴⁹ dissimulé dans l'œuvre :

J'ai tenté d'expliquer combien j'aimais ce pays, combien de fois, et dans la plupart des états que j'avais traversé, j'avais été bouleversé par sa beauté, suffoqué par les grands espaces, oppressé par la force des sentiments qu'ils éveillaient en moi, bon sang, oui, j'aimais ce pays, ses couleurs, ses déserts et le passage brutal des villes à des horizons sauvages qui vous donnaient la dimension de l'homme et vous déchiraient les poumons, vous écrabouillaient de leur splendeur pendant des jours et des jours [...] et frappaient tout corps au repos.³⁵⁰

Chez Djian l'Amérique est assimilée, avant tout, à une sensation corporelle, mélange d'exaltation et de malaise. Le continent est perçu comme une somme de

³⁴⁸ DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p.341.

³⁴⁹ Roland Barthes appelle biographème « le matériau biographique à travers sa mise en œuvre ». Il peut être composé « des accessoires et détails révélateurs qui jalonnent une vie. » voir BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, collection écrivains de toujours, Seuil, 1975.

³⁵⁰ DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p.226 et 341.

réalités physiques qui font violence. Il est vécu sur le mode de l'émotion. Territoire superlatif, tant au niveau des dimensions que de son patrimoine naturel, l'Amérique agit directement sur le corps, « oppresse, suffoque, déchire, écrabouille ». Territoire mouvant, composé de déserts et de forêts, de mégalo-poles qui s'ouvrent sur l'immensité des océans, le paysage américain, brutal et multiple, ne s'adresse pas à l'intellect mais parle directement au corps. Il réveille chez l'homme un instinct : la sensation primitive d'être intensément présent au monde. L'homme peut découvrir dans cette exacerbation une sensation ambivalente : la douleur de n'être rien dans ce Grand Tout, mais aussi la jouissance, quasi-mystique, d'être présent dans ce Tout, de pouvoir s'y mêler et de reconstituer ses splendeurs réelles en sublimes paysages intérieurs afin de les transmuier en littérature.

Les lecteurs de Djian savent qu'il est généralement assez évasif sur le cadre spatial de ses romans : les lieux sont rarement nommés, il privilégie une atmosphère fictive, somme de paysages intérieurs qui, pour rappeler assez clairement le paysage américain, ne sont cependant jamais clairement nommés. Aussi, en choisissant de situer explicitement une partie de l'action de *Lent dehors* aux Etats-Unis, Djian prend le parti de partager sa connaissance et sa vision du pays. La chose est suffisamment rare chez l'auteur pour être soulignée. Il affirme ainsi dans *Entre nous soit dit* :

Je n'ai pratiquement jamais utilisé de manière directe les lieux où je me trouvais lors de l'écriture d'un livre. Mais ils ont influencé mon état d'esprit et donc l'atmosphère générale du roman.³⁵¹

Lent dehors a donc pour cadre la Côte Est américaine, et réinvestit les lieux où l'auteur a élu domicile. A ce titre, il livre des repères spatiaux, réels et précis. L'indétermination qui qualifiait les lieux des premières œuvres et laissait évoquer des stéréotypes véhiculés par le cinéma ou la littérature américaine, cède la place à une multiplicité de références onomastiques qui permettent au lecteur de situer avec

³⁵¹ DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p.140.

précision le décor de l'action. Il est d'abord question de New York puis de Providence, du Pont de Sagamore qui permet d'accéder à Truro et à Hyannis. A la suite du personnage narrateur Henri-John, le lecteur quitte la mythique mégapole et s'enfonce toujours plus loin au cœur d'une Amérique pudique et secrète dans laquelle le bruit et les éclairages lumineux n'ont pas leur place. Là, dans un territoire qui apparaît spontanément comme chargé d'une authenticité, d'une pureté et d'une réalité qui ne se diluent pas dans le factice,³⁵² on apprend à écouter et regarder « lapins, raton-laveurs, geais bleus et cardinaux rouges. »³⁵³ On prend le temps de pêcher, de redécouvrir la grandeur de la nature, d'écouter l'immensité du silence.

On mesure donc la distance qui sépare ce roman des premières œuvres de l'auteur. *Lent dehors* nous parle d'une Amérique intime, vue de l'intérieur, alors que les premiers romans mettaient en scène un fantasme de territoire américain, stéréotypé et à l'infini reproductible. La sérénité des nouveaux écrits djianiens y trouve peut-être son explication : la certitude du vécu apaise exactement là où les fantasmes irréalisables pouvaient frustrer.

1.2. Critique d'un paysage social

Cette Amérique méconnue est peut-être le fait de quelques privilégiés. De ceux qui ont compris que l'euphorie réelle réside dans la sensation simple et non dans la sensation forte. Car, ce choix personnel que Djian partage avec son lecteur sous-tend sans doute en filigrane une dimension autocritique : le paradis de l'île de Martha's

³⁵² Dans *Entre nous soit dit* l'auteur confie, au sujet du choix des villes dans lesquelles il a élu domicile : « Je crois que nous essayons d'éviter ce qui est trop évident et de nous décaler un peu. Boston plutôt que New York par exemple. [...] Je n'aime pas les endroits bruyants, clinquants, extravertis. Je préfère la Côte basque à la Côte d'Azur. Je n'aime pas ces endroits piétinés, essorés, usés jusqu'à la corde. Je préfère passer une semaine à Copenhague plutôt que de m'envoler pour l'île Maurice. ». *ibid.*, p.140.

³⁵³ *Ibid.*, p.132.

Vineyard est celui de la maturité. Djian a mis vingt ans pour y parvenir. Il s'agit moins d'une impossibilité spatiale que d'une difficulté intellectuelle car, vivre en Amérique, c'est avant tout faire le deuil d'une certaine idée de l'Amérique. C'est abandonner les clichés répandus en France et composant la vision la plus communément admise des Etats-Unis. C'est accepter un pays puritain, conservateur, qui n'est pas l'Eldorado de la contre-culture ou de la musique rock. C'est comprendre que les Etats-Unis ne sont pas seulement une collection de lieux époustouflants, de paysages mythiques mais aussi une terre d'hommes, un paysage habité par une population qui, non seulement vit sur cette terre mais en constitue le corps vivant, le cœur de l'Amérique.

En vivant aux Etats-Unis, Djian comprend que le mythe américain est un onirisme que ne se permettent peut-être que les idéalistes installés de l'autre côté de l'Atlantique. Car, la réalité américaine a tôt fait de rattraper tout individu ayant posé ses deux pieds sur la terre de l'Oncle Sam. L'auteur n'est pas en reste pour dénoncer cet état des choses. En effet, même s'il avoue dans *Entre nous soit dit* avoir « une vraie passion pour ce pays », Djian espère n'être « pas tout à fait irrécupérable »³⁵⁴, dans la mesure où la passion ne l'aveugle pas et n'annihile pas son esprit critique.

Si Djian admire en Amérique une certaine « simplicité » et « une facilité des rapports humains » il est cependant conscient de « l'hypocrisie insupportable » qui y règne. Cachés derrière « leur puritanisme », les américains « montrent de façon ostensible qu'ils n'ont rien à cacher, ce qui revient à prétendre qu'ils n'ont rien à montrer » et « escamot[ent] ainsi leurs problèmes : violence, drogue, chômage, criminalité des jeunes. »³⁵⁵ En effet, si les Etats-Unis cultivent l'image d'une société dont les credos sont la réussite et la défense des valeurs familiales et traditionnelles,

³⁵⁴ DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p. 51.

³⁵⁵ *Ibid.*

certains individus restent en marge de cette société modèle, souffrent et doutent. En silence.

Philippe Djian n'est pas le premier auteur à avoir mis à jour cette distance entre rêve américain et réalité. Jean-Paul Dubois, qui partage la même passion pour l'Amérique et pour sa littérature, faisait part de son incrédulité face à certains paradoxes et certaines inepties vues aux Etats-Unis dans deux ouvrages qui ont recueilli ses impressions de voyage : *L'Amérique m'inquiète* et *Jusqu'ici tout allait bien en Amérique*.³⁵⁶ Composés d'articles écrits pour le magazine *Le Nouvel observateur* au début des années quatre-vingt-dix, le premier opus dénonce les incohérences d'une société qui se veut le phare de la démocratie mondiale mais se délecte, sans états d'âme, de la condamnation à mort de mineurs ou spéculer sur le décès prochain de personnes séropositives... Dubois dénonce la cruauté et le sordide. Car l'Amérique c'est aussi cela : un peuple qui a sa part d'ombre...

Dans le roman *Lent dehors*, Djian accuse également, mais avec moins de cynisme que Jean-Paul Dubois, quelques travers de la société américaine. Il incarne l'hypocrisie bienpensante des WASP sous les traits du Juge Collins, farouche défenseur des valeurs familiales mais qui, fêtant en grandes pompes son cinquantième anniversaire de mariage, avoue au narrateur ses cinquante années d'infidélité, le plus important étant de sauver les apparences, et de donner l'image d'un couple ou d'une famille unie.

Il s'amuse à peindre les ridicules de lois aussi paradoxales qu'inutiles, évoquant les limitations de vitesse à cinquante-cinq kilomètres à l'heure « sur une petite route, sans aucun moyen de dépasser quoi que ce soit, flanquée qu'elle [est]

³⁵⁶ DUBOIS, Jean-Paul, *L'Amérique m'inquiète*, Paris, éd. De L'Olivier, 1996. Cet ouvrage recueille des articles parus dans *Le Nouvel Observateur* entre 1990 et 1996.

d'une double ligne jaune dont on ne [voit] jamais la fin³⁵⁷ », ou encore les vestiges de la prohibition avec les « états déclarés secs » le temps d'un week-end et dans lesquels l'achat d'alcool est impossible pendant quarante-huit heures – ce qui n'empêche personne, à l'instar des personnages- d'acheter et de stocker avant !³⁵⁸

Il fustige encore cette population américaine, friande des loisirs de masse, qui, méconnaissant son patrimoine et sa culture, vend son âme au diable. C'est du moins ce que l'auteur veut nous signifier, dans un épisode précis du roman, lorsqu'une visite du personnage-narrateur au lac Walden tourne au cauchemar. Sur les rives de ce lac se trouve encore la cabane de William Thoreau, qu'Henri-John se plaît à imaginer comme « un de ces coins ivres de virginité, rebutant la moindre tentative de civilisation. »³⁵⁹ Il y découvre pourtant « beaucoup d'enfants en maillot de bain, avec leur bouée autour du ventre, de mères chargées d'ustensiles de plage et de pères transportant des glacières de la taille d'un sèche-linge » et « tout au long des rives, une ceinture de corps blancs » que le narrateur associe à « un cordon de saletés grouillantes et sacrilèges. »³⁶⁰

Si le territoire américain est un rêve, la société américaine n'est pas loin d'être un cauchemar...

1.3. Vers une autre image des Etats-Unis

Au contact de cette réalité états-unienne, l'écriture de Djian ne peut qu'évoluer.

Dans un premier temps, il s'agit de la libérer du poids du fantasme américain qui a nourri les premiers textes. Les Etats-Unis ne sont plus un mythe mais une terre

³⁵⁷ DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p.119.

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ *Ibid.*, p.223.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 224-225.

de contrastes. Une terre d'hommes, plus une terre d'icônes.³⁶¹ Cela explique déjà, sans doute, la prédilection de l'auteur pour la Côte Est au détriment de la Côte Ouest, choix de l'authenticité et non plus de la facticité qu'incarne le rêve californien.

Cette implantation dans le réel, le narrateur de *Lent dehors* la scelle avec humour et une pointe d'ironie dès son arrivée aux Etats-Unis :

[Oli] songeait déjà à m'embarquer en Californie. [...] je l'ai regardé sans prononcer un mot. [...] je me suis demandé s'il s'imaginait que j'étais en vacances, s'il nous imaginait en train de remonter la route numéro 1 au volant d'une décapotable, riant et chantant et débordant tout simplement de joie d'être au monde, sans femmes, sans soucis, sans rien d'harponné dans nos chairs et larmoyant d'émotion à la vue d'un cyprès suspendu à la falaise dans les parages de Big Sur.³⁶²

Cette vision contre laquelle s'élève Henri-John n'est pas sans rappeler celle qui dix ans plus tôt a constitué le leitmotiv de *Bleu comme l'enfer*. Les ingrédients sont en effet les mêmes : route, vitesse, belles voitures, exaltation, intense présence au monde, paysage américain fantasmé.

Plus encore, derrière le stéréotype du voyage américain, il y a la référence littéraire au mythique roman *Sur la route* de Jack Kerouac, qui semble désormais dépassé. L'allusion à l'auteur est d'ailleurs à peine voilée : derrière l'évocation du lieu Big Sur, grande plage mythique de la Côte Californienne, il y a aussi le roman du même nom, écrit par Kerouac en 1962. C'est bien en effet de l'évolution littéraire de Philippe Djian, l'auteur, que nous entretenons, à demi-mots, et à travers sa propre

³⁶¹ A ce titre le personnage féminin de Giuletta, dans *Lent dehors*, fait figure de repoussoir dans la mesure où elle adopte le point de vue le plus communément partagé par les européens sur les Etats-Unis, contre lequel s'insurge Djian. Elle est le personnage « qui n'a rien compris. » Préférant les grandes enseignes sans âme, comme le « Hard's rock café », elle a une connaissance de la géographie américaine indissociable de ses stars de cinéma, évoquée en filigrane dans le roman par le farouche désir de Giuletta de dîner dans le restaurant de Clint Eastwood. Ce personnage féminin véhicule l'image réductrice d'une société américaine matérialiste qui se complaît dans les loisirs de masse. Giuletta représente tous les amoureux de l'Amérique des séries télévisées, de Mac Donalds et de Coca-Cola. A travers elle, Djian fustige tous les amateurs d'un pays vendeur de rêves bon marché, aux antipodes de la réalité poétique. cf *Lent dehors*, op.cit., p. 286-287.

³⁶² *Ibid.*, p.124.

expérience, le narrateur Henri-John. Si Kerouac et le rêve de la Côte Ouest américaine sont incontournables tant ils symbolisent « l'appel du Nouveau-Monde »³⁶³, ils ne doivent cependant constituer qu'une première étape. Un appât. Un moyen et non une fin. Ils symbolisent la découverte des Etats-Unis, mais n'en sont aucunement la connaissance. Incarnation du mouvement *Beat*, marginal et rebelle, Kerouac donne une image erronée, car fantasmée, de l'Amérique. Il faut désormais se tourner vers d'autres auteurs pour comprendre le pays et la société. Pour essayer d'en extraire les pensées, les images essentielles, la quintessence.

Pour ce faire, il faut s'intéresser aux écrits de ceux qui osent aborder sa profonde réalité, qui proposent un regard sur l'Amérique vulnérable, fragile, dénudée. Ainsi dans le roman *Lent dehors*, le personnage de la jeune américaine Meryl propose à Henri-John de passer à cette étape supérieure. Elle lui offre des volumes « de Carver et d'Harisson alors qu'[il] en est encore à Kerouac ou Saroyan. »³⁶⁴

Raymond Carver... Une découverte littéraire qui suscite un enthousiasme sans équivoque. Djian nous signifie, à travers l'expérience de son personnage, son nouveau credo. La présence physique aux Etats-Unis et la connaissance réelle du pays ne peuvent plus se satisfaire de fantasmes qui véhiculent une image erronée des Etats-Unis et de la réalité américaine, ou de sensations, qui, pour être fortes, n'en sont pas moins factices et falsifiées.

Par conséquent, cela induit, pour l'auteur, une modification profonde de son écriture qui va puiser désormais son inspiration dans l'œuvre de ce nouveau modèle.

³⁶³ DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p.420.

³⁶⁴ *Ibid.*, p.418.

2. L'influence de Raymond Carver

Dire que l'œuvre de Raymond Carver est à l'opposé de celle de Kerouac relève pratiquement de l'euphémisme. Les personnalités et les vies de ces deux auteurs sont d'ailleurs en tous points antithétiques. Si Kerouac est charismatique, solaire, dominant, Carver est discret, réservé, commun. Kerouac cultive la révolte, cherche l'exceptionnel. Carver se résigne, se contente de la banalité. Kerouac croit en une écriture spontanée, sans règle ni contrainte, Carver corrige, rectifie, modifie.

Après dix années de carrière, c'est vers cet auteur que Djian va davantage se tourner, trouvant, au cœur du banal, une grâce qu'il juge supérieure aux excès de la *Beat Generation* et à son insolence. Aussi, il renonce aux rythmes jazz et rock pour se concentrer sur les blancs typographiques et les silences.

2.1. Carver et les oubliés du rêve américain

Il n'y a pas de rêve américain chez Raymond Carver. Les Etats-Unis qu'il dépeint ne sont plus ceux des Pères Fondateurs qui revendiquaient, comme un commandement, le droit au bonheur. L'Amérique de Carver n'est plus la hargneuse nation assoiffée de victoire, resplendissante et lumineuse. Il explore plutôt son côté sombre, cynique, sordide, injuste, cruellement réel. L'Amérique médiocre, accablée de ne plus être à la hauteur d'elle-même. L'amère Amérique de ces américains pour qui la grande Amérique est une chimère. Car Carver est un de ces oubliés du rêve américain...

Né en 1938 dans l'Oregon, fils d'ouvrier, il est sans doute l'un des écrivains américains les plus solidement ancré dans le réel. Amoureux très jeune de littérature et d'écriture, sa passion se heurte aux réalités de la vie et à un quotidien difficile. Marié à dix-huit ans, père à dix-neuf, Carver déplore « ne pas avoir eu de jeunesse. »³⁶⁵ Confronté à de graves problèmes financiers, il accumule les petits boulots - routier, veilleur de nuit dans un hôpital, concierge dans un hôtel, pompiste, bibliothécaire, cueilleur de tulipes- et sombre dans l'alcool. De passion, la littérature devient frustration. Carver évoque un désir d'écrire impossible à assouvir, souffrance supplémentaire pour cet homme qui s'enlise dans l'alcoolisme jusqu'à devoir multiplier en 1977- âgé de trente-neuf ans- les séjours en hôpital ou en maison de repos. Il raconte :

Nous vivions dans un grand dénuement, nous avions déjà une faillite personnelle derrière nous et nos années de labeur harassant ne nous avaient rien rapporté de plus qu'une vieille voiture, une maison en location et une meute de créanciers accrochés à nos basques. C'était déprimant, et j'éprouvais un grand vide spirituel. C'est comme cela que je suis tombé dans l'alcoolisme [...] La bouteille est devenue le centre de ma vie, la seule chose au monde que je poursuivais avec assiduité.³⁶⁶

Pourtant, l'écriture reste salvatrice et Carver y trouve « un plaisir infini. » : dans un premier temps, il écrit par petits bouts, comme il peut, dans sa voiture ou dans une laverie automatique, un carnet posé sur ses genoux. Il écrit des nouvelles et des poèmes, confessant que la forme courte est la seule qui convient à son mode de vie³⁶⁷. Il y parle de ces petites gens qui ont une existence semblable à la sienne, qui font

³⁶⁵ CARVER, Raymond, « interview de la Paris Review », in *Les feux*, traduit de l'américain par François Lasquin, Paris, éd. De l'olivier, 1991 ; (points), p.225.

³⁶⁶ *Ibid*, p.230.

³⁶⁷ Dans *Les feux*, Carver confie : « durant ces terribles années où j'ai dû m'occuper d'élever mes enfants, je n'avais généralement ni assez de temps ni assez d'énergie pour seulement penser à écrire des textes un tant soit peu longs. La vie que je menais, « la ronde écrasante de mes jours » pour reprendre une expression de D.H Lawrence, ne me le permettait pas. La vie que mes enfants me faisaient mener me dictait une autre conduite. Elle me disait que si je voulais conduire quelque chose à son terme, avoir une chance de tirer quelque satisfaction d'un travail achevé, ma seule ressource était de m'en tenir à écrire des nouvelles et des poèmes. » in *Les feux*, op.cit., p.47-48.

chaque jour l'expérience de la banalité, de la médiocrité, des illusions perdues. Qui luttent pour rester dignement en vie. Qui sombrent, aussi, parfois. Dans une interview donnée à *Paris Review* en 1983, Raymond Carver s'exprimait sur le sujet en ces termes :

Il y a des gens à qui tout réussit, et je trouve ça merveilleux. Mais il y en a d'autres qui n'arrivent jamais à rien, qui ne réalisent jamais leurs aspirations, aussi modestes soient-elles. Je pense qu'il est tout à fait légitime de faire des livres sur la vie de ces gens-là. Ceux qui ne réussissent pas. C'est presque toujours du second cas de figure que j'ai moi-même fait l'expérience dans ma vie, directement ou indirectement. Je crois que la plupart de mes personnages voudraient que leurs actions aient un certain poids. [...] Ils sont mal dans leur peau, ils voient leurs vies qui s'en vont en quenouille [...] Ils en sont conscients, je crois, et à partir de là, ils font simplement ce qu'ils peuvent.³⁶⁸

Alors, l'écriture de Carver traque sans relâche les frustrations de ces gens ordinaires décrits par Nicole Chardaire comme « laminés par les problèmes, étouffés par la routine. »³⁶⁹

Autour de leurs abattements, de leurs envies, de leurs malheurs, Carver compose trois recueils majeurs de nouvelles : *Les vitamines du bonheur*, *Tais-toi je t'en prie* et *Parlez-moi d'amour*.³⁷⁰ Il y met en texte là une femme et un homme dont l'enfant vient de se faire écraser par une automobile et qui trouvent une maigre consolation en mangeant des petits pains offerts par un boulanger. Ailleurs, une femme se levant la nuit pour fermer la grille de son jardin et découvrant des limaces.

³⁶⁸ *Ibid.*, p.240.

³⁶⁹ CHARDAIRE, Nicole, préface à CARVER, Raymond, *Parlez-moi d'amour*, éd. Mazarine, 1986, (Le livre de poche biblio.) On peut peut-être voir sur ce point l'influence de Tchekhov, très admiré par Carver. Le nouvelliste américain confiait en effet dans une interview en 1983: « Il y a bien des années, j'ai lu quelque chose qui m'a énormément frappé dans une lettre de Tchekhov. C'était un conseil qu'il donnait. [...] Il disait à peu près : Mon cher, il n'est pas nécessaire d'écrire sur des gens extraordinaires qui n'accomplissent que des actions mémorables. En lisant ce que Tchekhov expliquait dans cette lettre et en lisant ces nouvelles, ma vision des choses s'est transformée. (interview à *Paris review*, in *Les feux*, op.cit., p.250.)

³⁷⁰ Parus respectivement aux Etats-Unis en 1983, 1976 et 1982 sous les titres originaux suivants : *Cathedral*, *Would you please be quiet, please ? ; what we talk when we talk about love ?* les recueils de nouvelles de Carver ne seront traduits et édités en France qu'à partir de 1985. On note également la publication de nouvelles et de poèmes à titre posthume : *Les trois roses jaunes* et *Les feux*.

Ou encore, un homme qui se réveille gêné par un bouchon de cérumen dans son oreille... La vie. Rien d'autre.

La vie, oui, tout simplement. Dans ce qu'elle a de plus quotidien, de plus banale, de moins poétique. Tout l'art de Carver est de saisir ces instants. Ou plutôt ces images. Ces instantanés d'existence banale qui, sous le regard assidu de l'auteur se chargent d'émotion et prennent une dimension inquiétante, insolite, magique parfois. Car, si comme le pense Claudine Verley, il n'y a pas d'échappée possible et que le « quotidien est le seul recours contre le quotidien »³⁷¹, il faut cependant réenchâter ce dernier pour s'offrir, au moins, au milieu de l'insignifiance, la satisfaction du plaisir esthétique.

2.2. Exigence d'une écriture de l'insignifiance

Il y a d'abord ce qu'on entrevoit. Puis il faut donner vie à ce qui a été entrevu, le transformer en quelque chose qui illumine l'instant et [...] qui puisse avoir des effets et une signification plus large. La tâche du nouvelliste consiste à donner le plus de force possible à cette vision fugace.³⁷²

C'est par la magie des mots que Carver amène la grâce au cœur du banal. Par un travail acharné sur chaque phrase, il cherche à exprimer avec le maximum d'exactitude les détails les plus insignifiants du quotidien. Il quête sans relâche la précision dans un minimum de mots et Claudine Verley évoque à ce sujet un « redéploiement du sens dans une écriture dénudée. »³⁷³

³⁷¹ VERLEY, Claudine, *Raymond Carver*, collection voix américaines, octobre 1999. p. 73.

³⁷² CARVER, Raymond, « de l'écriture », in *les feux*, op.cit., p.36.

³⁷³ VERLEY, Claudine, op.cit., p.89.

Carver attribue cette spécificité de son écriture à l'influence de John Gardner, dont il fut l'élève, et explique dans son essai *Les feux*:

[Gardner] revenait sans cesse sur la nécessité de trouver le mot juste pour dire ce que je voulais dire. Le vague et le flou, la terminologie était à proscrire. Et il insistait encore et encore sur la nécessité d'employer un langage ordinaire, la langue la plus courante, celle dans laquelle nous parlons tous les jours. [...] Il m'a aidé à comprendre qu'il était essentiel d'arriver à dire exactement ce que je voulais, et rien d'autre ; de ne pas employer des termes « littéraires », ni un langage pseudo-poétique. [...] Il m'a appris à me servir des élisions, des contractions de la langue parlée. Il m'a montré comment m'y prendre pour dire ce que j'avais à dire en usant du minimum de mots. Il m'a fait voir aussi que dans une nouvelle tout comptait, absolument tout. Que le placement des points et des virgules était une affaire grave.³⁷⁴

Carver se libère des métaphores, focalise son attention sur des détails spécifiques ancrés dans la précarité du présent. Ses nouvelles ne résolvent rien. Elles saisissent un moment de vie, sans nourrir d'autre ambition que de décrire cet instant volé. Elles déstabilisent le lecteur par cette absence de résolution et amènent en lui « un sentiment de malaise provoqué par la présence non résolue des choses et des êtres. »³⁷⁵ Mais, en même temps, et paradoxalement, par la singularité d'une écriture neutre, froide, d'un style que Djian qualifie de « dépouillé à l'extrême », il induit chez le lecteur une émotion brutale. Car, sous la simplicité se cache la densité. Sous le banal évoqué, l'évidence d'une littérature qui choisit la résignation face aux désillusions épuisantes et qui, paradoxalement, et par là même, s'arroge ce que Philippe Djian appelle « le pouvoir de consolation, le pouvoir d'embellir la vie. »³⁷⁶

³⁷⁴ CARVER, Raymond, « les feux » in *les feux*, op.cit., p.53-54.

³⁷⁵ VERLEY, Claudine, op.cit., p. 86.

³⁷⁶ DJIAN, Philippe, « le chœur des anges », in *Les Inrockuptibles* n°543 du 25 avril 2006. (article écrit à l'occasion de la parution du recueil de poème de Caver, la vitesse foudroyante du passé, disponible en ligne : [<http://philippedjian.free.fr/divers/lechoeur.htm>])

2.3. Lorsque Djian parle de Carver

Djian ne tarit pas d'éloges au sujet Carver. Le style de l'auteur américain est pour l'auteur français digne de tous les superlatifs. Dans *Ardoise*, il évoque « un style parfait à l'oreille », « un style qui [mériterait] qu'on lui sacrifie tous les autres [...] car il est leur quintessence ou encore [...] leur impeccable aboutissement. »³⁷⁷

Djian est séduit par ce qui semble un déséquilibre : l'utilisation d'un minimum de moyens pour un maximum d'effet. Car tout semble petit et banal dans l'univers de Carver : choix de sujets et de personnages insignifiants, phrases simples qui disent l'instant, la sensation, sans proposer d'analyse d'aucune sorte. Djian apprécie « la façon unique » que Carver a « de dire ». Une fois encore, l'auteur exprime un sentiment, une émotion instinctive qui l'étreint à la lecture... Une émotion si profondément ressentie qu'elle en est inexprimable.

Alors, Djian tombe dans ses anciens travers. Il mythifie, encore et toujours. Comme une décennie plus tôt pour Kerouac et Salinger. Il mythifie pour dire l'indicible d'une écriture qui touche, que l'on ressent sans que l'on puisse vraiment comprendre pourquoi. Djian nous communique son admiration pour la virtuosité de l'auteur américain, mais n'analyse pas les raisons de son admiration. Il nous impose ce qu'il juge être la grandeur de Carver, sans aucune objectivité. En fait un monument. Toujours dans la métaphore ou la comparaison, il parle « d'un style qui fait de chaque phrase un bâton de dynamite et qui produit le maximum d'effet. »³⁷⁸ Il compare l'écriture de Carver à « de l'ivoire »³⁷⁹. L'auteur américain, météore prométhéenne,

³⁷⁷DJIAN, Philippe, *Ardoise*, op.cit., p.119.

³⁷⁸*Ibid.*, p.121.

³⁷⁹*Ibid.*, 123.

est en outre présenté sous la plume hyperbolique de Djian en ces termes : « en voilà un qui traverse le ciel comme une boule de feu et retourne les océans. »³⁸⁰

Mythique donc, pour Djian, « Carver écrit comme un dieu. »³⁸¹ Il parle d'étincelles, de « l'inimitable, entêtant, irrépressible parfum carvérien. »³⁸² Il loue la voix de l'auteur « se changeant en cristal et gagn[ant] en éclat, en précision, et illumin[ant] le moindre visage, le moindre geste, le moindre mot de l'intérieur et donn[ant] ce ton magnifique. »³⁸³

C'est que, avec Carver « tout brille jusqu'à l'incandescence. »³⁸⁴

Une fois de plus, chez Djian, l'admiration passe par le corps. L'écriture carvérienne est un amalgame de sensations dans lesquelles la réflexion n'a pas sa place. La littérature est toujours aussi physiquement perçue, c'est peut-être pourquoi l'admiration pour l'auteur touche l'indicible. La littérature se fait corps, lumière, parfum, s'imposant au lecteur avec une indiscutable évidence. Parce qu'une fois de plus Djian veut nous signifier que la littérature est davantage sensation qu'intellectualisation.

Les métaphores solaires et lumineuses utilisées par Djian sont assez paradoxales pour désigner l'écriture lacunaire d'un auteur préoccupé par la description d'une Amérique de l'ombre. Car Carver évite tout ce qui brille. Ses personnages ne connaissent pas le bonheur, ne s'ouvrent jamais à l'exceptionnel. Ne sont pas des héros mais des hommes qui courbent l'échine sous le poids des jours, des petites victoires et des grandes déceptions...

³⁸⁰ *Ibid.*, p.126.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 121. L'expression est reprise dans l'article, « le chœur des anges. »

³⁸² DJIAN, Philippe, « le chœur des anges », *op.cit.*

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ *Ibid.*

Mais c'est justement cela que Djian assimile à de la lumière. Cette capacité qu'a Raymond Carver à susciter l'émotion à partir de l'insignifiance. Cette façon unique de montrer la douleur mais d'émouvoir sans compassion. De donner à comprendre et à voir, sans même avoir besoin de dire.

C'est vers cela que, Djian veut que désormais son écriture tende.

3. Évolution de l'écriture djianienne

Sans renier ses premières œuvres, Djian se tourne vers un nouveau mode d'écriture. Ses personnages et ses intrigues deviennent plus communs et plus simples.³⁸⁵ L'enthousiasme devant la vie se fait plus discret. Les excès s'estompent. Djian travaille son style, renonce aux onomatopées, dompte l'oralité. Se plie, enfin, aux conventions. Il apporte un soin particulier à la construction des phrases. Ponctue, délaisse les comparaisons baroques et fantaisistes. Opte pour des constructions plus elliptiques.

Dès 1989, on remarque dans le recueil de nouvelles *Crocodiles* un véritable assujettissement de l'auteur aux conventions linguistiques ce qui fait dire à la critique que Djian est désormais un « paria rangé. »³⁸⁶ L'écriture qu'il pratique, à l'orée de la décennie quatre-vingt-dix, n'a plus grand-chose à voir avec celle des premiers romans qui lui avait valu le qualificatif « d'ostrogoth dans un champ de bluette. »³⁸⁷ Cela se confirme avec les romans qui suivent, notamment *Lent dehors* et *Assassins*. On

³⁸⁵ Le personnage du narrateur écrivain qui avait fait le succès de plusieurs romans de l'auteur au cours des années quatre-vingt (*Zone érogène, 37°2 le matin, Maudit Manège, Echine.*) cède la place à des narrateurs qui ont des activités plus traditionnelles. Un professeur de musique dans *Lent dehors*, un ouvrier au chômage dans *Criminels*, un employé chargé de la communication d'une entreprise dans *Assassins* ... Notons cependant que des écrivains gravitent dans l'entourage de ces narrateurs : l'épouse dans *Lent dehors*, le frère dans *criminels*.

³⁸⁶ On peut lire à ce sujet l'article assez virulent de Gaetan Brulotte : « Djian, paria rangé » in *Liberté* volume 31, n°6, (186), 1989, p.110-114.

³⁸⁷ L'expression est reprise par Jean-Louis Ezine dans la préface d'*Entre nous soit dit*, op.cit., p.11.

comprend que l'écriture de Carver a donné à celle de Djian la maturité qui lui manquait. Elle lui a appris que le talent n'est rien sans le travail. Que la résignation et l'humilité peuvent valoir la révolte et l'insolence. Elle l'a éloigné de ses passions adolescentes, l'obligeant à affronter la vie. A saisir la vérité des choses. C'est donc logiquement qu'il s'éloigne des personnages de Kerouac qui se saoulent pour ouvrir « les portes de la perception », et leur préfère ceux de Carver qui détruisent leur famille sous l'effet de l'alcool. Loin des amis de Dean Moriarty qui brillent dans les soirées de la ville, et sont le centre de toutes les attentions, Djian se rapproche des personnages carvériens qui s'endorment devant la télévision.

Djian a compris lui aussi que l'exceptionnel n'est pas la seule source d'inspiration. Qu'il y a une dimension intermédiaire entre l'enthousiasme et la violence. Car, si pour Djian la littérature « est l'affrontement symbolique du réel et du refus du réel »³⁸⁸, il a compris que ce combat n'a qu'un seul vainqueur : la résignation.

Mais résigné ne veut pas dire abattu. Djian sait désormais que la plus belle littérature est peut-être celle qui n'ambitionne que de ne parler de rien.

Ou de si peu...

3.1. La tentation minimaliste

Sans pour autant adhérer à l'école minimaliste, Djian n'est pourtant pas insensible à ce type d'écriture. Il aime la force et l'efficacité qui peuvent naître de

³⁸⁸ DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p. 138.

cette narration du « pas grand-chose et du presque rien »³⁸⁹, mais s'oppose à cette étiquette qui reste pour lui un non-sens. Il défend sur ce point Carver et ironise :

Pour certains, il s'agit d'une écriture minimale. Vous aussi ? Vous êtes confondu par tant d'ignardise ? Ne rien y connaître à ce point-là, faut quand même se lever de bonne heure, non ? Ou encore d'une écriture minimaliste. Vous aussi ? Vous pouffez brusquement derrière vos doigts ? Vous hoquetez ?³⁹⁰

Pourtant, pour la critique, l'écriture carverienne partage de nombreuses caractéristiques avec l'école minimaliste. Outre la prédominance des formes brèves, Jean-François Fogiel recense l'emploi quasi exclusif du présent, le mélange dans la même phrase d'une émotion intime et d'une action banale, le goût pour les détails incongrus et déplacés, ainsi qu'une attention extrême envers les mesquineries de la vie domestique.³⁹¹

Subrepticement, l'écriture de Djian évolue également dans ce sens. Sans pour autant ne jamais remettre en cause la nature romanesque de ses écrits, le maintien et la prédominance de l'intrigue, les textes de Djian témoignent de plus en plus, au cours des années 90, d'une volonté de l'auteur « de se débarrasser du superflu pour révéler ce qui est essentiel. »³⁹² Si Claudine Verney, définit par ces mots l'écriture minimaliste, on retrouve la même idée dans *Assassins*, premier volume d'une trilogie dans laquelle Djian tente d'exploiter un nouveau mode d'écriture. L'un des personnages y énonce symboliquement cette volonté : « Je crois qu'il faut se débarrasser des choses. »³⁹³

³⁸⁹Cette expression constitue le titre d'un article de Jacques Poirier. Voir BLANCKEMAN, BRUNO, *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.pp.371-380.

³⁹⁰ DJIAN, Philippe, « Le chœur des anges », *op.cit.*

³⁹¹ FOGIEL, Jean-François, Présentation à Carver, Raymond, *les feux*, *op.cit.*, P.III

³⁹² VERLEY, Claudine, *op. cit.*, p.117.

³⁹³ DJIAN, Philippe, *Assassins*, *op. cit.*, p.244.

Les romans de cette décennie, s'attachent, comme les nouvelles de celui qu'il a érigé au rang de maître, à saisir l'émotion au cœur du banal. Si la critique n'a jamais classé les œuvres de Djian dans la catégorie minimaliste, c'est avant tout parce que les romans n'ont jamais relégué au second rang l'importance de la diégèse, le maintien d'une trame imaginaire. En effet, Dominique Viart définit les auteurs minimalistes de la fin du vingtième siècle en ces termes :

Des conteurs d'histoire qui privilégient le récit à la diégèse. [Pour eux], l'histoire importe peu et l'élan narratif l'emporte et marque une certaine indifférence envers les contraintes purement diégétiques.³⁹⁴

Djian ne remet pas en cause les conceptions du roman traditionnel et conserve une intrigue, qui reste, peut-être, un prétexte à l'écriture. On comprend cependant qu'il partage de façon relative le point de vue des minimalistes lorsqu'il déclare : « inventer une histoire est sans importance, c'est la langue qui compte. »³⁹⁵

La prise de conscience de cette prégnance de la matière nous semble concomitante des grands bouleversements précédemment évoqués : c'est en effet en 1991, avec *Lent dehors*, sans doute le roman le plus élaboré de l'auteur, que se dessine la transition d'une écriture spontanée, jubilatoire, insolente, violente avec la langue, vers une écriture pleine d'humilité, d'attention envers elle. Djian semble d'ailleurs présenter symboliquement cette opposition en jouant avec une narration qui se déploie sur une double temporalité : le présent d'un narrateur quadragénaire, fait de petits bonheurs et de grandes contrariétés, le passé de ce même homme, alors adolescent survolté, plein d'ambitions et d'espairs.

Il semble vouloir mettre face à face les deux volets de son écriture. Par l'enthousiasme de la narration analeptique, on retrouve le brio des premières œuvres,

³⁹⁴ VIART, Dominique, *Le roman français au vingtième siècle*, Paris, Hachette éducation, 1999.p.141.

³⁹⁵ DJIAN, Philippe, in CROM Nathalie, « entretien », in *télérama* n°3046, 31/05/2008.

flamboyantes, pleines des promesses d'un génie insoumis, imprégnées des rêves d'une Amérique cinématographique, musicale et littéraire, fantasmée. Par l'écriture du narrateur adulte, on devine la tonalité des œuvres à venir, que l'auteur souhaite garante d'une maturité, d'un assagissement, d'un réel goût pour le travail de la langue, matière brute, matière noble, face à laquelle l'écrivain n'est qu'un artisan.

De plus en plus les intrigues djianiennes se dépouillent, et se rapprochent des œuvres minimalistes. Les courses poursuites de *Bleu comme l'enfer*, les efforts de Betty pour amener son compagnon à la gloire littéraire dans *37°2 le matin* cèdent la place à « des histoires de plus en plus vaines où chaque détail prend une dimension invraisemblable. »³⁹⁶ Les personnages s'enfoncent dans des existences étriquées et dérisoires. Comme il ne se passe rien d'exceptionnel dans sa vie, le regard du narrateur s'arrête sur des détails anodins : du sel sur la table, une flaque d'eau qui doucement s'agrandit.

Au fur et à mesure qu'avance la décennie 90- et surtout avec le triptyque – *Assassins, Criminels, Sainte-Bob*, Djian écrit des romans dans lesquels les personnages ne cherchent plus les sensations exceptionnelles, l'extase dans la consommation et l'urgence, mais bien le plaisir des sens au cœur des actions les plus usuelles. Le plaisir d'être vivant, au jour le jour, et ce, malgré les mesquineries du quotidien, en dépit de tous les combats menés pour rester debout.

Car, si les romans de Djian n'adoptent pas toujours la forme des romans minimalistes, ils véhiculent cependant le même message. Jacques Poirier évoque à ce sujet « une famille de texte qui renoue avec l'ordinaire en assumant sans gêne des intrigues réduites à l'élémentaire. »³⁹⁷ Des textes dans lesquels « on se réconcilie avec

³⁹⁶ VIART, Dominique, *Le roman français au XX^e siècle*, op.cit., p.142.

³⁹⁷ POIRIER, Jacques, op.cit., p.374.

la banalité des choses » qui est, en outre, « une banalité débarrassée de tout tragique. »³⁹⁸

Djian comme Carver s'attache de plus en plus à décrire des personnages qui trompent l'ennui et le désenchantement : ici, des heures de pêche, là un homme qui se lave les mains avant d'allumer la télévision. Des personnages qui « parlent de leur facture de gaz et de la fin du monde »³⁹⁹, qui ne croient plus à l'amour mais qui continuent à faire semblant, pour avancer. Des personnages qui, tous, « en sont arrivés là »⁴⁰⁰ « dans [leurs] impasses respectives », et dans cette quarantaine puis cette cinquantaine partagée par l'auteur, âges auxquels l'alcool n'amuse même plus et où le corps commence à faire mal.⁴⁰¹

C'est avec le roman *Criminels*, publié en 1997 que Philippe Djian se rapproche le plus de la narration et de l'univers carvériens. L'auteur utilise pour la première fois le présent de l'indicatif qui confère à la narration une impression d'instantanéité et d'immédiateté par laquelle il saisit, en détail, la banalité quotidienne de personnages médiocres. On peut ainsi y lire :

Je me lève pour remettre la cafetière sur le feu. Je me rassois et passe un coup de torchon sur la toile cirée bien que ce ne soit pas nécessaire. Comme elle ne dit rien, je me relève et me plante devant la fenêtre, les mains dans mes poches. Je me sens soudain énervé mais incapable de réagir. Par-dessus le marché, on a écrit SALE sur la vitre arrière de ma voiture.⁴⁰²

Ou encore :

³⁹⁸ *Ibid.*, p.378.

³⁹⁹ DJIAN, Philippe, *Echine*, op.cit., p.118.

⁴⁰⁰ DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.115.

⁴⁰¹ Le narrateur d'*Assassins* souffre de ses genoux, celui de *Criminels* est miné par des problèmes de dos tandis que sa compagne à les chevilles qui gonflent. Dans ce dernier roman, on peut lire : « nous sommes arrivés à un âge où, même si l'on a évité les gros pépins, les petits ennuis commencent. Si je me passais en revue du sommet du crâne jusqu'à la pointe des pieds, j'aurais plus d'un motif de râler. » DJIAN, Philippe, *Criminels*, op.cit., p.79.

⁴⁰² *Ibid.*, p.12.

J'essore mes chaussettes et les installe sur le radiateur. Elle sort de la baignoire. Je soulève le couvercle du panier à linge. Elle y jette sa culotte. Je referme et m'assois dessus pour me tailler les ongles de pieds.⁴⁰³

A l'instar de ces extraits, certains passages du roman sont extrêmement visuels et semblent d'ailleurs tout droit sortis des nouvelles de Carver : une femme coupant les cheveux de son mari ou s'épilant les sourcils. Deux couples assis dans un salon et se confiant leurs problèmes sexuels. Un homme saoul, rieur et enthousiaste, terminant sa soirée en pleurant et en vomissant dans la neige.

Pourtant, même si elle s'attache à décrire un quotidien désenchanté, l'écriture de Djian reste paradoxalement jubilatoire.

D'abord, à la différence des œuvres de Carver dont le dénouement reste invariablement une incompréhension ou une menace, on trouve chez Djian un maintien de l'espoir.⁴⁰⁴ Certes, cet espoir n'est pas toujours un renouveau à la hauteur de l'attente des personnages, mais plutôt un sain contentement, ces derniers ayant appris à se satisfaire de ce que la vie –ou, plus justement, leur auteur- leur offre. Car là où Carver, arrêta la narration sur une interrogation, n'offrait rien, Djian poursuit, privilégie les points de suspension, ménage une échappée.

Ensuite, si le lecteur partage avec le personnage djianien les désillusions et les renoncements, il peut également prendre à son compte les leçons de bonheur simple que livre inlassablement l'auteur. Un bonheur simple qui se cultive et qui se récolte. Un art de vivre qui est avant tout un art de sentir.

⁴⁰³ *Ibid.*, p.144.

⁴⁰⁴ C'est aussi sans doute ce qui différencie le minimalisme de l'absurde puisque s'il énonce le banal, il ne déplore pas l'absence de sens. Poirier explique à ce sujet : « le sens- voilà qui indiffère l'univers du presque rien. Du même coup s'éloigne toute dramatisation métaphysique ou politique. Le monde est là, il ne signifie sans doute pas grand-chose, et au fond peu importe. » voir POIRIER, Jacques, *op.cit.*, p.375.

3.2. Bonheur d'écrire les sensations simples

Djian l'a compris : « c'est à travers l'anecdotique que s'énonce l'essentiel et à travers les faits quotidiens que se laisse entrevoir quelque chose de l'humain. »⁴⁰⁵ C'est par le banal qu'il peut saisir la quintessence de ce qui compose effectivement la vie de l'homme, de ce qui est inhérent à sa nature, ce à quoi il doit se conformer, dans la joie et non dans la souffrance, au risque de « garder cette blessure ouverte et basculer dans les ténèbres. »⁴⁰⁶ L'essentiel se trouve donc paradoxalement dans l'insignifiance et, par un étrange retournement, l'écriture minimaliste, en touchant par là même la quintessence des êtres et des choses, pourrait bien receler une portée « maximaliste ».

La maturité aidant, Djian a compris que la vie est une suite de résignations qu'il faut relever avec brio, non plus par la révolte mais par le réenchantement. Pour ce faire, l'auteur apprend à ses personnages, et par leur intermédiaire au lecteur, à savoir se contenter de ce qu'offre la vie. A abolir les tensions qui les maintiennent entre nostalgie et espérance, passé et futur et à se réconcilier avec le présent.

Et le présent, c'est la sensation, définie par Poirier comme « l'accord avec la dimension immanente du monde ». « Sensation brute », elle induit « une réinvention du plaisir, voire du bonheur [...] [par] l'exaltation de l'émotion simple, » et donc « de [la] célébr[ation] du quotidien dans ses manifestations les plus humbles et les plus anodines. »⁴⁰⁷ C'est cette idée que résume Djian dans le titre du dernier chapitre de *Entre nous soit dit*: « Que l'on apprend beaucoup sur soi en regardant couler les

⁴⁰⁵ POIRIER, Jacques, *op.cit.*, p.375.

⁴⁰⁶ Nous empruntons cette citation à Philippe Djian, *Lent dehors*, *op.cit.*, p.187.

⁴⁰⁷ POIRIER, Jacques *op.cit.*, p. 376. On peut également lire sur ce sujet : COUSSEAU, Anne, « la littérature des petits bonheurs et des plaisirs minuscules, une nouvelle prose du monde ? », dans TOURET, Michèle et DUGAST-PORTES, Francine, *Le temps des lettres*, P-U Rennes, 2001, pp.305-316.

fleuves, pousser les arbrisseaux et s'en aller les jours »⁴⁰⁸. Car, tous les romans de l'auteur développent ce qui sonne comme un aphorisme, à savoir que le bonheur ne s'acquiert pas dans la recherche de sensations exceptionnelles mais dans la récolte de sensations simples.

Si les personnages des premiers romans couraient après des satisfactions aussi factices qu'éphémères, ceux des romans de cette seconde période ne cherchent pas le bonheur ou le plaisir. Ils ont appris à regarder autour d'eux, à se pencher, tout simplement pour le cueillir. Car, l'euphorie est là, en permanence, autour de nous. Dans la contemplation de ce qui nous entoure, dans la fraîcheur d'une bise ou le sucré d'une part de gâteau. A l'extérieur de nous donc, mais à l'intérieur aussi, dans la satisfaction de se plonger dans des pensées intimes, rêveries ou douce nostalgie.

C'est une leçon de bonheur que Djian nous offre, par là même. Une leçon de bonheur qui transcende la douloureuse présence au monde de l'univers de Carver. Une leçon de bonheur qu'un Philippe Delerm élève, en 1997, avec son œuvre *La première gorgée de bière et autre plaisirs minuscules* au rang de mysticisme. L'auteur nous apprend, en effet, dans un recueil de courts récits extrêmement poétiques qu'il existe un bonheur de l'instant indiscutable niché au cœur des actions les plus anodines... pour peu que l'on sache se concentrer sur ce que nous offrent nos sens : plaisir tactile de toucher un couteau au creux de sa poche, d'écosser des petits pois, ou de mouiller ses espadrilles. Plaisir gustatif qui nous saisit avant même la dégustation tant est évidente la promesse de « bonheur simple »⁴⁰⁹ du banana split ou « des pâtisseries du dimanche matin », ou « du loukoum chez l'Arabe ». Plaisir olfactif de l'odeur des pommes. Plaisir auditif des bruits de la nature, de la voiture, de la musique... Ou du silence. Plaisir visuel, contemplatif, des paysages les plus

⁴⁰⁸Cette expression constitue le titre donné au dernier chapitre d'*Entre nous soit dit*.

⁴⁰⁹ DELERM, Philippe, *La première gorgée de bière et autre plaisir minuscule*, Paris, Gallimard, 1997.

saisissants comme des stations-services...Plaisir proprioceptif d'une inhalation, d'un corps qui s'immerge...Plaisir mnémonique des bibelots qui gardent la trace-heureuse-des jours passés...

Il est vrai que Philippe Delerm pousse ce plaisir des sensations simples à l'extrême et, si l'on retrouve bien cette même leçon chez Djian, elle est sans doute moins fortement marquée. La volonté de réenchanter le quotidien par un enthousiasme serein envers ce qui nous entoure n'est d'ailleurs pas spécifique à ces deux auteurs mais relève d'une vraie tendance de la littérature de la fin du vingtième siècle: Dans les années quatre-vingt-dix, on retrouve, en effet, la même idée chez Christian Bodin ou encore chez Marie Darrieussecq dans son roman *Naissance des fantômes*.

Djian a évolué, son écriture aussi. S'il avait déjà compris que le bonheur passe par les sensations, il sait désormais que ces dernières ne se quêtent pas, mais se récoltent. Qu'elles peuvent être intenses sans être violentes, fortes en étant simples. Que la leçon de bonheur qu'elles offrent ne fait jamais démentir, même dans l'adversité, l'immense plaisir d'être en vie.

Pour illustrer cette mise en texte des sensations simples, nous étudierons dans les deux chapitres suivants deux romans de l'auteur : *Lent dehors* et *Assassins*.

CHAPITRE 2 : DU MONDE EXTÉRIEUR A L'INFINI INTIME.

Respectivement écrits en 1991 et 1994, *Lent dehors* et *Assassins* marquent véritablement l'avènement d'un nouveau Djian. L'écriture exigeante distille une philosophie épicurienne qui ne doit plus rien à l'urgence, une célébration de la vie libérée du spectre de la mort. Pourtant, les romans n'offrent pas un discours à l'optimisme forcené. A bien y regarder, les thématiques sont même le plus souvent assez sombres : vieillesse, maladie, douleur, dispute, séparation : Les thématiques des romans djianiens des années quatre-vingt-dix n'offrent plus matière à réjouissance. Et pourtant, les personnages n'ont sans doute jamais été aussi sereins et heureux. Par contamination, le lecteur n'a sans doute jamais éprouvé un tel bonheur de lire. C'est sans doute parce que Djian nous livre les secrets d'une joie sereine qui oppose à la dysphorie du vieillissement et de la solitude, à l'échec de la vie sociale, la pureté d'un bonheur fait d'une intense présence au monde naturel et d'une nouvelle attention accordée à l'infini intime. Les sensations se font modestes, minimales mais offrent un plaisir véritable.

Ce sont ses sensations que nous étudierons à travers les thématiques successives du vieillissement, de la passivité et du silence.

1. Sensations dysphoriques du vieillissement

Les personnages des premiers romans djianiens arboraient une trentaine conquérante qu'ils partageaient avec leur auteur. Plus assez jeunes pour être adolescents, juste assez mûrs pour s'inscrire dans le monde raisonnable des adultes, ils

n'avaient pas pour autant encore clairement renoncé à leurs rêves de gosses, ou du moins, croisaient toujours quelqu'un qui, pour eux, acceptaient d'y croire.⁴¹⁰

Les nouvelles qui composent le recueil *Crocodiles* marquent déjà un changement subreptice. Les personnages djianiens, suivant l'évolution biographique de leur auteur, entament une quarantaine plutôt amère. Le corps vieillit, les illusions s'envolent. La banalité s'installe, ronge l'exceptionnel, émousse les rêves. Les personnages se trouvent alors, malgré eux, et par la force des choses, « assassins de leur propre vie. »⁴¹¹ Le substantif « assassin », qui donne son titre au roman publié en 1994, est assez violent. Il conduit trompeusement le lecteur à formuler l'hypothèse d'un contenu propre au genre policier. Ce choix titrologique est expliqué par Djian dans *Entre nous soit dit* :

Chacun est, un jour ou l'autre, l'assassin de sa propre vie. On a tous tué. On a tous tué celui qu'on rêvait d'être. Vieillir, c'est saccager un idéal, un trésor, quelque chose d'enfoui en enfance, et dont on s'aperçoit un jour qu'on en aura jamais plus l'usage, faute d'avoir su s'en servir à temps. Alors, on s'en débarrasse. On jette tout par la fenêtre.⁴¹²

Les personnages ont donc trahi leur rêve d'enfant. Djian lui-même, en pleine maturité existentielle et littéraire s'éloigne des fantasmes d'Absolu que lui avaient inculqué les œuvres de la *Beat generation*. A l'épreuve de la réalité et de la douleur, le personnage djianien ne combat plus, il renonce. Et, contre toute attente, il découvre que ce renoncement peut lui aussi être jouissif.

Il semble inutile de tenter la moindre comparaison entre *Bleu comme l'enfer*, le premier roman, et cette seconde génération d'œuvres à laquelle appartiennent les

⁴¹⁰ Nous pensons plus particulièrement au personnage de Betty dans *37°2 le matin*, qui décide de rendre possible les ambitions d'écrivain de son compagnon. Nous avons également démontré, dans la première partie, à quel point les rêves enfantins sont vivaces dans les premières œuvres de l'auteur- les nouvelles de *50 contre 1* et le roman *Bleu comme l'enfer* dans lesquels se déploient une véritable poésie de l'enfance.

⁴¹¹ DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p.21.

⁴¹² *Ibid.*, p.21.

romans *Lent dehors* ou *Assassins*. Ou plutôt si, comparons et constatons que les sensations quêtées dans le premier sont en exacte antithèse avec celles souhaitées dans les seconds...

La violence volontaire, des coups portés, des coups rendus, n'a plus sa place. Mais elle est là pourtant, sourde et intense, silencieusement contenue dans le corps. Car le corps désormais fait mal, Il fait violence à l'âme, ne répond plus à ses élans, parce qu'il est le corps vieillissant.

Le vieillissement est vécu par les personnages djianiens comme une véritable épreuve. Ceci est exprimé à plusieurs reprises dans *Criminels*, qui met en scène des quinquagénaires en proie aux amertumes du quotidien. La conclusion du roman est fournie par le personnage de Ralph qui avec ces mots : « Dans le fond, c'est vieillir qui est une tragédie »⁴¹³, impute à l'avancée de l'âge l'entière responsabilité des souffrances et des erreurs. L'inéluctable vieillissement, vécu comme une tragédie qu'aucun artifice ne semble plus guère pouvoir adoucir, doit donc soumettre au personnage djianien de nouvelles modalités d'être au monde.

1.1. Faillite de l'être social

Les personnages djianiens de cette génération d'œuvres sont tous revenus d'amères déceptions. Bien loin de l'esprit idéaliste et communautaire qui animait les premières œuvres, les romans djianiens des années quatre-vingt-dix présentent des personnages en proie à diverses difficultés socio-affectives. Les narrateurs masculins commencent leur récit peu après une grande déception amoureuse : rupture pour Henri-John dans *Lent dehors*, séparation provisoire pour Francis dans *Criminels*,

⁴¹³ DJIAN, Philippe, *Criminels*, op.cit., p. 270.

divorce pour Luc et Patrick dans *Assassins* et *Sainte-Bob*. Comme un mimétisme de ce qu'il observe dans la société, Djian fait voler en éclats le noyau même de la famille nucléaire. Il greffe sur ces problèmes de couples des problèmes transgénérationnels : rupture du dialogue de ces quadragénaires avec leurs parents, et, simultanément, incompréhension envers leurs enfants...⁴¹⁴

L'amitiéelle-même, pourtant une des valeurs sûres de l'univers djianien, semble parfois chancelante. Dans les romans de Djian on a souvent une liaison avec l'épouse de son meilleur ami –c'est le cas dans *Assassins*. On trompe, on trahit... parce que c'est comme ça, parce que les personnages ont compris que les amis « sont à la fois [une] force et [une faiblesse]. » et parce qu'il faut « toujours garder en soi quelque chose qu'il faut mépriser » puisque « c'est le seul moyen de garder contact avec le monde. »⁴¹⁵

Si leur univers intime vacille, le milieu social dans lequel ils évoluent n'est pas non plus source de satisfaction. Mis à part *Lent dehors* qui présente des artistes-écrivain, danseurs, musiciens- évoluant dans un milieu privilégié, les personnages de cette génération romanesque, notamment ceux de la trilogie, vivent dans un environnement social un peu rude. *Criminels* met en texte une pléiade de petites gens, reconstitue une mini-société à la manière de Raymond Carver : vendeuses aux pieds enflés, policiers épuisés par les nuits de garde, manutentionnaires mis à la porte, mécaniciens...L'horizon social ne permet guère aux personnages d'espérer un quelconque épanouissement.

⁴¹⁴ C'est le cas notamment dans *Lent dehors*. Henri-John ne peut plus communiquer ni avec sa mère, ni avec son beau-père et il ne comprend pas le comportement de sa fille Evelyne. Dans *Criminels* Francis vit les mêmes difficultés avec son fils. Le fossé parent-enfant se creuse au fil des œuvres et atteint son acmé dans les romans les plus récents notamment dans *Impardonnables*, *Vengeances* et "Oh...".

⁴¹⁵ DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.127 et 128.

Et même si la situation sociale est meilleure pour les personnages d'*Assassins*, ces derniers doivent néanmoins faire face à leurs problèmes de conscience. Ils sont, en effet, salariés d'une société industrielle prospère qui pollue la rivière. En ce sens, ils sont responsables des déconvenues des fermiers, des producteurs et des habitants...

Je travaillais pour un assassin. Cette réflexion prenait toute sa valeur lorsque je me penchais sur la rivière. Je travaillais pour un assassin comme la plupart des habitants de la ville, mais personne ne disais rien.⁴¹⁶

Le silence comme lâcheté... Comme ultime échappatoire. Parce que la lâcheté équivaut à la facilité. Parce que la révolte et le refus ne servent plus à rien. Les personnages djianiens se résignent donc à vivre, avec leurs illusions perdues, loin désormais, bien loin de leurs idéaux de jeunesse. Ils arrivent à ce point de non-retour que décrivait Raymond Carver dans *Conversations* :

Tout périt. Les idées, les idéaux, les ambitions des gens et leurs espoirs-tout ça périt. Mais parfois, souvent, les gens eux-mêmes ne périssent pas. Il leur faut se retrousser les manches et continuer.⁴¹⁷

Continuer, donc. En se résignant, en renonçant. En gardant au cœur ce sentiment d'inéluctable.⁴¹⁸ Continuer, alors même que le corps refuse souvent de suivre. Car aux désillusions amoureuses, aux désillusions de réussite sociale et familiale s'ajoute souvent la déconvenue d'un corps en péril, qui ne semble plus tendre que vers son propre épuisement.

1.2. Désillusions du corps

Le corps aussi est en détresse. Il montre ses limites, se rebelle, dicte sa loi. Il prend le pas sur la volonté et force l'homme à vivre à son rythme. Il lui enseigne

⁴¹⁶ C'est par cette phrase que commence le roman *Assassins*. Les conséquences de la pollution de la rivière sont visibles dans le second roman du triptyque *Criminels*, lorsque Francis participe au nettoyage des berges.

⁴¹⁷ CARVER, Raymond, *Conversations*, cité par VERLEY, Claudine, op.cit., p.121.

⁴¹⁸ On peut lire dans *Criminels* : « La vieillesse c'est quand on a le sentiment qu'on aura plus le temps de réparer les choses. » in DJIAN, Philippe, *Criminels*, op.cit., p.119.

l'humilité. Dans les années quatre-vingt-dix, les romans de Djian montrent de plus en plus des personnages qui accumulent les soucis physiques. Passé quarante ans, les narrateurs djianiens connaissent les douleurs rhumatismales, les aigreurs d'estomac, les migraines, les problèmes d'érection. Ce désaveu du corps est souvent vécu comme une trahison, un pied-de-nez, une ironie tragique. Djian traite de façon humoristique le sujet dans *Traces*, un texte de chanson qui apparaît en 1996 sur l'album *1000 vies* de Stephan Eicher :

Si l'on ne meurt pas d'un coup
C'est par petits morceaux
La toiture qui se troue
Et la cave qui prend l'eau.⁴¹⁹

Plus encore, ces personnages supportent assez mal le reflet que leur renvoie leur miroir. Le crâne se dégarnit, les tempes grisonnent, les rides apparaissent, le sourire se fige...Ils se livrent souvent un examen de leur corps. Ainsi, Patrick, attendant dans la voiture :

Je me suis regardé dans le rétroviseur. J'ai aussi examiné mes mains de chaque côté.⁴²⁰

Les personnages vivent également le regard des autres comme un miroir. Ils arrivent à se détacher d'eux-mêmes et à percevoir le spectacle, jugé pathétique, qu'offre leur corps douloureux aux autres. Patrick en fait l'amère expérience :

Je me suis relevé avec difficulté à cause de mon genou. J'ai pensé que l'humidité y était peut-être pour quelque chose. Eileen me regardait à ce moment-là ce qui était bien ma chance. Je suis arrivé en boitant jusqu'aux fauteuils.⁴²¹

⁴¹⁹ DJIAN, Philippe, "Traces", dans EICHER, Stephan, *1000 vies*, Barclay, 1996.

⁴²⁰ DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.61.

⁴²¹ *Ibid.*, p.102.

La douleur et la souffrance liées à la désillusion sont également provoquées par le nécessaire renoncement à deux grandes sources de plaisirs pour le personnage djianien : l'alcool et le sexe.

1.3 Renoncement à l'excès.

Si jadis l'alcool était, dans les premiers romans de Djian, le sésame qui ouvrait les portes de la perception, il n'induit plus maintenant que l'effet inverse : la douleur.

Dans *Assassins*, Patrick ne trouve plus dans l'ivresse une quelconque satisfaction. Les conséquences physiques de la moindre beuverie sont telles qu'il préfère d'emblée les refuser :

Je ne plaisantais pas lorsque je disais que je ne pouvais plus suivre Marc. Désormais, dès que je buvais trop, mon visage restait marqué durant deux ou trois jours et j'avais du mal à retrouver la forme. A quarante-cinq ans, je ne savais pas si j'étais dans la force de l'âge ou tout bêtement en train de me casser la gueule [...] Et quel ennui le lendemain, lorsque les muscles douloureux, j'abandonnais toute espèce de volonté et me livrais à la débâcle, le front baissé.⁴²²

Le point de vue de ce personnage n'est pas exceptionnel. L'alcool n'est plus guère l'agrément de soirée d'agréable délire artistique. Il n'est utilisé que pour noyer la douleur. En témoigne cette scène pathétique où Patrick fait face à Marc qui se saouïle, ne trouvant pas comment faire face à la menace de la fermeture de son usine et à la maladie de sa femme :

Plus tard, je nous ai tirés d'un mauvais pas dans un bar sombre où il menaçait de tout casser si l'on refusait de nous servir à boire. J'ai réussi à le traîner sur le parking et je l'ai gardé serré dans mes bras jusqu'à ce qu'il se calme. Il était environ sept heures du soir. La situation s'est dégradée très vite ; [...] Je l'ai laissé terminer son œuvre, assis par terre, sur le tapis de son salon, une bouteille à la main, sans même un verre de l'autre. Je lui ai mis de la musique parce qu'il a déclaré méchamment que nous n'étions pas dans un hôpital. Le problème que j'avais est que j'ignorais à quel moment on dépassait les bornes lorsque l'on traversait certaine période douloureuse de l'existence.⁴²³

⁴²²*Ibid.*, p.44.

⁴²³*Ibid.*, p.48.

L'alcool n'ouvre plus le chemin vers une expérience extatique. Il est écrasant. Il induit l'oubli du présent par l'abrutissement et le malaise. Il est une fuite, un leurre.⁴²⁴ Mais un leurre dont personne n'est dupe. Djian ne parle plus d'ivresse, il reproduit ainsi le motif de l'alcoolisme désespéré que Raymond Carver a tant développé dans son œuvre, comme un mimétisme de sa vie. Nous ne sommes plus dans ce que Nicolas Miteran décrit comme « de longues beuveries élégamment désabusées ou épiques.⁴²⁵ » Il n'y a plus « nul charme exotique des échappées solaires ou surréalistes de l'ivresse.⁴²⁶ » Djian dépeint, désormais, comme Carver, cette dépendance sordide qui a conduit le nouvelliste américain à effectuer de nombreuses cures de désintoxication. D'ailleurs Carver écrit sur ce thème l'une de ses nouvelles les plus fortes, *Là d'où je t'appelle*⁴²⁷. Il y démonte le mécanisme implacable de l'alcoolisme, la mise en place de la dépendance, la destruction du milieu familial qu'il provoque inexorablement et que les alcooliques subissent, comme une fatalité, une machine infernale. :

...Mais pour une raison quelconque – qui sait pourquoi nous faisons ce que nous faisons ? – voilà qu'il se mit à boire de plus en plus.⁴²⁸

De même, il faut bien reconnaître que, dans les années quatre-vingt-dix, les appétits sexuels des personnages de Djian sont minorés. L'âge a également réussi à

⁴²⁴ La dépendance à un alcool destructeur est également présente dans les deux autres œuvres du triptyque, à travers le personnage de Victor dans *Criminels* et celui du narrateur, Luc, dans *sainte-Bob*. On peut lire dans ce dernier roman : « Je me suis assis. De ma poche arrière, j'ai tiré un flacon de whisky bon marché (autrefois j'étais sidéré que l'on puisse en arriver à de telles extrémités). » in DJIAN, Philippe, *Sainte-Bob*, Paris, Gallimard, 1998, (folio) p.33. Cette thématique est encore présente dans l'œuvre de l'auteur dans les romans les plus récents. Dans *Love Song*, paru en 2013, le narrateur Daniel a un problème de dépendance à l'alcool. Voir DJIAN, Philippe, *Love Song*, Paris, Gallimard, 2013.

⁴²⁵ MITERAN, Nicolas « voilà ce que je dirais sur Raymond Carver » in *Revue lacanienne*, n°7.2010/2.

⁴²⁶ *Ibid.*

⁴²⁷ CARVER, Raymond, « Là d'où je t'appelle » in *Les vitamines du bonheur*, traduction de Simone Hilling, Paris, librairie générale de France, 1983 (Le livre de poche). Cette nouvelle est parue sous le titre original « where I'm calling from » Dans le recueil *Cathedrales*.

⁴²⁸ *Ibid.*, p.129.

les faire taire. Patrick constate, amer : « quelques jours plus tard, je me suis aperçu qu'un minimum d'appétit sexuel m'avait abandonné. »⁴²⁹

Partie intégrante du quotidien, le sexe n'est d'ailleurs souvent plus guère une jouissance mais une habitude. Le désir a souvent disparu, noyé sous les problèmes et les contrariétés.

Elle me voit tomber sur le lit, les bras en croix, la tête farcie de problèmes en veux-tu en voilà [...] Elle me voit fixer le plafond mais décide malgré tout de se promener en culotte alors qu'une armée de salopes professionnels ne me ferait même pas bouger un cil. Et elle me dit au bout d'un moment : « c'est tout l'effet que je te fais ?... » [...] Elle me demande : « pourquoi tu le fais quand t'en as pas envie ? » Pourquoi je le fais quand j'en ai pas envie ? Parce qu'il y a longtemps que je ne fais plus simplement ce qui me plaît dans la vie et qu'il ne me vient même plus à l'idée de m'en plaindre. Parce que c'est comme ça et que ça n'a pas une grande importance.⁴³⁰

Et même avec la meilleure volonté, l'homme ne peut lutter contre les effets de l'âge :

J'avais tiré le drap sur nous pour nous changer les idées mais elle me caressait avec sa jambe, sans trop de résultat. Je n'avais plus vingt ans, elle allait devoir patienter. Enfin, ça allait, elle ne le prenait pas mal.⁴³¹

Les fantasmes et les perversités sexuelles de *Bleu comme l'enfer*, roman dans lequel la relation sexuelle était vécue sur le mode de la performance, dans l'unique but du plaisir violent de l'orgasme, plaisir rendu extrême dans la transgression, sont désormais oubliés. Ou plutôt non. Ils sont toujours présents dans la société et semblent narguer des personnages qui désormais ne s'y intéressent plus. Dans *Criminels*, Francis le narrateur, feuilletant le magazine féminin de sa compagne ironise sur ce point :

Je lis sur la couverture, en gros caractère : SEXUALITE : SORTEZ DONC DES SENTIERS BATTUS ! Je lui dis « franchement, ils sont quand même un peu fêlés dans ces journaux.

⁴²⁹ DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.61-62.

⁴³⁰ DJIAN, Philippe, *Criminels*, op.cit., p.183, 184.

⁴³¹ DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p. 302.

[...]J'attrape celui de la semaine passée : ORGASME : NE VOUS CONTENTEZ PLUS DE DEMI-MESURES et un autre : COUPLE : PARLONS UN PEU DE L'ECHANGISME.⁴³²

L'utilisation des majuscules montre bien, par mimétisme, le caractère agressif que revêt le diktat des comportements sexuels diffusés par les médias et auquel Djian a lui-même contribué, avec des romans comme *37°2 le matin*. Cette volonté d'explorer les limites des plaisirs et des possibilités sexuelles semblent appartenir, pour les personnages djianiens, au passé. Elle n'est plus guère de leur génération. L'union d'Eros et de Thanatos a vécu et semble consommée. Elle ne fait plus sens aujourd'hui.⁴³³

Les sensations fortes, la recherche inextinguible du sentir, la multiplication des expériences extrêmes, qui constituaient le leitmotiv de *Bleu comme l'enfer* paraissent bien loin des préoccupations des personnages de *Lent dehors* et d'*Assassins*. Le sexe et l'alcool, sources de plaisirs violents, n'apportent plus de satisfaction particulière.

Les personnages djianiens de cette deuxième génération d'œuvres se détournent donc des sensations fortes et factices. Le bonheur n'est pas là. Tout au plus, peut-être, le plaisir violent délivré par l'alcool, la brutalité sexuelle, ne proposent-ils qu'une fuite hors de la réalité. Or, Djian, comme ses personnages, arrivent à un âge où la réalité n'est plus à fuir mais à saisir. A prendre. Parce qu'elle seule peut apporter un bonheur simple et authentique, délivré des illusions.

Henri-John, Patrick, Francis, Luc, les nouveaux héros-narrateurs de Djian, comprennent que les sensations ne se quêtent pas. Ils nous délivrent une leçon de maturité : la sensation ne se mesure pas en quantité mais en qualité. Son intensité n'a rien à voir avec sa brutalité. Sa beauté ne doit rien à la complexité. Le bonheur des sensations est en soi. Il faut le chercher au cœur de l'intime, ne plus le quêter à

⁴³² DJIAN, Philippe, *Criminels*, op.cit., p.113.

⁴³³ On verra que cette relation entre plaisir sexuel et pulsion de mort fera sa réapparition dans l'œuvre de l'auteur dans les années 2000, notamment dans *Incidences* ou encore *Impuretés*.

l'extérieur. Ne plus aller vers le monde mais laisser le monde venir à soi. Et apprendre à écouter comment, à l'infini, il résonne.

Ce nouvel état d'esprit qui succède à la quête des sensations fortes, nous l'appelons récolte des sensations simples. Car c'est bien d'une récolte dont il s'agit, une récolte d'abondance, pour qui sait ouvrir ses sens au monde, aux satisfactions banales et quotidiennes. Pour qui sait être intensément présent, sans artifice. Pour qui sait voir, sentir, toucher, goûter et écouter. Ou tout simplement : Etre.

Le corps, le vieillissement cessent alors d'être un fardeau. La pesanteur des jours, de l'âge, de la douleur, s'annule dans l'immédiateté d'une pure présence au monde.

2. Le choix de la passivité

Plus que des actions, les romans djianiens de cette deuxième période peignent des états. Mais ce qui pourrait être pris comme une lâcheté ou une sourde démission est, en fait, une philosophie de vie : ne pas aller au-devant de choses, les laisser venir à soi. Ne pas agir sur elles, les laisser agir sur soi. Et puis sentir, le plus intensément possible, leur impact, leur résonance.

2.1. Position attentiste et laisser aller

En proposant les narrations successives du même personnage à deux moments distincts de sa vie, *Lent dehors* permet au lecteur de prendre conscience de son évolution. La sérénité d'Henri-John adulte face à l'océan gagne sans doute en intensité au regard des gesticulations immatures d'Henri-John adolescent, avide de fêtes, de mouvements et de femmes.

Comme nous avons tenté de le démontrer, le temps qui passe n'est pas très tendre avec l'homme en général et le personnage djianien en particulier. Le renoncement aux excès n'est pas accepté de gaieté de cœur. C'est le corps vieillissant qui l'impose en fixant ses limites. Il pousse l'homme à prendre conscience de sa nature périssable, du caractère éphémère de la vie humaine et de son insignifiance. Comme les héros de Raymond Carver, les personnages djianiens refusent de relever le défi d'un combat perdu d'avance. C'est avec humilité qu'ils comprennent qu'il est inutile de consumer une vie qui, par nature, et sans aucun artifice, est vouée à partir en fumée. La maturité que tous les narrateurs djianiens atteignent dans ces années quatre-vingt-dix est ainsi décrite par Patrick :

Ce qui avait changé : [...] Ma capacité à absorber de grosses quantités d'alcool ; ma résistance au-delà de quelques nuits blanches, le regard que je posais à présent sur nos vies.⁴³⁴

Face aux désillusions inéluctables, les héros narrateurs jettent l'éponge. Ils font le choix surprenant de ne rien faire. Ils adoptent une attitude passive envers les choses, les événements et les êtres, décident de ne plus être acteurs mais spectateurs de leurs propres existences. Plus qu'une passivité c'est presque une passion, au sens étymologique du terme qu'ils invoquent. Non pas la passion obsédante que Greimas définit comme « l'ina paisable poursuite acharnée d'un objet perdu ou irréel qui induit l'obsession, l'excès et le débordement des pulsions »⁴³⁵, mais la passion, dans sa dimension christique⁴³⁶, dans la mesure où le personnage fait le choix volontaire de subir. Cet état est traditionnellement assimilé à la souffrance – le substantif passion et l'adjectif passif ont pour étymologie commune le verbe latin « pati » qui signifie

⁴³⁴ DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.70

⁴³⁵ GREIMAS, Algirdas-Julien, introduction à RALLO-DITCHE, Elisabeth, FONTANILLE, Jacques et LOMBARDO, Patrizia, *Dictionnaire des passions*, Paris, Belin, 2005.

⁴³⁶ On remarque à ce sujet dans l'œuvre de l'auteur de nombreuse métaphore christique : Francis dans *Criminels*, est obligé de porter sur son dos son père malade comme le Christ portant sa croix. Henri-John se transperçant le ventre sur une grille de cimetière (*Lent dehors*) comme le Christ transpercé par la lance.

souffrir-, on remarque que, pour les personnages djianiens, l'adoption de cette posture attentiste devient rapidement une source de jouissance insoupçonnée.

C'est donc un nouvel état d'esprit qui anime les personnages de Djian. Souhaitant qu'on ne désire rien d'eux, ils se montrent moins exigeants envers autrui. Ames imparfaites dans des corps imparfaits, ils acceptent les défauts des autres mais adoptent toujours une position attentiste envers eux. Même lorsqu'il s'agit d'amour, le héros djianien fait rarement le premier pas. L'amour, jadis joute physique, devient davantage un jeu de séduction qui n'a plus pour finalité l'orgasme mais un contentement plus profond, plus durable, de tous les sens. Un contentement qui semble d'autant plus intense que la femme n'est plus un objet de jouissance mais une médiation vers le bien-être.

Ainsi, aux plastiques implacables de Lili ou de Betty, héroïnes des premiers romans succède l'imparfaite Eileen qui, dans *Assassins*, éveille le désir de Patrick par une grâce qui n'a que faire des kilos en trop. Le héros djianien s'éveille à l'indulgence :

Je ne savais pas pourquoi cette femme avait un effet apaisant sur moi. [...] Je ne croyais pas qu'une poignée de malheureux kilos superflus fût la niaise origine de cette impression de soulagement que je ressentais à son contact, où même lorsque je pensais à elle.⁴³⁷

Au-delà des corps, les personnages djianiens apprennent désormais à aimer des êtres entiers. Dans *Criminels*, on peut lire :

« -Alors, A quoi tu penses ? me demande-t-elle en s'arrosant les seins d'un coup de lait supplémentaire.

- Je pense à rien. Je te regarde. »

Elle se jette un coup d'œil furtif dans la glace. Elle s'imagine que j'inspecte la marchandise ce qui n'est pas le cas. Je l'observe sans convoitise, sans vraiment regarder son corps mais plutôt la personne qui est à l'intérieur.⁴³⁸

⁴³⁷ DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.93.

Si les femmes présentées dans les premières œuvres étaient sulfureuses et suscitaient le désir de l'ensemble des hommes au premier regard, les personnages féminins de cette deuxième génération de romans provoquent un désir plus riche et plus puissant car poly-sensoriel. Le désir n'emprunte plus seulement le canal visuel mais pénètre et chavire le personnage narrateur par tous les sens. Il n'a plus pour finalité la performance sexuelle car, au sexe brutal, au plaisir animal de l'orgasme, les personnages djianiens donnent désormais le primat à la tendresse et la complicité. Ils comprennent que le plaisir peut emprunter d'autres chemins sans pour autant perdre en intensité. N'ayant plus pour finalité unique l'acte sexuel, le désir se nourrit de tous les sens et offre ainsi au personnage un plaisir riche de sensations diverses.

Ainsi, dans *Assassins*, Patrick se livre à un jeu de séduction long et tacite avec sa colocataire. La proximité de la jeune femme permet toutes les découvertes et fait naître, jour après jour, le sentiment amoureux. D'abord, il découvre avec volupté l'odeur d'Eileen :

J'avais l'impression qu'elle avait une odeur particulière, peut-être attirante, sans doute exagérée par le fait qu'elle était trempée.

Puis :

Son odeur devenait aussi nette qu'un trait de crayon gras sur du papier blanc.⁴³⁹

Il s'attache également aux signaux auditifs qu'elle lui envoie :

Il m'a fallu plusieurs secondes avant de réaliser que le bien-être que je ressentais provenait d'une mélodie que l'on fredonnait dans la maison. [...] Eileen Mac Keogh avait une très jolie voix. Je me suis habillé avec le sourire.⁴⁴⁰

Il multiplie les contacts tactiles qui, pourtant insignifiants, conduisent à la jouissance :

⁴³⁸ DJIAN, Philippe, *Criminels*, op.cit., p. 146.

⁴³⁹ DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.37 et 190.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 72.

Son bras était remonté autour de mon cou et je m'arrangeais pour lui faire perdre l'équilibre afin qu'elle se collât davantage à moi et qu'entre autres il me fût possible de me refamiliariser avec son odeur, chose dont il me semblait avoir été privé depuis très longtemps. [...] Au beau milieu de nos efforts, j'ai dû lutter pour ne pas tout laisser tomber et la serrait dans mes bras pour voir ce que cela donnait. Si bien que j'ai connu une sorte de dilemme très ennuyeux. A savoir, mener à bien une entreprise qui m'offrirait une seconde séance de plaisir, tout en étant obligé de combattre par crainte qu'il ne me conduisit à l'Incontrôlable. Malgré tout, j'ai quand même tant et si bien continué de prier pour notre réussite que son pied a fini par se glisser dans la botte. Sans doute pour me récompenser, elle m'a décoché le plus beau sourire qu'elle m'eût jamais accordé.⁴⁴¹

Cette scène du roman *Assassins*, à l'aspect humoristique indéniable, est un véritable mimétisme de scène d'amour. La pénétration de la botte, métaphorique de l'acte sexuel, le sourire satisfait d'Eileen conduit Patrick au plaisir. Djian nous signifie, avec un humour un peu décalé, que l'amour se satisfait de petits riens.

A l'orgasme, qui ne dure qu'un instant, le personnage djianien cherche un rapport à la femme qui s'inscrit dans la durée. Le plaisir sexuel qui ne se satisfait que dans la possession du corps, qui objective trop souvent la femme passe au second plan. C'est désormais le sentiment amoureux qui domine. Non pas l'amour passionnel mais cet amour fait de respect et de tendre complicité qui sait se satisfaire de la simple présence et de la moindre perception de l'autre.

Les personnages djianiens de *Bleu comme l'enfer*, tournés vers des jouissances égoïstes, voyaient uniquement en l'autre l'objet de leur plaisir. Au contraire, ceux qui apparaissent dans les années quatre-vingt-dix, voient en l'autre l'alter-ego de leur bien-être. La femme est désormais la médiatrice de ce nouvel état euphorisant qui ne doit rien à l'animalité et à la violence. Il s'agit seulement d'être à l'affût de ses petits instants de bonheur, sourires en coin, regards dérobés, caresses furtives, qui ne peuvent exister que lorsqu'on n'exige rien de l'autre. Patrick découvre, en effet, la joie pure et

⁴⁴¹ *Ibid.*, p.136 et 137.

le bonheur qui sont inhérents au sentiment de désir dès lors que celui-ci ne cherche pas à tout prix à se satisfaire.

Dans les années quatre-vingt –dix, c'est en effet dans la suspension de la réalisation du désir physique que le bonheur d'être amoureux s'exprime vraiment. La leçon peut être élargie à la vie en général : le bonheur existe vraiment lorsque l'homme n'est plus assujéti à ses désirs et tire satisfaction de tout ce qui se trouve à sa portée.

2.2. Sérénité

Pour Djian, le bonheur est assimilable à un état de torpeur, un moment de vacuité, où l'homme, délivré de toute nostalgie et de tout désir, ne se complait plus dans le passé, ne se projette plus dans le futur, mais découvre enfin la joie du présent et vit l'instantanéité des bonheurs simples. Cet état a été décrit par Patrick Modiano en 1990 dans son roman *Voyage de noces* :

J'étais allongé sur le matelas, le regard fixé vers le ciel et la cime des pins. [...] Là- haut, entre les branches, des jeux d'ombre et de soleil. Je me laissais aller à une très douce torpeur. Maintenant que je m'en souviens, il me semble que c'est l'un des rares moments de ma vie où j'ai éprouvé une sensation de bien-être que je pourrais même appeler : Bonheur.⁴⁴²

En faisant le choix de présenter des personnages en suspension d'action, Djian les place dans un état d'apesanteur, d'abstraction du monde, qui les dérobe à l'univers social pour les réintégrer dans la Vie même. Car, si les personnages djianiens donnent l'impression de ne rien faire, assis, des heures durant sur une terrasse surplombant la mer, cet état quasi léthargique n'est pas une semi-conscience. Il leur permet, au

⁴⁴² MODIANO, Patrick, *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, 1990 (Folio).p.34.

contraire, de découvrir la quintessence même de l'existence : les éléments et la nature dans son Grand Œuvre.

L'observation de la nature leur enseigne l'humilité et leur donne la conscience de leur insignifiance. Mais elle offre, en contrepartie, la certitude des repères inébranlables qu'offrent la matière dans les formes diverses que lui confèrent les quatre éléments : L'eau, la terre, l'air et le feu.

La confrontation aux éléments, pour peu qu'elle sache être révérencieuse et que l'homme ne veuille pas en faire une lutte, est toujours source de satisfaction. Les plaisirs qu'ils dispensent sont des plaisirs sûrs et à jamais renouvelables.

Face à l'océan, Henri-John est bel et bien face à l'immuable. Face aux pluies diluviennes, Patrick voit poindre dans le déluge qui s'abat la puissance d'une nature qui voudrait corriger les travers de l'homme civilisé et lui enseigner la mesure de l'essentiel.

Car les quatre éléments ramènent le personnage djianien à la quintessence du monde et, simultanément, à ses propres fondements, à sa nature profonde, à son être intime et véritable. A la vérité, également, de sensations qui ne doivent rien à la main de l'homme mais tout à la puissance d'un ordre cosmique inébranlable.

Ainsi, le miracle de la lumière, le bonheur d'une immersion, le contact de la roche, de la terre satisfont tous les sens. L'homme contemporain oublie trop souvent ce qui était une évidence pour Aristote qui, dans son essai *De l'âme*, soulignait la correspondance des sensations et des éléments : le toucher se retrouve dans la matière même de la terre, la vue est sensiblement liée au feu par le miracle de la lumière, l'air reste l'élément médian des sons et des odeurs, l'eau, qui, outre ses plaisirs tactiles est, par la salive, un élément même du goût.

On retrouve également dans l'œuvre djianienne une forte symbolique de l'arbre, élément de liaison évident entre la terre, dans laquelle il puise son énergie par ses

racines, et le ciel, représentant l'air, vers lequel il s'élève.⁴⁴³ Dans *Assassins* et *Sainte-Bob*, la forêt est un espace de régénération et de bien-être.⁴⁴⁴ Même lorsque les arbres s'abattent sous l'effet de la foudre, c'est en quelque sorte pour revenir à un équilibre malencontreusement rompu, pour que la nature s'exprime et fasse entendre sa voix, qui est, pour Djian, celle de la raison. L'arbre a aussi une valeur de modèle pour le personnage djianien à qui il signifie qu'il il faut rester debout envers et contre tout.⁴⁴⁵

Lorsque la nature se dérègle, lorsque les arbres tombent ou que montent les eaux, c'est toujours pour signifier à l'homme son égarement, pour le conduire sur une autre route. C'est bien la leçon qu'Eileen veut donner à Patrick. Personnage féminin, symbolisant le renouveau, la renaissance du narrateur, elle a compris que les éléments ne sont pas une menace. Là où les autres voient « une impression de désolation totale, de désastre mou, sans limites »⁴⁴⁶, Eileen incite à considérer l'eau, même dans ces apparences les plus violentes, comme « une substance plutôt hospitalière », qui ne doit en rien inquiéter : « Pourquoi voudriez-vous que la pluie me fasse peur ? »⁴⁴⁷ La sérénité qu'Eileen tente de communiquer provient d'une conscience innée en l'ordre des choses. Irlandaise⁴⁴⁸, la jeune femme est porteuse d'une dimension spirituelle profondément celte. Djian est visiblement sensible à cette conception mystique qui replace la nature au centre même de la Vie.

⁴⁴³ On peut lire à ce sujet l'explication de Jean-Pierre Richard sur les motifs de la verticalité chez Djian in RICHARD, Jean-Pierre, *L'état des choses*, Paris, Gallimard, 1990. Catherine Moreau développe aussi la symbolique de l'arbre dans l'œuvre de Philippe Djian : voir MOREAU, Catherine, *Plans rapprochés*, op.cit..

⁴⁴⁴ Au contraire, dans les dernières œuvres de l'auteur, notamment dans *Incidences*, *Vengeances* ou " *Oh...* ", la forêt devient un lieu de menace et de danger.

⁴⁴⁵ Voir le développement de Catherine Moreau, *Plans rapprochés*, op.cit., p.99 à 109.

⁴⁴⁶ DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.171.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p.138.

⁴⁴⁸ L'identité irlandaise, bien que surprenante, est récurrente dans l'œuvre djianienne : dans *Assassins*, elle est attribuée à Patrick et Eileen, dans *Lent dehors*, à Georges, le père d'Edith.

Ainsi, les romans de Djian contiennent l'idée d'un retour à l'état de nature, mais pas au sens rousseauiste.⁴⁴⁹ Nous entendons « état de nature » dans le sens où l'homme comprend et accepte les lois naturelles, renonce à la domination sur les éléments et accepte de faire partie intégrante d'un cycle, le cycle même de la Vie qui lui confère plus qu'une dimension sociale, une dimension cosmogonique.

Dans cet état d'esprit, le personnage djianien comprend alors sa quintessence même, ne se bat plus contre des satisfactions artificielles et factices mais attend sereinement le bien-être inhérent à l'ordre naturel de choses. La position qu'il adopte ainsi est très proche de celle révélée par la philosophie socratique et postulant que « la fin de toute vie humaine est l'accueil bienveillant des plaisirs du monde. »⁴⁵⁰

Pourtant, force est de constater que cette philosophie n'est pas inédite dans l'œuvre de Djian. Elle existait déjà en germe, sous une forme maladroite et non aboutie dès les premiers écrits de l'auteur. Rappelons que Djian offrait cette même leçon à Franck, l'un des héros de *Bleu comme l'enfer*, au moment de son agonie. L'idée a donc mis dix ans – et a sans doute nécessité l'évolution propre de l'auteur dans sa vie- pour arriver à maturation.

Dans cette acceptation de l'ordre cosmique, le monde extérieur rejoint l'infini intime. C'est en effet dans la conviction même qu'acquiert l'homme que sa souffrance est dans l'ordre des choses qu'il peut prendre place au sein du Grand Œuvre de la nature et célébrer, au même titre que les éléments, les éblouissements qu'offre la Vie.

Dès lors, dans cette optique, c'est tout le quotidien qui est réenchanté. Il ne s'agit pas d'un enthousiasme absurde, d'un optimisme forcené. Djian n'est ni Candide,

⁴⁴⁹ Pour rappel, « l'état de nature » chez Rousseau, Hobbes et Locke, désigne une philosophie politique qui s'intéresse à définir la situation dans laquelle se serait trouvée l'Humanité avant l'émergence des règles sociales.

⁴⁵⁰ Voir à ce sujet AUROUX, Sylvain et WEIL, Yves, *Dictionnaire des Thèmes et des auteurs de la philosophie*, Paris, Hachette, 1991, article « socratique ».

ni Pangloss⁴⁵¹. Il n'affirme pas que « tout est au mieux dans le meilleur des mondes. » Il cherche plutôt à instaurer un équilibre pour chacun. A pallier les désillusions par des consolations. A offrir à ces personnages une mince échappée vers la lumière en opposant à l'offense du temps qui passe une immersion totale dans un présent qui, pouvant satisfaire les sens en toute simplicité, s'acquitte de sa dimension temporelle et devient éternité.

Le monde extérieur rejoint l'infini intime : par le canal des sens il pénètre en lui pour des noces cosmiques. Le plaisir s'installe, sans même qu'on l'appelle, sans même qu'on l'attende. Dans la passivité totale d'un personnage qui ne veut plus lutter, Djian fait découvrir à son lecteur les recettes d'un bonheur paresseux, fait de sensations simples.

Une condition est cependant nécessaire pour obtenir ces précieux moments de bonheur : ne rien sacrifier au droit du Silence.

3. Silence

Le silence est perçu communément comme l'exacte antithèse du bruit. On le réclame lorsque les perceptions et les stimulations sonores deviennent dysphoriques et semblent échapper à notre contrôle. Pourtant, force est de constater sa relativité. Le silence n'est en effet jamais total. Il s'apparente en réalité à un amoindrissement du fond sonore. Cage note en effet que « le silence est non existant, il y a toujours des sons. »⁴⁵²

Le silence résulte donc de deux actions antithétiques puisque, s'il est obtenu lorsque les voix et les bruits que nous produisons se taisent, il permet paradoxalement

⁴⁵¹ Voir VOLTAIRE, *Candide ou l'optimisme*, Paris, Gallimard, 1979. (folio)

⁴⁵² CAGE, cité par DUFRENNE, Mikel, *op.cit.*, p.89.

d'intensifier l'écoute d'autres sons : voix intérieures, bruit du souffle et des motions intimes, voix du monde extérieur, rendu à sa pureté originelle de paradis perdu.

Élément constitutif du discours oral et écrit, le silence est par là même un topos de la littérature, riche de valeurs symboliques. Pour Djian, c'est un motif quasi obsessionnel qui, d'après Catherine Moreau, se décline dans son œuvre sous deux formes différentes : ce qui n'est pas dit, ni écrit et ce qui ne s'entend pas.⁴⁵³ C'est également une preuve tangible de l'influence grandissante de Raymond Carver dont les personnages, souvent brisés, n'ont d'autre alternative que de s'enfermer dans un mutisme.

Nous concentrerons notre attention sur l'aspect thématique et symbolique que recèle le silence dans les deux romans de Djian, en tant que révélateur de sensation, médiateur d'un sentir autre, plus profond, plus secret, plus vrai.

3.1. Se taire

Le premier roman de Djian, *Bleu comme l'enfer*, était saturé de représentations sonores. Des personnages hurlant de douleur ou de colère, ne s'entendant plus tant la musique et forte, ne s'interrompant de parler que par le bruit des armes ou des explosions... il en résultait, pour le lecteur, une sensation assourdissante, même si, paradoxalement, la lecture est une activité silencieuse...

Dans les premières œuvres, de nombreux personnages djianiens donnent l'impression d'avoir peur du silence. Peut-être parce qu'il est une marque indéfectible du vide et de la solitude. En revanche, dans les romans de la seconde génération, par un total renversement, les personnages le réclament, le recherchent, l'élèvent au rang

⁴⁵³ Lire à ce sujet, MOREAU, Catherine, *Plans rapprochés*, op.cit., p.59.

d'idéal... car, pour l'auteur, l'acceptation du silence est un signe de maturité. Ainsi, quand Gloria, une jeune fille, se plaint de voir Marc, personnage principal et quadragénaire de *Vengeances*, vivre dans une maison silencieuse et isolée : « Vous devez vous emmerder ici. [...] Faut aimer la tranquillité. » Ce dernier rétorque : « Oui, mais on finit par y venir. Tôt ou tard mais on y vient. »⁴⁵⁴

Djian avait déjà donné la même leçon, mais de façon moins explicite, dès 1991, dans *Lent dehors*. Mettant en texte la narration d'un même personnage à quarante ans puis, par analepse, à dix-huit ans, le jeune Henri-John déclare avoir « un penchant pour les atmosphères confinées, pétries de corps et de fumée de cigarettes, [n'étant] pas trop sensible à la nature et [s]'y ennuy[ant] la plupart du temps. »⁴⁵⁵, quand Henri-John adulte choisit une maison isolée au bord de l'Océan Atlantique pour se « couper du monde. »⁴⁵⁶

La tranquillité, pour Djian, c'est donc, avant tout, le choix d'une certaine solitude. Un éloignement volontaire de l'Homme, en tant qu'animal social et de tout ce qu'il a créé, pour revenir à un semblant d'état de nature, loin de la rumeur de la civilisation et des travers de la société. Car, pour lui comme pour Sartre, « l'enfer, c'est les autres. »⁴⁵⁷ Le langage communiquant reste en effet aporétique, ne remplit pas sa fonction, est vain, mieux vaut se taire que de se heurter et ainsi de souffrir ou de faire souffrir...

Quand le cœur devient sombre
Les paroles sont amères
Quand elles sortent de l'ombre
Mieux vaut les retenir.⁴⁵⁸

⁴⁵⁴ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, Paris, Gallimard, 2012.p.51.

⁴⁵⁵ DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p. 246.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, 126.

⁴⁵⁷ L'expression clôturant la pièce *Huis Clos* de Jean-Paul Sartre est reprise par Philippe Djian dans *Entre nous soit dit*, op.cit., p. 51.

⁴⁵⁸ DJIAN, Philippe, « Djian's Waltz », dans EICHER, Stephan, *Engelberg*, Barclay, 1991.

En effet, les personnages des romans de Djian se heurtent tous à des problèmes d'incommunicabilité. Même s'ils dialoguent beaucoup, notamment dans les deux premiers romans du tryptique, *Assassins* et *Criminels*, leurs paroles sont souvent vides de sens, inutiles. Elles ne résolvent pas les conflits mais au contraire les acèrent. Les discours restent stériles, le langage inapte à signifier l'essentiel.

Dès lors, le silence est à considérer chez Djian, non pas tant comme l'absence de bruit mais, précisément et avant tout, comme l'absence de bruits conversationnels et l'absence de voix. Ne plus parler puisque les paroles sont vaines. Mais paradoxalement en dire davantage en s'ouvrant à un autre langage que la verbalité orale. Car, lorsque le silence se fait, lorsque la voix se tait, les autres sens se déploient. Catherine Moreau précise que « l'absence de parole laisse la place à un champ d'expression pour le corps. »⁴⁵⁹ Là où la parole échoue, les autres sens peuvent satisfaire.

Il existe une autre communication, vierge de toute parole, qui s'épanouit dans le toucher, qui traque les regards fuyants, les odeurs. Une communication très euphorisante, qui ramène l'homme au stade de la première enfance, à ce langage d'avant les mots où l'on comprenait les émotions de l'autre -en l'occurrence la mère- à ses caresses, ses sourires ou ses froncement de sourcils. Or, cette concentration sur la façon dont l'on perçoit l'autre, sur les sensations qu'il éveille en soi, n'est possible qu'en l'absence de mots, car, dans une communication verbale ne compte bien souvent que la signification. La parole, accordant la primauté au sens, amenuise les sens. C'est sans doute pourquoi, pour retrouver une pureté et une intensité de la sensation, les personnages djianiens s'en remettent au silence.

⁴⁵⁹ MOREAU, Catherine, *Plans rapprochés*, op.cit., p.62.

Dans *Lent dehors*, Edith désire, pour sa première relation sexuelle avec Henri-John, un rapport « fort et silencieux »⁴⁶⁰, où le corps s'exprime sans les commentaires de l'intellect qui, inapte à traduire les sensations et les sentiments, seraient juste capables de les trahir.

Dans le même roman, Henri-John engage avec Finn une amitié profonde fondée sur un partage sensible qui ne doit rien aux mots :

Nous avons passé des jours entiers sans recevoir la moindre visite, absorbés que nous étions du lever au coucher du soleil par notre histoire, et j'avais appris beaucoup de lui en l'observant, beaucoup plus en examinant un simple geste que s'il m'avait raconté dix années de sa vie. [...] Il m'avait aidé à considérer certaines choses de façon différente et le plus souvent sans le moindre discours. Il me suffisait de le regarder à l'œuvre, manier un outil par exemple, pour à la fois comprendre qui il était et trouver matière à réfléchir sur telle ou telle attitude qu'il convenait d'adopter dans la vie.⁴⁶¹

Dans *Assassins*, Patrick, pourtant amoureux d'Eileen, cherche à lui parler le moins possible, privilégiant ainsi les perceptions que lui offrent d'elleses autres sens et trouvant de l'enivrement à son parfum, de la jouissance dans le plus insignifiant attouchement. Vierges de paroles, donc de significations, les sens n'ont pas eu à souffrir du sens que l'Autre-ici Eileen- donne aux choses et aux êtres. Aussi, poussant son expérience à l'extrême, Patrick refuse de dialoguer avec Eileen alors même qu'il se dirige vers l'appartement qui abritera leur première nuit d'amour.

Je ne voulais toujours pas lui parler.

Non pas que je voulusse par-là lui signifier que sa présence n'était pas à mon goût, ce que je n'avais pas encore très bien examiné, mais les mots ne voulaient pas sortir de ma bouche.[...] Je l'ai fixé un instant puis j'ai regardé ailleurs en menant le canoë comme si j'étais seul.[...] Elle est restée un bon moment silencieuse. De temps en temps, je lui jetais un coup d'œil et j'étais touché par le charme qui rayonnait de sa personne. [...] Nous marchions d'un bon pas, dans un silence harmonieux.⁴⁶²

⁴⁶⁰ DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit. , p.357.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p.269.

⁴⁶² DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.268 et 272.

Patrick refuse d'inscrire leur relation dans la banalité, « la parole n'étant qu'un ensemble de stéréotypes »⁴⁶³, et d'offrir totalement sa relation au langage du corps, de redonner à ce dernier sa primauté en la matière. Que les corps dialoguent en dehors du Logos. Qu'ils communient intensément, faisant fi d'un langage qui, même pour des locuteurs d'une langue commune, se révèle toujours tributaire de la malédiction de Babel.

Se taire donc... Pour, paradoxalement, mieux comprendre l'autre, celui que l'on a élu.

Se taire aussi, pour pouvoir, enfin, communiquer avec soi.

3.2. S'écouter

Pour Catherine Moreau, le silence est toujours, dans l'œuvre de Djian, une preuve matérielle de l'absence. Il se révèle le plus souvent dans le deuil ou la séparation, les personnages djianiens étant le plus souvent « condamnés à vivre, à composer avec un manque. »⁴⁶⁴ Dans les romans de notre corpus, les narrateurs masculins doivent faire face à l'absence de l'épouse : Edith, la femme d'Henri-John dans *Lent dehors*, Marion, celle de Patrick dans *Assassins*. Dans ce dernier roman, la rupture se double d'un second manque : celui de Viviane, la belle-mère et colocataire du narrateur.

Le silence qui s'installe alors dans leur foyer est une marque de la solitude. Il peut être, à ce titre, dans un premier temps, difficile à accepter. *Assassins* notamment met en texte Patrick, personnage narrateur qui cherche par tous les moyens à meubler

⁴⁶³ MOREAU, Catherine, *Plans rapprochés*, op.cit., p. 93.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 69

ce silence par des bruits de fond, pour tromper sa solitude. On note en effet à plusieurs reprises :

« J'ai allumé la télé et suis allé prendre un bain. »

« J'ai monté le son de la télé avant de descendre au garage. »

« J'ai allumé la radio de la cuisine et me suis installé dans le salon. »

« Je suis allé allumer la télé avant de passer à la cuisine. »

« J'ai allumé la télé et suis allé me raser. »⁴⁶⁵

On remarque dans ces extraits que les appareils allumés ne le sont que dans la mesure où ils permettent d'échapper au silence. Patrick veut s'y soustraire, le fuir, fuir son propre malaise. Mais il n'est pas dupe « du bruit de fond qu'[il] entreti[ent] avec la télé ou la radio. »⁴⁶⁶ Car, chez Djian, faire face au silence ce n'est jamais rien entendre mais c'est, au contraire, entendre davantage en se concentrant sur la/les voix qui résonnent dans l'en-soi. En effet, quand les nuisances extérieures se taisent, ce sont les voix, les sons de l'infini intime qui s'éveillent et se font entendre.

Accepter le silence c'est donc accepter de mener un dialogue silencieux avec soi. Car le silence est un leurre, vu de l'extérieur : c'est bien lorsqu'il n'y a aucun bruit autour que « les mots s'esquissent au fond [du] corps », faisant comprendre à l'homme « qu'il n'y a pas d'esprit pur mais que l'on vise et atteint le sens par une activité laborieuse qui mobilise la voix et l'oreille [...] et qui assure la présence à soi du pour soi, l'avènement de soi comme conscience de soi. »⁴⁶⁷

Fuir le silence revient donc à se fuir soi-même. L'accepter, l'appeler de ses vœux équivaut à s'accepter, accepter de faire face à ses soucis, ses angoisses, ses

⁴⁶⁵ DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.20, 21, 31, 34 et 43.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p.38

⁴⁶⁷ Nous empruntons ces réflexions à DUFRENNE, Mickel, *L'œil et l'oreille*, op.cit., p.51 puis p.94.

démons. Patrick y arrive enfin : « Ayant renoncé à allumer la télé, je suis revenu m'installer à ma table »⁴⁶⁸, comprenant que le silence est, après le deuil, un passage obligatoire à sa reconstruction. Henri-John le souhaite d'emblée, s'isolant dans une maison abandonnée⁴⁶⁹, face à l'océan, aux Etats-Unis, s'installant ainsi, volontairement « dans la solitude et le silence et ferm[ant] les yeux sous les zébrures lumineuses qui filtr[ent] de [ses] jalousies»⁴⁷⁰ Le jeu sur la polysémie du mot « jalousie » laisse évidemment entendre les réflexions intérieures du personnage.

Le silence ambiant permet donc que s'installe un dialogue intérieur.

Dans *Lent dehors*, le choix narratif d'intégrer le journal intime d'Edith, lu par Henri-John, amène un dialogue silencieux qui est avant tout un dialogue avec l'absente. Alors même que la communication est rompue entre les deux personnages, Henri-John s'autorise la lecture du journal de sa femme et peut ainsi entendre sa voix, trouver des réponses à ses questions. Le dialogue rompu se poursuit donc, au-delà des mots. Il n'est pas sans conséquence. A chaque lecture du journal d'Edith dans la diégèse, correspondant dans la narration à la reproduction directe de ce dernier, signalée par l'utilisation typographique du caractère italique, succède inmanquablement un récit analeptique du narrateur principal Henri-John qui s'attache à raconter le même événement de son point de vue. Le dialogue silencieux avec l'autre, Edith, ouvre donc au dialogue avec soi. Nous choisissons le mot dialogue dans la mesure où, pour ce faire, il existe un dédoublement : la voix qui énonce, l'oreille qui écoute.

⁴⁶⁸ DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.68.

⁴⁶⁹ Les personnages djianiens choisissent souvent de se mettre à l'écart dans des maisons isolées de la société, au cœur de la nature. Dans *Assassins*, Patrick se retrouve dans un chalet situé dans « un coin trop détaché du monde, trop pur, trop silencieux. » : DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.81.

⁴⁷⁰ DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p.79.

Même au fond de soi, la réflexion semble passer par la perception. Perception d'une voix plus fine qui a besoin de toute la pureté et de la symbolique du silence pour se révéler. Le silence n'est-il pas, aux yeux de nombreuses traditions « prélude d'ouverture à la révélation » ?⁴⁷¹

Les voix qui résonnent au fond de soi ne divulguent-elles pas tant de secrets à connaître ?

Le silence ne permet pas seulement la révélation des pensées et des voix qui résonnent au plus profond de l'en soi. Il est aussi révélation d'un au-delà du monde connu, un microcosmos que la rumeur des hommes, les bruits et les clameurs de la civilisation ont rendu imperceptible. C'est pourtant dans le silence que toute la grandeur et la beauté du monde peuvent se faire entendre.

3.3. Ecouter le murmure du « il y a »

Le silence permet d'écouter « le murmure du il y a ». Cette expression de Blanchot, reprise par Mikel Dufrenne dans son ouvrage *L'œil et l'oreille* désigne « le bruissement de la vie qui se laisse entendre dans le silence des organes ainsi que la rumeur du monde. »⁴⁷²

Dans le silence en effet, l'homme apprend à écouter non plus le sens des messages des hommes, où son attention, concentré sur le signifié oublie les nuances du signifiant, mais bien à écouter les bruits, les murmures du corps, les sons du monde.⁴⁷³

⁴⁷¹ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANDT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, op.cit., article « silence ».

⁴⁷² DUFRENNE, Mikel, *L'œil et l'oreille*, op.cit., p.89.

⁴⁷³ Dans *Sainte-Bob*, le narrateur Luc résume bien cette double dimension de l'écoute du monde intérieur et du monde extérieur : « Le silence était si violent, tout à coup, qu'il me semblait percevoir le souffle régulier de la Sainte-Bob, malgré l'épaisseur des bois et un bout de palissade que j'avais commencé à dresser de l'autre côté de

Dans le silence, tout un univers ignoré se révèle⁴⁷⁴. Le silence ouvre, en effet, au langage de l'intime. On oublie trop souvent ce que Merleau-Ponty nous enseigne : « je suis moi-même un être sonore, comme le cristal, le métal et beaucoup d'autres substances. »⁴⁷⁵ Car la voix n'est pas le seul son produit par l'homme. A l'intérieur de l'être existe un bruissement permanent. Le bruissement de la vie.

Aussi, la conscience du corps se fait plus forte dès lors qu'on se montre attentif à la résonance du souffle, des battements du cœur, au craquement des articulations.

Si l'euphorie, le plaisir et le bonheur répondent à un mouvement d'extériorisation, la douleur est toute entière tournée vers l'intérieur. Quand les voix se taisent, se révèlent et s'exacerbent alors les souffrances du corps comme celles de l'âme. Le silence se fait alors consolateur, révélant tout un monde extérieur, secret et intime, précieux et réservé. Un univers de pureté sonore, inconnu, englouti sous les bruits artificiels-moteur, télévision, radio, klaxons-, créations de l'homme civilisé.

Dans *Lent dehors*, Henri-John, découvre le plaisir et l'émotion des « nuits chaudes et claires, attentives au cri d'un hibou. »⁴⁷⁶ Il ne se lasse jamais du bruit du ressac, écoute « l'océan, les crapauds, les grenouilles, l'air sifflant dans les joncs, les écureuils qui courent sur les toits, les ratons laveurs. »⁴⁷⁷ Cette attention de tous les instants passés à écouter le dialogue de la Nature a valeur d'élection, car peu nombreux sont ceux qui tendent l'oreille à sa musique, à ce que Giono appelait simplement « le chant du monde ». Car c'est à un concert permanent que l'univers convie l'homme. L'invitation tacite sous-tend un plaisir précieux, destiné aux initiés.

la maison. A moins que ce ne fût le sang qui circulait dans mes veines à toute allure. » DJIAN, Philippe, *Sainte-Bob*, op.cit., p.37.

⁴⁷⁴ Dans son roman *Voyage de noces*, Patrick Modiano développe cette idée : « Et sur ce fond de silence, le moindre son se détachait avec une acuité particulière. » MODIANO, op.cit., p.35.

⁴⁷⁵ MERLEAU-PONTY, cité par DUFRENNE, Mikel, op.cit., p.92.

⁴⁷⁶ DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p.187.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p.342.

Si les bruits des hommes, la cacophonie de la société sont dysphoriques, l'écoute de la nature amène en effet à des moments de grâce pure. C'est en effet toute « une dimension cosmique [qui] affleure [alors] du silence. »⁴⁷⁸ La conscience d'un monde extérieur qui résonne en soi, non plus dans la crainte mais dans la joie.

Le silence devient alors révélateur de la profondeur d'un univers pluriel, profond, insondable mais paradoxalement si intime qu'il touche l'homme au plus profond de ses entrailles et touche au sublime, délivrant une émotion esthétique indicible. C'est ainsi que nous pouvons lire l'épisode de *Lent dehors* dans lequel, à l'abri de la société des hommes, il observe un vol de pélican qui l'émeut au-delà des mots :

Là, il n'y avait plus de lumière, plus personne. Le bruit du ressac englobait la musique, les lumières des piscines ne s'aventuraient pas jusque-là et tout ce qu'il y avait dans mon dos avait disparu [...] C'est alors que j'ai aperçu pour la première fois un vol de pélican. [...] Leur silhouette évoquait des engins mystérieux. Ils avaient une forme bizarre, surprenante et même un peu ridicule. Mais passé une seconde, vous auriez juré n'avoir jamais rien vu d'aussi beau et vous vous seriez levé et vous auriez gardé cela pour vous.⁴⁷⁹

Ne rien dire, pour que l'émotion reste intacte. Parce que, née du silence, l'émotion ne peut retourner qu'au silence, et s'épanouir en lui. Parce que dans le silence existe une expression qui, bien au-delà des mots, sait dire l'essentiel.⁴⁸⁰ Une expression métaphysique où deux infinis que tout oppose peuvent enfin s'écouter. Car

⁴⁷⁸ Nous empruntons cette expression à Margherita LEONI, *op.cit.*, p.64.

⁴⁷⁹ DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, *op.cit.*, p. 294 et 296.

⁴⁸⁰ Catherine Moreau pense à ce sujet que « le silence bien utilisé a une force telle qu'il en devient bruyant, parfois plus expressif que les mots. » voir MOREAU, Catherine, *Plans Rapprochés*, *op.cit.*, p.58. Sur ce point, nous voyons une différence de taille avec le silence carvérien : le mutisme traduit l'innommable chez Carver, alors que chez Djian il traduit l'indicible. Si les deux termes expriment l'impossibilité de dire, le premier a une connotation négative dans la mesure où il place la carence dans la nature même de l'objet dont la charge négative empêche de le nommer, alors que le second a une connotation plus positive, puisque l'objet n'est pas en faute, c'est le langage qui est impuissant. L'indicible peut donc traduire les émotions les plus agréables comme les plus douloureuses, alors que l'innommable ne s'applique qu'à ce qui provoque souffrance ou horreur.

le silence scelle la rencontre de l'infini intime, immatériel, et de l'infini Grand Tout, le Cosmos.

Là où les mots échouent, le silence peut tout. Est-ce alors un comble que cela soit dit par un écrivain ? Dans le cas de Djian, il semble que non. Car l'écriture djianienne ne vise en rien à résoudre cette aporie mais, au contraire, joue avec elle pour émouvoir. Citant Céline, qui, maudit demiurge, redéfinissait le *Fiat Lux* en proclamant qu'au commencement n'était pas le Verbe mais l'émotion⁴⁸¹, Djian a compris que la parole est souvent vaine et a su faire du silence un allier thématique et stylistique pour pallier ces manques.

⁴⁸¹ Philippe Djian a donné cette citation de L.F Céline en exergue à *Bleu comme l'enfer* : « au commencement était le verbe. »

CHAPITRE 3 : ÉCRIRE L'ÉCOUTE DU MONDE.

Comment écrire le bonheur simple d'être au monde ? Comment dire la plénitude de personnages libérés de la pesanteur de leur corps et de la société ?

Dans les années quatre-vingt-dix l'écriture djianienne subit de profondes mutations, mimétiques des thèmes abordés. Les sensations simples, le renoncement, la passivité, la sereine maturité, ne peuvent être exprimés par une écriture spontanée, insoumise aux règles et aux contraintes syntaxiques. La violence verbale, témoin d'un désaccord avec le monde n'est plus le projet de l'auteur qui veut maintenant dire une possible harmonie à soi et au monde.

Nous étudierons dans ce chapitre les modalités de l'expression de cette réconciliation en nous intéressant à la présence dans les romans d'une subjectivité assumée par un recours au « je » qui permet une évocation lyrique des sens. Celle-ci sous-tend une présence au monde quasi mystique qui prend la forme dans les textes de Djian d'une poétique des quatre éléments, expression métaphorique du nouvel art poétique de l'auteur.

1. Sensibilisation de l'énonciation

L'utilisation de la première personne du singulier est l'une des marques symptomatiques du roman moderne. Les critiques littéraires accordent une grande valeur aux « écritures du moi » et cherchent à cerner ce qui se cache derrière ces multiples masques, dissociables et prolixes du « je ».

Dans son essai consacré à Djian, *Plans Rapprochés*, Catherine Moreau considère l'omniprésence du « je de narration » comme « la première singularité de l'énonciation.»⁴⁸²

Si dans le premier roman *Bleu comme l'enfer*, l'irruption du monologue intérieur et du « je » étaient vécus comme une violence faite au texte, l'auteur a choisi la première personne du singulier dans les textes suivants, jouant souvent de la superposition de plusieurs identités : celle de l'auteur, entité extra-textuelle, et celles du narrateur ainsi que du personnage, entités intra-textuelles. Rappelons à ce sujet, pour exemple que le narrateur-personnage de *Zone érogène* a pour patronyme Philippe Djian, qu'il est écrivain, ce qui permet à l'auteur de jouer sur les limites de la fiction, en y mêlant des éléments biographiques, à divers degrés authentiques, créant ainsi une certaine confusion dans l'esprit du lecteur.

Catherine Moreau s'est astreinte à identifier qui se cache derrière le « je » de l'écriture djianienne. Et, à ce titre, elle a justement observé que le « je » était souvent un écrivain travaillant à un roman, créant ainsi un jeu de mise en abîme, le roman dans le roman.⁴⁸³ Le présent travail de recherche ne souhaite pas établir l'identité du « je » et a volontairement choisi de s'intéresser, dans cette partie, à deux romans qui, écrits à la première personne, n'ont pas pour narrateur-personnage un écrivain. Car, à la question « qui énonce ? », il nous semble plus pertinent, dans le cadre de la problématique proposée, de nous demander plutôt : « qui perçoit ? »

1.1.La perspective narrative

L'acte d'énonciation est tributaire, avant tout, de la perspective narrative que Lintvelt définit en ces termes :

⁴⁸²MOREAU, Catherine, *Plans rapprochés*, op.cit. , p.175.

⁴⁸³*Ibid.*

La perspective narrative concerne la perception du monde romanesque par un sujet percepteur : narrateur ou acteur. La perception se définit comme « l'action de connaître, de percevoir par l'esprit et les sens. » La perspective narrative ne se limite donc pas au centre d'orientation visuel, c'est-à-dire à la question de savoir « qui voit » mais implique aussi le centre d'orientation auditif, tactile, gustatif et olfactif. Comme la perception du monde romanesque se trouve filtrée par l'esprit du centre d'orientation, la perspective narrative est influencée par le psychisme du percepteur.⁴⁸⁴

La perception narrative dépend donc d'un être – le narrateur- dont les interprétations sensibles sont aussi dépendantes d'une subjectivité, d'un vécu. Il perçoit le monde et tente de le comprendre comme il le peut, à travers le prisme imparfait de ses éblouissements, de ses rêves, de ses colères, de ses passions particulières. Le texte s'écrit donc dans une totalité relative, perd en objectivité mais gagne, dialectiquement, en sensibilité.

Car, dans cette idée de perspective narrative, le « je » qui s'écrit est avant tout un sujet sentant. Sentir avant de ressentir. Toucher, voir, entendre, goûter, humer, avant de mesurer les effets et les échos de la matière en soi, les empreintes du monde sur le moi. Ainsi, comme le rappelle Paul Ricœur dans *Soi-même comme un autre*, le sujet s'affirme comme un corps propre primant sur la pensée pure et le « je » qui s'exprime, garantit l'unicité du sujet.⁴⁸⁵ Le « je » se perçoit alors comme un déictique totalisant qui permet d'embrasser le corps et l'esprit et éloigne peut-être le texte djianien des vieux démons présents dans *Bleu comme l'enfer* qui, au sein d'une narration hétérodiégétique interrompue par des monologues intérieurs, dissociaient l'âme et le corps.

⁴⁸⁴ LINTVELT, « essai de typologie narrative » p.42 cité par REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2009, collection lettres sup., p.61.

⁴⁸⁵ Voir le commentaire que fait Béatrice Bloch sur les réflexions de Ricœur dans son article « vers une allo-autobiographie » in BLANCKEMAN, Bruno, *La littérature française au tournant du XXI e siècle*, Paris, presse de la Sorbonne Nouvelle, 2004.p. 61.

La première personne est la plus apte, pour Djian, à rendre compte et à faire partager au lecteur le monde sensible. Il rejoint en cela deux auteurs qu'il admire, Virginia Woolf et James Joyce. Pour la première, la perception par le « je » est esthétiquement incontournable dans la mesure où seule la subjectivité permet de s'écarter de ce qui est considéré comme réel pour mieux relativiser ce dernier et redonner le primat à l'imaginaire. Bernard Bruyère rappelle que toute perception personnelle est tributaire, à ce titre, des illusions d'optique, des interprétations délirantes, des modalités dynamiques.⁴⁸⁶ Victime de ses propres chimères et se cognant aux objets qui ne peuvent être perçus que par des sens parfois exaltés, parfois défaillants, le lecteur se reconnaît plus que jamais en ce narrateur personnage qui, comme lui, communique par le « je ». L'identification s'opère et, avec elle, arrive le sentiment d'empathie. Plus encore, pour Béatrice Bloch, la narration homodiégétique, et par elle la lecture et la profération mentale d'un « je » par le lecteur, permet à ce dernier de s'identifier et « d'adjoindre ses propres souvenirs de sensations à ceux qui sont décrits »⁴⁸⁷ au sein du texte. On remarque que cette analyse s'avère pertinente à la lecture de l'œuvre djianienne et particulièrement de cet extrait de *Lent dehors* :

Je les entendais rire dans le jardin. Les oiseaux dans les arbres. [...] Les placards de la cuisine, les casseroles et l'eau dans les canalisations, dans l'évier puis dans un récipient.[...] Bientôt sept heures. Une corne à la page du livre. Puis les mains croisées derrière la tête jusqu'à l'appel de mon nom.⁴⁸⁸

Les souvenirs du « moi » narrateur convoquent les souvenirs du lecteur. Dans ce passage, l'écriture fragmentée, la succession de phrases nominales participent également à ce surgissement de la mémoire, ces flashes de sensations, aussi clairement ressenties qu'unanimement partagées. Dans le passage de *Lent dehors* cité plus haut, les

⁴⁸⁶BRUGIERE, Bernard, préface à WOOLF, Virginia, *Mrs Dalloway*, op.cit. , p.46 et 48.

⁴⁸⁷BLOCH, Béatrice, *op.cit.*, p.61.

⁴⁸⁸DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p.157.

lecteurs peuvent substituer leurs noms à l'appel de celui du personnage-narrateur et revisiter, par le pouvoir mnémonique, ces bruits et sensations familières des soirées d'été qui ont nourri l'enfance.

La première personne est donc indubitablement celle qui permet le plus l'identification au personnage. Par lui « le lecteur se projette dans les informations données comme si elles émanaient de sa propre personne »⁴⁸⁹ Aussi, ce rapprochement entre lecteur, auteur et narrateur permis par le « je » oblige à reconsidérer le statut de ce dernier. Pronom à première vue extrêmement individualisant, par lequel la personne s'instaure en sujet, ce déictique recèle, en réalité, une densité universelle puisqu'il permet à tous de se retrouver dans le discours de chacun. De se retrouver dans une complétude totalisante où l'extérieur, le monde, la matière, rejoignent l'intérieur, le monde impalpable de l'en-soi.

1.2. « Je », synthèse de « l'en dehors » et de « l'en dedans. »

La narration homodiégétique permet qu'affleurent, à la surface du texte, les impressions du monde sur l'infini intime. Michel Butor déclare à ce sujet que si : « le *il* nous laisse à l'extérieur, le *je* nous fait entrer à l'intérieur. »⁴⁹⁰ Ainsi, l'auteur invite le lecteur à adopter le point de vue de son personnage, à savoir uniquement ce qu'il sait, à ignorer ce qu'il ignore. A vivre, au rythme de la lecture, ses pensées intimes,

⁴⁸⁹BLOCH, Béatrice, *op.cit.*, p. 58.

⁴⁹⁰BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Minuit, 1964, (Tel Gallimard, 1974.) p.121.

son rapport au monde. Ce dernier se définit par un double rapport d'intériorisation et d'extériorisation.

Le « je », dans un premier temps, a la capacité de percevoir l'en dehors et de le convertir en « en dedans. » c'est bien ce que suggère Pierre Bergounioux lorsqu'il déclare :

On ne fait jamais qu'intérioriser le monde extérieur, qui est lui-même un legs des âges antérieurs. Nos aspirations, les replis de notre cœur, les clairières de notre âme, ses pentes, ses abîmes, cette voix qui murmure en nous comme une source, nous les avons pris au dehors. Notre aventure n'est que l'effet induit de grandes choses qui lui préexistait, d'une causalité qui nous échappe, en partie et parfois par endroit, en totalité.⁴⁹¹

On comprend donc alors pourquoi les personnages-narrateurs djianiens sont si souvent tentés de définir leur intimité par le milieu dans lequel ils évoluent, par les lieux qu'ils hantent –ou ont hantés- par d'insignifiants détails qui constituent l'univers physique qui les entoure.

Cette correspondance entre l'extérieur et l'intérieur, « l'en dehors » et « l'en dedans » est extrêmement perceptible dans le roman *Assassins*. Patrick Sheahan, le personnage narrateur se rend subitement compte qu'une grande partie de son malaise intérieur est dû à la maison qu'il habite. La présence de meubles laissés par son épouse au moment de leur rupture semble avoir maintenu le personnage loin de lui-même et de ses désirs, loin de ses aspirations profondes. Le milieu a eu une influence défavorable sur la personne. L'extérieur a aliéné l'intimité du personnage ne lui laissant pas l'occasion de s'y exprimer pour s'y épanouir :

⁴⁹¹BERGOUNIOUX , Pierre, « dedans, dehors » in *revue des sciences humaines*, n°263, juillet-septembre 2001, p.36 et 41-42.

[Le salon] était triste, inconfortable démodé, il me faisait honte. [...] Sur quoi que mon regard se posât, je découvrais une chose sans valeur, sans intérêt, sans la moindre étincelle de chaleur, sans le moindre côté amusant.[...] Il me semblait que la profonde laideur de ce lieu se révélait à moi pour la première fois et au pire moment de sa carrière. A cause de lui, je me sentais vieux tout à coup, pâle et défraîchi, et je ne savais comment échapper à cet engloutissement.⁴⁹²

Le « je » a aussi la capacité d'extérioriser l'intériorité. D'amener à l'expression, de faire exister par la parole les indicibles motions intimes, sensations proprioceptives qui se jouent au plus profond du corps. Dire le désir, dire la douleur, dire le trouble ou la peur c'est faire vivre à l'extérieur ce qui, s'il est tu, n'a lieu que pour soi. On constate que la difficulté d'exprimer ses sensations, souvent indicibles car profondément intimes, oblige le narrateur à utiliser des comparaisons ou des métaphores. Ainsi Henri-John dans *Lent dehors* évoque la sensation physique, où se mêlent l'excitation et l'angoisse, que tout homme ressent au moment de prendre une décision capitale lourde de conséquences :

C'était comme si je devais sauter d'un pont, j'en avais les jambes qui tremblaient mais j'avais une envie folle de le faire, c'était très angoissant et merveilleux, c'était l'appel de l'inconnu sombre et enivrant.⁴⁹³

Plus encore, cette extériorisation de l'intériorité est symboliquement sous-entendue dans le roman par la tâche physique que s'impose Henri-John : la construction de l'escalier, mimétisme de la reconstruction morale du personnage qui vient de vivre une difficile rupture sentimentale :

⁴⁹²DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.55.

⁴⁹³DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p.361.

Au plus profond je creuserais, au plus profond nous fixerions les poteaux qui soutiendraient l'ensemble, plus l'escalier tiendrait bon.⁴⁹⁴

Le narrateur attribue métaphoriquement au chantier entrepris un double langage. Ce dernier rejoint l'examen de conscience qu'Henri-John doit s'imposer. Les fondations de l'escalier symbolisent la nécessaire introspection du personnage qui doit faire son « examen de conscience » et remonter dans le passé – ce qui, dans le roman, prend la forme de récits analeptiques enchâssés – avant de pouvoir se projeter dans l'avenir – le sommet de l'escalier.

Le texte romanesque présenté à la première personne serait donc le lieu où les sensations du narrateur-personnage, ses souvenirs, ses espérances, se transforment en mots et acquièrent ainsi, pour cet Autre qu'est le lecteur, une réalité. Le texte est le lieu où par le « je », les sens prennent une signification.

1.3. Jeu de Voix

Individualisante, universalisante, intérieure, extérieure, la « voix » portée par le « je » est multiple et ambivalente. Elle conduit également à nous interroger sur la question complexe de l'identité puisque savoir qui perçoit ou qui parle sous-tend de savoir d'abord qui est « je ».

⁴⁹⁴*Ibid.*, p.184.

Marie-Hélène Boblet analyse le « je » comme « le porte-parole des “ moi”, des “ tu”, des “ nous” et des “vous” qui s’interpellent dans le for-intérieur ». Elle rappelle d’autre part que « le for intérieur est un orchestre symphonique, un déambulatoire où des paroles toujours prêtes à surgir circulent. »⁴⁹⁵

Ces paroles toujours prêtes à surgir, et que tout homme entend résonner au fond de lui, sont multiples. Voix intérieures de la bonne ou de la mauvaise conscience, voix avoisinantes, propos entendus qui ne veulent pas nous quitter, musiques entêtantes que l’on continue de fredonner, impressions tactiles, olfactives ou gustatives transformées en mots pour que la vie intérieure se matérialise en se transformant en langage...

Ces multiples voix sont perceptibles dans le roman *Lent Dehors*, qui est sans doute l’œuvre de Djian dans laquelle le « je » de la narration est traité de la façon la plus complète qui soit. Le roman est composé de trois narrations qui s’entrecroisent, se succèdent, se complètent et se répondent. Dans un premier temps, le « je » du personnage narrateur, Henri-John Benjamin, pianiste d’une quarantaine d’années que sa femme vient de quitter. Cette instance narrative est relayée par un autre « je », voix du même personnage mais qui se situe en anachronie par rapport à la diégèse: celle d’Henri-John enfant puis adolescent. Enfin, le « je » du journal intime d’Edith, l’épouse d’Henri-John et amie d’enfance.

Le « je » du présent narre une faille, une blessure. La rupture force le personnage à porter un regard désabusé sur la vie. L’incertitude quant à son existence future exacerbe les sensations et sentiments du présent. Il propose une vue de l’instant.

Le passage au « je » de l’enfance constitue une anamnèse. Ce n’est pas réellement la voix d’Henri-John enfant mais la voix d’Henri-John adulte tentant de

⁴⁹⁵BOBLET, Marie-Hélène, *Le roman dialogué après 1950, poétique de l’hybridité*, Paris, Champion, 2003. p.302.

rendre au plus juste le ton de cette enfance, d'approcher au plus près de sa vérité.⁴⁹⁶ Ainsi, la présence de certaines réflexions du narrateur prouve qu'il s'agit bien d'un adulte qui recompose le cours de sa vie et non d'une énonciation instantanée. Citons pour exemple :

Je la traitais de petite pisseuse mais au fond j'enrageai car j'étais persuadé qu'elle disait la vérité.[...] Durant de longues années je m'imaginerai que la Femme était le mystère absolu. Aujourd'hui c'est moi qu'en tant qu'homme j'ai du mal à comprendre.⁴⁹⁷

Ce décrochement temporel introduit par l'adverbe « aujourd'hui » ne laisse pas de doute quant à la nature analeptique du récit.

Comme le rappelle Jean-Philippe Miraux, le récit analeptique comporte les risques des formes anachroniques : dangers de l'oubli, péril de l'inexactitude. Seul le journal intime, « épousant les aléas du temps, le fil de l'existence, [et], prenant racine dans l'immédiateté »⁴⁹⁸ permet d'éviter ces écueils.

On comprend donc pourquoi Djian a recours à cette troisième forme du « Je » pour ce roman. Les passages du journal intime d'Edith constituent ce que Catherine Moreau nomme « des doublages narratifs d'un seul élément historial »⁴⁹⁹ le même évènement étant raconté de deux points de vue différents. Mais, là où l'anamnèse défaille, le journal restitue une vérité de l'instant.

Si, à première vue, on peut penser que ces variations énonciatives brouillent la compréhension du roman, interrompent le fil continu du texte, le lecteur comprend

⁴⁹⁶ Le passage d'une narration à une autre est marqué par la présence d'un astérisque venant séparer les analepses.

⁴⁹⁷ DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p.54.

⁴⁹⁸ Voir à ce sujet le développement que Jean-Philippe MIRAUX, *L'autobiographie, écriture de soi et sincérité*, Paris, Armand colin 2009, (coll.128.), p.14.

⁴⁹⁹ MOREAU, Catherine, *Plans rapprochés*, op.cit., p.186.

rapidement que ces multiples « je » ne morcellent pas la narration mais au contraire l'unifient et mènent le narrateur principal, Henri-John, à la sérénité.

Le personnage narrateur djianien, en difficulté dans ce qui constitue pour lui « l'ici et maintenant » se propose tacitement de satisfaire à ce que Gusdorf nomme « l'exigence d'une mise au net du présent. »⁵⁰⁰ Cette dernière demande d'expulser de soi-même « l'être que l'on a été avec ses défauts, ses qualités, ses errances, ses errements. »⁵⁰¹ L'anamnèse et le journal intime d'Edith l'aident dans cette entreprise. La première fait rejaillir « les moi » du passé qui, en se superposant, fondent le « je » du présent. La seconde, voix de la femme aimée, lui permet de retrouver « sa moitié manquante. » Cet Autre en lui, ce double féminin, n'est pas seulement une formule métaphorique pour désigner la femme aimée, avec laquelle l'homme atteint la complétude par la fusion des corps. Dans *Lent dehors*, le narrateur précise, à de nombreuses reprises, que, dans cette dualité masculin/féminin, la femme est souvent plus intelligible pour lui, et paradoxalement, moins étrangère que l'homme. Il confirme ainsi que « je » est un autre, et que « l'autre » la femme, est paradoxalement la clé du mystère :

[Les femmes] avaient de quoi nous regarder avec des yeux ronds : la vérité était que nous étions le côté sombre de l'espèce humaine. J'y avais réfléchi assez souvent, et j'avais beau être bien placé, je n'étais jamais parvenu à y voir tout à fait clair. Il y avait toujours quelque chose d'insaisissable, que, faute de pouvoir mieux, j'associais à du vide ... Je n'arrivais pas à nous cerner précisément, je butais sur l'élément masculin où m'y engloutissais sans plus de résultat.⁵⁰²

⁵⁰⁰GUSDORF, cité par MIRAUX, Jean-Philippe, *op.cit.*, p.12.

⁵⁰¹MIRAUX, Jean-Philippe, *op.cit.*, p.12.

⁵⁰²DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, *op.cit.*, p.303. La réflexion sur la dualité et/ou complémentarité masculine /féminine se retrouve dans de nombreux passages du roman *Lent dehors*. Citons pour exemple : « Cette part de féminin qu'il y a en moi, je veux dire dans n'importe quel homme, me paraît plus accessible, plus intelligible que mon côté masculin, un peu comme le ventre invisible d'un iceberg. Je peux comprendre à quoi sert une femme mais un homme, à quoi sert-il au juste ? Que signifie : je suis un homme ? » *ibid.*, p.77.

La stratégie narrative adoptée dans *Lent dehors* nous permet donc de comprendre que la voix et la perception du narrateur djianien, délivrées par l'auteur à un moment donné de son existence, ne sont pas figées mais fluides, toujours sujettes à remise en cause, à évolution, à dissolution.

Premier roman de la décennie 90, *Lent dehors* rompt avec la narration homodiégétique du personnage écrivain et réalise, contre toute attente, la synthèse d'un « je » idéal qui scelle en lui les identités disparates, offrant à l'auteur matière à écriture. On y retrouve les « moi » du passé et le « moi » du présent. Le « moi » féminin, et le « moi » masculin. Le « moi » écrivain, prêté au personnage d'Edith, et le « moi » musicien, d'Henri-John, respectivement accomplissement et rêve d'accomplissement de Djian lui-même. Il est le seul personnage djianien à se rendre explicitement en voyage aux Etats-Unis et à parcourir ce territoire incontournable dans la mythologie de l'auteur. Le « Je » d'Henri-John porte également en lui la France et l'Amérique, deux espaces qui recèlent, pour l'auteur, une forte dimension identitaire, deux espaces qui, jusqu'alors se vivaient sur le mode de l'antithèse et qui désormais se conçoivent comme une complémentarité.

Le mode énonciatif de *Lent dehors* semble avoir apaisé des tensions et des interrogations que sous-tendait jusqu'alors l'écriture djianienne. Il semble, en effet, « mettre au net le présent » et ouvre la voie aux narrations homodiégétiques linéaires apaisées de *Sotos* et surtout de la trilogie : *Assassins*, *Criminels*, *Sainte-Bob*.

Dans le premier opus de la trilogie, on remarque d'ailleurs que le « je » est chargé d'exprimer la vérité du moi, la véritable émotion. Le narrateur Patrick Sheahan, qui s'exprime depuis le début du roman à la première personne, n'hésite pas, s'agissant de lui-même, à s'exprimer à la troisième personne, lorsqu'il ne veut pas assumer les propos proférés en société, propos mensongers qui remettent en cause sa sincérité : « je n'ai pas cherché à comprendre ce qu'il a dit car j'étais en train de lutter

contre Patrick Sheahan.»⁵⁰³ Ce jeu narratif est garant de la sincérité d'une narration qui veut tendre vers la vérité intime de l'individu et l'offrir en partage au lecteur.

Les « je » peuvent dire dès lors, sans retour dans le passé, sans rupture, sans heurt, sans peur, la présence du moi au monde qui se vit dans un lyrisme de l'instant.

Le « je » est en effet la voix lyrique par excellence. Celle qui, par son énonciation cherche, « dans le présent de son inscription à jouer contre la mort, en soustrayant l'instant à sa fugacité, en le redynamisant dans un dire qui l'arrache au passé perdu. »⁵⁰⁴

2. Le recours au Lyrisme

De nombreux chercheurs s'interrogent aujourd'hui sur le roman contemporain et considèrent le lyrisme comme une alternative intéressante que les écrivains proposent au réalisme.⁵⁰⁵ Le lyrisme serait plus exactement une nouvelle manière d'écrire la réalité, de la saisir de façon unique, à travers le prisme sensible d'une subjectivité qui, la rendant fugace, aléatoire, exemplaire, singulière, la charge d'humanité.

Le mode lyrique reprend en prose l'exacerbation des émotions et des sentiments intimes propres à la poésie, et les communique au lecteur par des images, des rythmes, des sonorités appropriées-le genre lyrique étant héritier de la profération,

⁵⁰³DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.210.

⁵⁰⁴RABATE, Dominique, *Figure du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p.71.

⁵⁰⁵ Nous pensons notamment aux articles suivants : SAMOYAULT Tiphaine, « un réalisme lyrique est-il possible ? » in « un réalisme lyrique est-il possible » in MILLOIS, Jean-Christophe & BLANCKEMAN, Bruno, *Le roman français aujourd'hui, transformations, perceptions, mythologies*, Paris, éd. Prétexte, 2004, et VRAY Jean-Bernard, « Jean Rouaud : la bagarre entre le réalisme et le lyrisme » in BLANCKEMAN Bruno, *Le roman français au tournant du XXI è siècle*, op.cit.

du chant et de la musique. Il est donc en ce sens un mode d'expression sensible, qui s'adresse en premier lieu aux sens.

Djian a exprimé à de nombreuses reprises sa conception de l'écriture idéale, écriture rythmique, musicale, physique, presque tactile. On sait que, depuis 1989, cet idéalisme sensible a pris corps sous la forme de paroles de chansons, poésies modernes, qu'il écrit pour Stephan Eicher. Pourtant, le lyrisme ne semble pas chez Djian un banal exercice de style et dépasse les carcans du genre pour envahir son œuvre. Le lyrisme est alors à considérer non pas comme une stratégie d'écriture mais comme l'expression sincère et intense d'une manière de voir et de sentir le monde. Le lyrisme est alors enthousiasme profond et célébration du vivant.

Aussi, nous intéressons-nous au recours au lyrisme dans l'écriture djianienne dans la mesure où il participe activement à l'esthétique des sensations.

2.1. Le narrateur djianien comme sujet lyrique

La narration homodiégétique ne constitue pas à elle seule un gage de lyrisme, même si elle en est la condition *sine qua none*. Car, comme le signale Tiphaine Samoyault, le mode lyrique implique un retour au sujet.⁵⁰⁶ Il convient en effet, dans l'œuvre romanesque, de s'exprimer à la première personne, et d'assumer les grandes caractéristiques de l'énonciation lyrique, c'est-à-dire- l'énonciation telle qu'elle est pratiquée en poésie.

Sur ce point, Laurent Jenny rejoint Käte Hamburger et place comme condition première de cette énonciation lyrique l'expression des impressions, celle de l'empreinte que laisse le monde en soi :

⁵⁰⁶SAMOYAUULT, Tiphaine, *op.cit.*, p.88.

Le sujet lyrique ne prend pas pour le contenu de son énoncé l'objet de l'expérience mais l'expérience de l'objet.⁵⁰⁷

Et :

Le sujet lyrique ne parle pas directement des choses mais plutôt du retentissement qu'elles ont en lui.⁵⁰⁸

Dans son article intitulé « Un réalisme lyrique est-il possible ? », Tiphaine Samoyault, s'intéressant au roman contemporain, pose comme condition première de cette énonciation lyrique une refondation de la conception même du sujet qui doit être moins un individu social qu'une subjectivité totalement assumée.⁵⁰⁹

Si l'on soumet ce premier critère aux romans de notre corpus on remarque que le lyrisme apparaît en effet lorsque le personnage-narrateur rompt avec la société – qui constitue l'en dehors- pour se recentrer sur l'en-soi. *Assassins* est d'ailleurs un roman qui entérine l'échec de l'individu social chez Djian. Les premières phrases du roman sont sans équivoque :

Je travaillais pour un assassin. [...] Je travaillais pour un assassin comme la plupart des habitants de la ville mais personne ne disait rien.⁵¹⁰

Patrick Sheahan, le héros narrateur, travaille pour une entreprise qui pollue la ville. Pourtant, la violence du substantif « assassin » témoigne de la profondeur du

⁵⁰⁷HAMBURGER, Käte, cité par Laurent Jenny, article « poésie », disponible en ligne : www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/elyrique.

⁵⁰⁸*Ibid.*

⁵⁰⁹Voir à ce sujet l'article de Tiphaine Samoyault., *op.cit.*, p.88.

⁵¹⁰DJIAN, Philippe, *Assassins*, *op.cit.*, p.13.

rejet psychologique que cette activité salariée- nécessité de survie- a pour lui. Travailler pour vivre, mais vivre, à ce prix, sans rêve ni éblouissement. C'est ce qu'exprime Djian lui-même au sujet du substantif donné en titre à ce roman :

Chacun est un jour où l'autre l'assassin de sa propre vie. On a tous tué. On a tous tué celui que l'on rêvait d'être. Vieillir, c'est saccager un idéal, un trésor, quelque chose d'enfoui dans l'enfance et dont on s'aperçoit un jour qu'on en aura plus jamais l'usage faute d'avoir su s'en servir à temps.⁵¹¹

Ainsi, il ne faut pas perdre la naïveté, la pureté originelle, garantes d'un regard toujours neuf, toujours étonné sur le monde. Il ne faut pas perdre cette volonté de le humer, de le goûter de le sentir. Il faut exprimer, par tous les moyens qu'offre la langue, son impact sur nous, en faisant fi de l'expression générale des sentiments humains et des images familières que notre existence sociale a fossilisés en nous... Il faut(re)découvrir la virginité des affects propres à soi, et, alors, assumer une subjectivité riche, à l'intérieur, de l'immense spectacle sans cesse renouvelé qu'offre l'extérieur, l'authentique extérieur : le monde naturel.

Le personnage-narrateur de *Lent dehors*, Henri-John, évolue dans un milieu artistique. Fils d'une danseuse, il grandit au sein d'une troupe, *Le Sinn fein ballet*, a pour première amante une pianiste- dont il imitera la profession- puis épouse une écrivaine. A première vue, cette vie de bohème stéréotypée pourrait conduire à une marginalité qui aurait surtout à voir avec le refus d'un ordre établi- la famille, les structures éducatives, les interdits amoureux, tout ce à quoi l'individu doit se contraindre pour se socialiser. Si ce point de vue était vrai dans les premières œuvres de Djian, comme nous avons tenté de le démontrer dans la partie précédente

⁵¹¹DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p.21.

consacrée à *Bleu comme l'enfer*, le milieu artistique dans *Lent Dehors* a davantage un rôle initiatique pour le personnage. La danse, la musique, la littérature modèlent la sensibilité du personnage, l'épanouissent. Ils l'éveillent à l'écoute du corps, l'écoute des sons du monde, des résonances intérieures. L'art cultive la subjectivité, l'affectivité par l'esthétisme. Il amène à l'expérience de la beauté qui est, comme le suggérait Baudelaire, une promesse de bonheur. C'est la vision de George, le chef de la troupe et père d'Edith qu'Henri-John résume en ces termes:

Ils nous rassuraient lorsqu'un professeur inscrivait sur nos bulletins certaine remarque désobligeante à propos de nos capacités [scolaires]. Nous étions riches de bien d'autres choses, [...] Nous voyageons, nous rencontrons des gens, avons découverts des villes, visiter des musées [...] et surtout nous vivions au milieu d'artistes et nous devons comprendre que c'était une chance formidable que nous avions car ils nous donnaient l'exemple.⁵¹²

De cela naîtra « un rapport amoureux avec le monde » sans lequel « on ne peut pas créer.»⁵¹³

Si le narrateur est un sujet lyrique, ce n'est pas tant lui qu'il donnera à voir que ce qui l'entoure. Il agit en quelque sorte comme un révélateur et ne se rend visible que pour rendre visible.⁵¹⁴ Si Henri-John nous communique ses états d'âme, ce n'est donc pas tant pour parler de lui que pour faire-part d'une vision particulière du monde et des objets, imputable aux fluctuations de son psychisme. Il en est ainsi, symboliquement du motif, récurrent dans l'œuvre, des nœuds de corde. Objet peu banal, symbolisant les enchevêtrements de la fatalité, la corde nouée, est revisitée dans l'œuvre et décrite par les sensations tactiles que sa manipulation procure :

⁵¹²DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit, p.88

⁵¹³*Ibid.*, p.289.

⁵¹⁴ Voir à ce sujet les développements de Tiphaine Samoyault, op.cit. p.89.

Mon existence était réduite à une bobine de fil plus ou moins emmêlés. Défaire un nœud est une sensation agréable, mais l'étudier, le sentir, se pencher sur ses tensions est une source de plaisir plus grand.⁵¹⁵

La description de la passion du narrateur a pour but non pas tant de nous renseigner sur sa personnalité ou métaphoriser ses pensées, mais plutôt de rendre visible un objet cher à l'auteur lui-même, d'en suggérer une autre vision, de l'enrichir. De le réenchanter.⁵¹⁶

2.2. Subjectivité de la mémoire et la dimension affective.

Chez Djian les objets sont chargés d'affectivité dans la mesure où ils recèlent un fort pouvoir mnémonique. Une même scène se répète dans *Lent dehors* et *Assassins* : après une séparation – la rupture avec son épouse dans le premier roman et le décès de sa belle-mère dans le second- le héros narrateur range dans des cartons des objets appartenant à une femme.⁵¹⁷ On peut ainsi lire dans *Lent dehors* :

⁵¹⁵ DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p.328.

⁵¹⁶ Dans *entre nous soit dit*, Jean-Louis Ezine remarque, s'adressant à Philippe Djian : « beaucoup de vos personnages ont des rapports passionnels, sinon obsessionnels avec les objets. Les balles, les lunettes, les bouts de corde, les nœuds... Je suis sûr que vous êtes un expert en nœuds marins, en nœuds terrestres, en nœuds de toute sorte. » A quoi l'auteur répond « Oui, j'en connais quelques -uns. J'aime bien les nœuds. C'est une spécialité de famille si j'ose dire. Mon grand-père me les a enseignés. Regarder mon père faire et défaire des nœuds, dans tous les sens du terme d'ailleurs, a toujours été pour moi un grand sujet de fascination. Souvent, c'était merveilleux, j'étais ébloui. Tout ce qu'il m'a appris est réuni là, dans cette seule image. [...] On ne peut pas méditer sur un nœud si on ne le tient pas entre ses doigts. » DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p.58-59. Voir également MOREAU, Catherine, *Plans rapprochés*, op.cit., p.148, citant *Lent dehors*.

⁵¹⁷ C'est également le motif qui ouvre, en 1993, le texte de chanson intitulé *Durant un long moment* :

« Durant un long moment,
Il reste silencieux
Sans bouger
Examine lentement
Une mèche de cheveu
Parfumée
Puis il dit
C'est comme ça,

C'est la vie » : DJIAN, Philippe, « Durant un long moment », dans EICHER Stephan, *Carcassonne*, Barclay, 1993.

J'ai ouvert la porte de son bureau. Je me suis assis à sa table et j'ai observé pendant un moment les objets qui s'y trouvaient. Puis je les ai mis dans un carton. [...] j'ai rangé ses Robert, sa bible, son Grevisse, plus quelques livres auxquels elle tenait. Cela m'a pris jusqu'à la tombée de la nuit car j'ai passé en revue un bon millier d'ouvrages [...] simplement parce que j'avais commencé à les regarder et que j'en attrapais un de temps à autre, l'ouvrais et en parcourais un morceau retrouvant ainsi des souvenirs qui y étaient attachés, des époques, des lieux, certaines conversations que nous avons eues à son sujet, des nuits entières qui avaient échappé au sommeil.⁵¹⁸

Et dans *Assassins* :

J'ai jeté la plupart des effets qui ne me rappelaient rien. [...] Quelques objets m'ont donné du fil à retordre. Parfois je tournais en rond avec certaine écharpe à la main, certaines lunettes de soleil ou certain coussin japonais étudier pour la nuque. Je tergiversais devant un paquet de lettres. Je regardais des photos, assis devant la trappe de la chaudière.⁵¹⁹

Les objets existent par leur dimension affective.⁵²⁰ Aux yeux du sujet lyrique, ils perdent leur matérialité et ne valent que pour ce qu'ils permettent de revivre, les réminiscences qu'ils font affleurer. Les objets chez Djian, comme autant de « madeleines de Proust », permettent au héros narrateur d'aborder, sans le vouloir parfois, des terres inconnues, logées au plus profond de l'infini intime. Leur expression par le narrateur force le lecteur à descendre, à son tour, en lui, à la recherche de ces objets anodins, qui n'ont de valeur que pour soi seul.

Notons également que l'on retrouve la même scène en 2002 dans *Ça c'est un baiser*, Paris, Gallimard. 2002 (Folio) p.16.

⁵¹⁸DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p. 60.

⁵¹⁹DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.21.

⁵²⁰ Dans *Lent dehors* le narrateur annonce : « la richesse on la porte en soi. Les objets qui nous entourent n'ont aucune valeur. »DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p.63.

Parfois, ce sont des espaces qui sont soumis au prisme d'une subjectivité fondée sur le souvenir. Se superpose alors, au lieu dans lequel le personnage est présent effectivement, le lieu tel qu'il existe en lui, figé dans la mémoire. Comme chez Proust, la dimension affective mnémonique est toute entière contenue dans les sens. La maison maternelle se révèle dans *Lent dehors* parses odeurs. Ainsi :

Je m'immergeais à nouveau et avec béatitude dans cette maison [...] J'avais besoin de m'assurer que rien n'avait bougé. Les yeux fermés j'ai reconnu chacune d'entre elles. Les odeurs familières se glissaient en moi et m'étourdissaient.⁵²¹

Et :

A la nuit tombée, une lourde et silencieuse obscurité flottait dans les étages ; il s'y développait une odeur particulière que j'avais appris à discerner depuis mon enfance. On pouvait la sentir, l'écouter, la saisir presque en clignant des yeux.⁵²²

Il en est de même pour les théâtres, second foyer du personnage, car pratiqués pendant l'enfance, et uniquement vécus sur le mode olfactif eux aussi :

Il y avait longtemps que je n'avais pas remis les pieds dans les coulisses d'un théâtre. Leur odeur avait sur moi un effet apaisant, euphorisant, ce que je n'éprouvais en aucun endroit au monde. Tandis que nous nous dirigeons sur le côté de la scène, j'ai respiré profondément.⁵²³

Le narrateur communique donc au lecteur la manière dont il a vécu ces lieux plus que des informations descriptives sur eux. C'est « le mode d'existence qu'il a éprouvé pendant et à l'occasion de l'observation »⁵²⁴ qui est exprimé. Mais l'objet ou le lieu ne s'estompent pas pour autant. Ils deviennent, pour le lecteur, plus vivants, plus proches, se chargeant d'affectivité. Car ce qui compte ici ce n'est pas que le

⁵²¹*Ibid.*, p.94 et 368

⁵²²Philippe Delerm développe cette même thématique dans *Un été pour mémoire* : « les choses de la maison sont douces à l'ombre de la mémoire. Elles ont gardé les jours, mais, sous l'apaisement des gestes d'habitude, elles réveillent une vie tranquille, apprivoisée – pas de déchirement, pas de chagrin mais la lenteur, la permanence. » in DELERM, Philippe, *Un été pour mémoire*, Monaco, édition du rocher, 2000, (Folio), p.34.

⁵²³DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit, p. 271.

⁵²⁴Nous empruntons cette citation à Tiphaine Samoyault.

lecteur dispose d'informations qui lui permettent d'identifier ses odeurs ou d'imaginer le lieu. L'auteur veut le conduire par ce procédé dans les propres lieux de sa mémoire, chargé de ses souvenirs propres. Il semble vouloir placer le lecteur dans ce que Gaston Bachelard nomme « une situation d'onirisme » au creux de laquelle chacun, auteur comme lecteur, peut « se reposer dans [son] passé ». ⁵²⁵ La maison maternelle d'Henri-John, le théâtre n'existeront pas de façon figée, engluées dans les rigidités de la mémoire d'un seul homme, mais se chargeront d'odeurs et de couleurs nouvelles dès qu'un nouveau lecteur parcourra les lignes du roman. La lecture se suspend et le lecteur aborde alors, par ces procédés, « aux valeurs d'intimité » :

Pour évoquer les valeurs d'intimité, il faut, paradoxalement, induire le lecteur en état de lecture suspendue. C'est au moment où les yeux du lecteur quitte le livre que l'évocation de ma chambre peut devenir un seuil d'onirisme pour autrui. ⁵²⁶

Le réenchantement du lieu quitte donc la subjectivité du personnage pour se muer en subjectivité du lecteur et peut dès lors devenir perpétuelle. L'espace lyrique est là.

Si ce partage subjectif entre auteur, narrateur et lecteur, se vit sur le mode de la communion c'est parce qu'il ramène à des affects primitifs, présents en chaque homme. Laurent Jenny explique que, par la mémoire et l'imaginaire, « le moi s'approprie le monde en le recréant dans la direction d'un tout homogène et imprégné d'une certaine tonalité affective. » ⁵²⁷ Cette interprétation reprend, en partie, les réflexions d'Heideggeret suppose un retour inconscient à un état premier, un état où nulle scission ne séparait l'objet et le sujet, quand le moi et le monde ne faisait qu'un.

⁵²⁵BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.(Bibliothèque de philosophie contemporaine) : « tout ce que je peux dire de la maison de mon enfance, c'est tout juste ce qu'il faut pour me mettre moi-même en situation d'onirisme, pour me mettre au seuil d'une rêverie où je vais me reposer dans mon passé. »p.31.

⁵²⁶*Ibid.*, p.32 voir à ce sujet tout le premier chapitre : « la maison, de la cave au grenier ».

⁵²⁷JENNY, Laurent, *op.cit.*

Dans cette optique, le moi lyrique est donc immanent au monde. Nulle rupture n'existe entre les différentes composantes de l'univers. Parce que le monde se vit comme une réification, un prolongement du corps de l'homme, le monde extérieur, le corps et l'âme se retrouvent dans une parfaite harmonie. Toute hiérarchie est abolie. Ainsi, Henri-John place-t-il sur un pied d'égalité « pour n'importe quel type un peu sain d'esprit », dans une alternative qui ne laisse pas d'équivoque, « la contemplation du monde ou de [son] univers intérieur. »⁵²⁸

Plus encore, l'expérience des personnages djianiens montre que l'âme et le corps s'équilibrent et se domptent mutuellement au contact du monde extérieur. Henri John déclare ainsi :

Je descendais sous l'eau pour me reposer l'esprit et mon corps remontait à la surface.⁵²⁹

La dissociation entre l'âme et le corps, qui se vivait comme une dialectique dans les premiers romans de Djian, s'annule dans les œuvres des années quatre-vingt-dix. L'acceptation du corps, et par là de la matérialité, de la substanciabilité du monde, dans ce qu'elle a de plus magnifique comme de plus dur, permet, seule, de satisfaire l'âme –insubstanciabilité de l'homme.

Cette conception, quasi mystique, de l'existence ouvre la voie à un lyrisme orphique qui n'a de cesse de célébrer la présence au monde et le miracle du vivant.

⁵²⁸DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p. 226.

⁵²⁹*Ibid.*, p.122.

2.3. Présence au monde et mysticisme.

Dans son ouvrage, *Le roman français au XX^e siècle*, Dominique Viart évoque la présence, dans le paysage littéraire français de cette fin de millénaire, de « nouveaux mystiques ». Ces derniers écrivent sur « des détails de la vie, qui l'étouffent ou la magnifient selon la façon dont on les reçoit ⁵³⁰ ». Leurs plumes réenchangent le monde « en port[ant] aux nues la moindre sensation » et ainsi en « particip[ant] à la redécouverte de valeurs simples et de petites morales. ⁵³¹ » Dominique Viart cite, à ce titre, les œuvres de Christian Bobin et de Philippe Delerm dont les textes sont plus proches de récits que de romans.

On retrouve chez Djian le même éblouissement face aux petits riens du quotidien. Pourtant, si Viart ne le compte pas parmi « ces nouveaux mystiques » c'est sans doute parce que la trame romanesque reste primordiale chez Djian et que la description de ces petits instants de grâce est présente dans l'œuvre mais de façon disséminée. Elle ne constitue jamais la matière première du livre. Aussi les textes de Djian ne peuvent être comparés à ceux de Philippe Delerm tels que *La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*.

Certes, cette satisfaction devant ces « plaisirs minuscules » n'est pas nouvelle chez Djian. Nous avons vu, dans la première partie de notre travail, l'éblouissement des personnages face à des sensations aussi fugaces que futiles. Cependant, dans les premières œuvres de Djian, ces plaisirs sont atteints dans l'urgence, parce que les personnages, se sentant menacés, s'adonnent dans un dernier sursaut, à un épicurisme qu'ils avaient jusqu'alors ignoré.

⁵³⁰VIART, Dominique, *Le roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette éducation, 1999, p.145.

⁵³¹*Ibid.*

Il n'en est rien pour les personnages djianiens de cette seconde génération d'œuvres. C'est une véritable philosophie de vie qu'ils ont développée. Etre vivant, cela impose d'être intensément présent au monde et, dès lors, de jeter un regard perpétuellement étonné et infiniment admiratif envers tout ce qui nous entoure. Surtout, à l'instar d'Henri-John, envers le paysage et les éléments naturels :

Quel vertige et quelle joie j'éprouvais à la vue d'un simple ruisseau, d'un sentier désert ou d'une malheureuse pomme pendue à un arbre.⁵³²

Patrick Sheahan partage la même admiration :

Cet endroit était trop détaché du monde, trop grandiose, trop élevé. Tout vous paraissait si lointain, si petit, si dénué de substance. [...] vous ne saviez même plus qui vous étiez. [...] un coin trop détaché du monde, trop pur, trop silencieux.⁵³³

Dans ces deux passages, le lecteur peut sentir dans le mode d'expression même la fascination qu'exerce le paysage naturel sur les narrateurs.

Dans l'extrait de *Lent dehors*, l'utilisation des pronoms exclamatifs « quel » témoigne de l'enthousiasme du personnage. Dans *Assassins*, la répétition anaphorique de l'adverbe « trop » marque, au contraire, une sensation d'écrasement de l'individu face au paysage, une prise de conscience de sa petitesse face à l'immensément grand. On remarque, dans ces deux extraits, une utilisation du rythme ternaire qui apporte une musicalité au texte et soutient ainsi, par le style, le lyrisme du propos.

Ainsi, on s'aperçoit donc qu'une présence au monde pleine de mysticisme anime les personnages djianiens. Mais ce mysticisme est païen, Catherine Moreau le

⁵³²DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit, p.131.

⁵³³DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.81.

qualifie même, à juste titre, de panthéiste.⁵³⁴ L'homme veut vivre en union intime avec la nature qu'il élève au rang de divinité.

Pour ce faire, le héros djianien adopte une attitude qui vise continuellement à recevoir le monde en lui, et pas seulement à le percevoir. Il vise la communion. L'union.

Face à la « douceur de l'air », « il ferme les yeux »⁵³⁵ et a envie « de se mettre à genou pour respirer tellement l'air [est] pur et si divinement parfumé. »⁵³⁶ Le vocabulaire utilisé est sans équivoque. L'attitude du personnage, « voulant se mettre à genou » est d'une révérence toute religieuse, que confirme l'adverbe « divinement ».

On trouve également dans l'œuvre tout un vocabulaire visant au même effet : les espaces vierges sont décrits comme étant « une bénédiction pour les yeux. »⁵³⁷, la nature prend parfois la forme « de temple de verdure sauvage »⁵³⁸. Le personnage n'a plus qu'à sourire « béatement » comme « un bienheureux ».⁵³⁹

Dans cet état d'esprit, l'homme peut tout entier s'adonner à la contemplation du monde. Dès lors la langue et le texte n'ont pas d'autre but que de nous communiquer ces instants de grâce qui confinent parfois à l'indicible.

Le ciel se déchirait un peu, [...] il en tombait des rais de lumières, d'étranges coulées verticales et irisées, du plus charmant effet. Tout ce qui se trouvait dans mon dos avait disparu. [...] les lignes d'écume qui se brisaient au loin puis se ressoudaient de nouveau et sans fin. Et c'est alors que j'ai vu pour la première fois un vol de pélican [...] Leurs silhouettes évoquaient des engins mystérieux. Ils avaient une forme bizarre, surprenante et même un peu ridicule.

⁵³⁴ Voir à ce sujet, MOREAU, Catherine, Plans rapprochés, op.cit., p.121.

⁵³⁵ DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p.38.

⁵³⁶ *Ibid.*, p.131.

⁵³⁷ *Ibid.*, p.234.

⁵³⁸ *Ibid.*, p.224.

⁵³⁹ *Ibid.*, p.120.

Mais passé une seconde, vous auriez juré n'avoir jamais rien vu d'aussi beau et vous vous seriez levé et vous auriez gardé cela pour vous.⁵⁴⁰

Gaston Bachelard nous rappelle dans *L'eau et les rêves* la position de Schopenhauer au sujet de la contemplation. Pour le philosophe, contempler « apaise le malheur des hommes en les détachant du drame de la volonté », et les dirige vers « un autre rameau de la volonté, la volonté du Beau. »⁵⁴¹

Ainsi, il devient capital d'apprendre à contempler. Regarder le monde, c'est accueillir en soi sa beauté, sans nul artifice, et ainsi se satisfaire de toutes les émotions esthétiques. L'écriture djianienne tente de les traduire par le rythme et les sonorités, comme dans cette évocation de paysage au coucher de soleil :

Le fond du ciel rougissait et la surface de l'étang était comme du papier doré déroulé sur des kilomètres et posé sur un courant d'air.⁵⁴²

La comparaison d'une part et l'assonance en [d]-doré, déroulé, d'air – d'autre part, restitue une tonalité poétique au texte et associe à une vision lyrique du monde une tonalité lyrique. Car lorsque la langue se rapproche de la poésie, elle se rapproche de fait de la signification étymologique du lyrique : le chant.

Le monde est resplendissant. En l'exprimant, le narrateur djianien l'offre en partage au lecteur. Il lui offre ainsi sa morale : Accepter le monde, se fondre en lui tout entier, s'en imprégner pour prendre part au Grand Tout. Suivre les leçons de Ménalque qui, dans les *Nourritures terrestres* d'André Gide conseillait de ne vivre que

⁵⁴⁰*Ibid.*, p. 294 et 296.

⁵⁴¹BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, op.cit., p.38 et 41.

⁵⁴²DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit, p.136-137.

pour ces instants. Ces instants où rien n'existe plus que le spectacle de la Nature. Ces instants où la durée s'interrompt, où le temps se neutralise. Où le corps et l'âme se réconcilient. Où, devant le spectacle d'un soleil qui se couche ou de pélicans prenant leur envol, le sujet qui s'ouvre au lyrisme découvre ainsi la beauté et enfin, par elle, le Bonheur. Un bonheur concret que l'homme s'arroge enfin, confiant, au contact des éléments.

3. Poétique des quatre éléments

Le contact étroit des éléments sous-tend un dépassement de la contemplation. Pour l'auteur, Il s'agit de transformer cette matière cosmique en mot, en écriture. Rendre feu, air, terre et eau, le plus vivant possible. Faire que, par le pouvoir des mots, le lecteur les sente. En échange, les éléments éclaireront à leur tour la littérature et insuffleront même à l'auteur un véritable art poétique.

3.1. Feu et air

Dans *Sotos*, qui prend place, dans la chronologie des romans djianiens, entre les deux œuvres de notre corpus, le feu menace les personnages et se déclare sous sa forme paroxystique, l'incendie, à la fin du roman.⁵⁴³ *Lent dehors* et *Assassins*, ne témoignent pas d'une présence marquante de l'élément igné. Bien sûr, les personnages

⁵⁴³Catherine Moreau note à ce sujet que le roman constitue de ce fait le pendant exact d'*Assassins*, puisque les deux romans se clôt sur le déchainement des éléments opposés et complémentaire : le feu dans *Sotos* et l'eau dans *Assassins*. Voir Moreau, Catherine, *Plans rapprochés*, op.cit., p.135-136.

aiment toujours à se retrouver devant un bon feu de cheminée⁵⁴⁴, mais le feu est moins présent sous sa forme physique que sous sa forme symbolique.

3.1.1. Feu intérieur, feu extérieur

C'est avant tout dans sa dimension thermique que le feu est présent, mais ce calorisme, se situe à l'intérieur de l'homme. Il ne s'agit donc pas d'une sensation tactile, de la perception d'une chaleur extérieure mais bien de l'expression d'une émotion, d'une tension, d'une pulsion interne, d'une motion intime. Les narrateurs djianiens exploitent, dans les deux romans de notre corpus, la métaphorisation du désir en feu. Catherine Moreau souligne, à ce sujet, que cette métaphorisation est renforcée par une analogie entre la femme désirée, souvent assimilée chez Djian à la flamme, l'auteur exploitant la paronymie qui unit les deux substantifs.⁵⁴⁵ Rien n'est plus vrai dans *Assassins*, où Eileen, « la première femme » que Patrick « ait vraiment désirée depuis bien une éternité »⁵⁴⁶ a une longue chevelure rousse, flamboyante.⁵⁴⁷

La vue ou le contact de la femme est désir de proximité physique, désir sexuel, désir de ce frottement actif des corps en amour, dont la découverte du feu par les hommes préhistoriques ne serait qu'un mimétisme. Enlaçant Anna, Henri-John découvre « une invincible douceur, un courant chaleureux. »⁵⁴⁸, Patrick regarde Eileen et a l'impression « de serrer un tison ardent entre [ses] doigts. »⁵⁴⁹ Les sensations sont les mêmes lorsque le récit adopte un point de vue féminin et Edith, avant de s'offrir à Henri-John confie :

⁵⁴⁴ Voir DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.153.

⁵⁴⁵ Voir à ce sujet MOREAU, Catherine, *Plans rapprochés*, op.cit., p.126.

⁵⁴⁶ DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.184.

⁵⁴⁷⁵⁴⁷ Patrick, le narrateur d'*Assassins* ajoute : « en regardant les flammes, j'ai pensé à Eileen. » *Ibid.*, p.84.

⁵⁴⁸ DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p. 254.

⁵⁴⁹ DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.182.

J'ai les jambes en coton et les joues en feu [...] il se met à faire lourd ou peut-être que c'est moi. Mon front devient moite et l'intérieur de mes mains aussi.⁵⁵⁰

Si le feu interne est chaleur, le feu externe, lui, est lumière. Pour Aristote d'ailleurs, l'élément igné est avant tout un élément visuel, un élément chromatique. Pour devenir lumière, il subit cependant une dissolution de sa forme et de sa matière en se liant à un autre élément : l'air.

Catherine Moreau insiste dans *Plans rapprochés* sur l'abondance des considérations ayant trait à la lumière dans les romans de Philippe Djian. Ce qui constitue un simple détail descriptif sous la plume d'autres écrivains revêt chez Djian une importance égale « à n'importe quelle action dramatique » et devient de ce fait « une constante de la narrativité » de l'auteur, et, de ce fait, « une référence pour son lectorat. »⁵⁵¹

Pour l'auteur, la lumière, c'est avant tout la couleur du ciel. On note dans les romans de notre corpus : « le beau ciel gris »⁵⁵², le ciel nocturne « d'un gris rosé »⁵⁵³, « le ciel bleu lavé à grande eau »⁵⁵⁴, ou encore, « d'un bleu intense », « d'un bleu déchirant. »⁵⁵⁵

La couleur du ciel tend souvent un miroir aux états d'âme des personnages. Les qualificatifs que ces derniers lui attribuent témoignent de leur capacité à s'émerveiller devant le spectacle du monde. Ainsi, pour qui sait la regarder, la lumière est « tendre et spirituelle », source « d'éblouissement. »⁵⁵⁶ Elle peut dès lors délivrer sa récompense

⁵⁵⁰DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p.354.

⁵⁵¹MOREAU, Catherine, *Plans rapprochés* op.cit., p.137.

⁵⁵²DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.45

⁵⁵³DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p.409

⁵⁵⁴DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.261.

⁵⁵⁵DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p.64 et 396.

⁵⁵⁶*Ibid*, p.81 et DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.266.

et multiplier, par le canal aérien qui la diffuse, son appel aux autres sens, se faisant tactile, « caresse tiédissante », ou olfactive, « divinement parfumée. »⁵⁵⁷

Le feu et l'air s'unissent pour illuminer les hommes, pour enluminer le monde et peuvent, à ce titre, illuminer, de l'intérieur, l'écriture.

3.1.2. Fiat Lux

Le feu intérieur, désir d'écrire, s'extériorise et devient lumière, écriture effective, jaillissement du verbe. L'intimité devient extimité⁵⁵⁸ et partage, par la magie du Fiat Lux. Djian a déclaré que « le style c'est la lumière venue du ciel. »⁵⁵⁹ Il est vrai que *Lent dehors* et *Assassins* sont stylistiquement mimétiques des intensités lumineuses en jeu au cœur de leur diégèse respective.

D'une composition chronologique et spatiale complexe, *Lent dehors* offre de nombreuses atmosphères lumineuses qui suivent la multiplicité des saisons, la complexité et la succession des points de vue, la volonté aussi de véhiculer une vision sensitive du monde en général, et des Etats-Unis en particulier. Au contraire, plus de la moitié du matériau narratif du roman *Assassins* se passe de nuit et le début du roman ne témoigne que d'un ciel qui ne fait que s'assombrir. Catherine Moreau interprète ce traitement de la lumière inédit chez l'auteur comme symbolique de la rupture avec les

⁵⁵⁷ DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p.119 et 131.

⁵⁵⁸ Le terme d' « extimité » a été utilisé pour la première fois par Lacan en 1969. Il est défini en 2001 par Serge Tisseron en ces termes : « l'extimité est le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique. Ce mouvement consiste dans le désir de communiquer sur son monde intérieur. Les pratiques par lesquelles le soi intime est mis en scène dans la vie quotidienne ne revêt pas une seule forme mais trois : verbale, imagée et corporelle. » voir TISSERON, Serge, *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001.

⁵⁵⁹ DJIAN, Philippe, *Echine*, cité par MOREAU, Catherine, *Plans rapprochés*, op.cit., p. 141.

précédents. Si l'intensité lumineuse s'étiolo, Moreau postule que c'est pour rompre avec « l'écriture flamboyante et baroque » qui caractérisait jusqu'alors les œuvres de Djian, qui tend désormais vers une œuvre « épurée, minimaliste [...] plus simple. »⁵⁶⁰ Le retour à une lumière pure et franche, à la fin du récit, symbolise sans doute la réussite du projet de l'auteur qui semble être parvenu au résultat escompté.

Qualifier le rapport au monde et à l'écriture, voilà donc l'une des interprétations symboliques non seulement de la présence du feu et de l'air dans les romans djianiens, mais également des autres éléments : la terre et l'eau. On comprend déjà que, pour Djian, écrire c'est vouloir être intensément présent au monde, au plus près de la matière. On comprend aussi que savoir être présent au monde revient à s'approprier le verbe, le feu sacré de l'inspiration, le pouvoir démiurgique de modeler la matière et de transmettre une parole aussi fluide que l'eau qui coule.

3. 2. Terre

Élément positif et solide, la terre est bien entendue présente chez Djian mais les deux romans de notre corpus en donnent des symboliques dialectiquement opposées. Dans *Lent dehors*, la terre est avant tout la roche, la falaise sur laquelle Henri-John fait reposer l'escalier qu'il construit avec Flinn. Dans *Assassins*, la terre, recevant les eaux de pluie, n'est jamais représentée de façon solide. Elle est pâte et boue.

On constate donc que les deux œuvres véhiculent des images de la matière totalement opposées. Cette dialectique nous renvoie à celle proposée par Gaston

⁵⁶⁰MOREAU, Catherine, *Plans rapprochés*, op.cit., p.142.

Bachelard dans *La terre ou les rêveries de la volonté*, qui sépare la matière entre le dur et le mou.

3.2.1. Combattre/modeler la matière.

Pour Aristote, la terre ramène au toucher, sens primaire et condition de tous les autres sens. Elle appelle la main, le travail, l'activité.

Dans *Lent dehors*, le personnage narrateur se mesure à la terre qui apparaît comme un élément rebelle. La matière est dure. Il faut s'armer de patience et d'outils pour la faire plier à la volonté de l'homme. Henri-John « pioche et bêche. »⁵⁶¹ Il découvre les joies tactiles naissant au contact de la main de « la tension des boulons, la solidité des poteaux bétonnés dans la falaise, l'absolue rigidité de l'ensemble »⁵⁶² La matière est ferme, elle ne cède pas et ainsi « révèle [à l'homme] ses propres forces. »⁵⁶³ Elle agit alors, selon Bachelard, comme un « miroir énergétique [...] qui focalise nos puissances en les illuminant de joie imaginaire. »⁵⁶⁴

On constate rapidement, en effet, qu'en combattant la matière solide, le narrateur djianien cherche avant tout le dépassement de soi. Il voit s'éveiller en lui « des joies musculaires »⁵⁶⁵ qui lui font oublier sa solitude, en le plaçant non plus « au centre d'une société mais au centre d'un univers. »⁵⁶⁶ Par le travail physique, l'homme s'oublie, Au contact manuel de la terre, son corps devient prolongement de la matière et lui offre dès lors, aussi infime soit-il, ce que Bachelard nomme « un destin cosmique »⁵⁶⁷. Henri-John considère « sidéré » ce qui a « jailli de [ses] mains » et

⁵⁶¹DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p.183.

⁵⁶²*Ibid.*, p.185.

⁵⁶³ *Ibid.*

⁵⁶⁴BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, op.cit., p.23.

⁵⁶⁵*Ibid.*, p.1.

⁵⁶⁶*Ibid.*, p.30.

⁵⁶⁷*Ibid.*, p. 18.

avoue qu'il existe « une manière de se servir d'un marteau qui [le] réconcili[e] avec le monde. »⁵⁶⁸ Il évoque alors l'aspect salvateur de ce dépassement physique qui n'a d'autre finalité que le bien-être intérieur que procure « le simple plaisir que l'on prend avec les choses de la terre et le dialogue silencieux qui s'ensuit entre vous. »⁵⁶⁹

La résistance de la matière ne défie pas seulement l'homme à la dompter mais lui apprend, avant tout, à se maîtriser, à s'écouter. Elle lui oppose une résistance qui toujours appelle au dépassement et à la victoire.

Ce n'est pas le cas dans le roman *Assassins* où la matière terrestre s'est mêlée à l'eau et est ainsi redevenue la matière première, la pâte dans laquelle Dieu a modelé Adam, le premier homme. Les personnages évoluent sur un terrain instable. La terre ferme cède la place tantôt à « une marmelade terreuse et glissante qui charri[e] des branchages », tantôt à « une coulée magmateuse de roches, de végétaux et de terre. »⁵⁷⁰

Djian a donc choisi de présenter dans ce roman une matière informe. L'eau « évince, efface, dissout » les formes de la terre et « débarrasse notre intuition du souci des formes. »⁵⁷¹ La pâte, la boue n'oppose aucune résistance, trouble l'homme parce qu'elle n'offre pas de repère, ne réclame pas de lui d'effort particulier, se plie à son désir avec une facilité déconcertante. Face à cette matière molle, l'homme s'arroge des pouvoirs démiurgiques, à l'instar de Jackie travaillant l'argile avec « des airs de potière miraculeuse »⁵⁷² ou encore du narrateur, Patrick Sheahan malaxant une boulette de cire. On peut ainsi lire :

⁵⁶⁸DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p. 269.

⁵⁶⁹*Ibid.*, p.406.

⁵⁷⁰DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p. 228-229.

⁵⁷¹BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, op.cit., p.121.

⁵⁷²DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.25.

J'ai confectionné un petit bonhomme avec de la cire tiède récoltée sur une bougie [...] puis j'ai écrasé la pâle figurine entre mes doigts.⁵⁷³

Puis :

J'avais de nouveau réalisé un petit bonhomme, que je me suis ingénié à faire tenir debout sur la table [...] et c'est sans penser à mal que j'ai décapité ma statuette.⁵⁷⁴

La matière résiste, la matière s'offre. Et si la terre, n'était autre qu'une métaphore de la langue, matière première, *prima materies*, duroman ?

3.2.2. Terre, métaphore de l'écriture

Derrière cette dialectique du dur et du mou, ne pourrions-nous pas lire une dialectique opposant deux conceptions antithétiques du rapport à la langue ? Car, si le personnage djianien s'astreint à donner forme à ses désirs dans la roche dure ou la pâte, Djian, l'auteur, exécute le même œuvre mais pour cela combat ou modèle la langue.

La langue, matière première de l'écriture, de la littérature semble métaphoriquement résister à l'auteur dans *Lent dehors*. Il faut dire que ce roman est conçu d'une manière totalement inédite et les choix narratifs qui y sont faits peuvent surprendre les lecteurs les plus assidus de Djian. Le roman est construit selon une structure complexe, une multiplicité de narrateurs, des alternances chronologiques, une multiplication des personnages et des cadres temporels. On peut donc supposer les efforts de l'auteur pour s'astreindre à cette rigueur qu'il s'est imposée en faisant le choix de paris narratifs inédits. La langue serait donc pour ce roman une matière brute qui, sous la plume de l'auteur, s'est laissée peu à peu dompter pour devenir écriture, œuvre.

⁵⁷³ *Ibid.*, p.148.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p.151.

En revanche, dans le roman *Assassins*, le combat n'a pas lieu. La langue, à l'image de la terre, s'est assouplie. L'auteur ne rencontre aucune résistance. La structure narrative redevient linéaire, la multiplicité des espaces et des personnages cède la place à un huis-clos presque théâtral.

On peut penser que la difficulté de *Lent dehors* provient de l'ambition du projet même de Djian : raconter une histoire, en maîtriser toutes les composantes, éclairer le présent des personnages par leur passé. Eclairer l'ici par l'ailleurs, l'homme par la femme. Pour *Assassins*, l'auteur semble revenir à la quintessence de son œuvre et nous dire que l'histoire est sans importance et que ce qui compte c'est la langue. La langue se livre, se ploie, se plie parce qu'elle n'a rien à défendre, rien à protéger. Comme une amante, elle s'offre. Elle sait qu'elle seule compte, que l'intérêt de celui qui la modèle, qui la caresse, n'est pas partagé. Dans *Lent dehors* la matière résiste à Djian et au personnage djianien car tous deux veulent se dépasser en réalisant une œuvre difficile dont ils retireront toute fierté. Dans *Assassins*, la matière s'offre à un narrateur et un auteur qui ne luttent pas contre elle mais la touchent avec désir et plaisir.

Un plaisir d'être au monde et d'écrire qui se retrouve également dans le dernier élément : l'eau, lui aussi métaphorique d'un certain art d'écrire.

3.3.Eau

Parce qu'elle recèle des symboliques ambivalentes, l'eau est pour Djian « de loin l'élément le plus fascinant. » L'auteur explique dans *Entre nous soit dit* :

D'un côté l'eau représente le danger mortel, la force avec laquelle on ne peut jamais composer et qui finit par triompher de tous les autres. D'un autre côté, c'est le symbole de la douceur, de la sérénité.⁵⁷⁵

Dans *Plans rapprochés*, Catherine Moreau consacre une partie de son travail à l'exploration des différentes significations que prend cet élément dans l'œuvre de Djian.

Indiscutablement, l'eau est un motif central de l'œuvre djianienne. Les personnages la recherchent, quêtent sa fraîcheur, veulent la voir, la toucher et toujours, auprès d'elle, se régénèrent. Le motif atteint sans nul doute son acmé dans *Assassins* Catherine Moreau n'hésite pas à qualifier de « concentré de manifestations aquatiques assez époustouflant. »⁵⁷⁶

Dans ce roman, l'eau est plus que jamais un élément dramatique. La tension narrative croît et, à un rythme mimétique, les précipitations s'accroissent, les eaux montent et mènent vers un déluge et une renaissance inéluctable. Mais l'eau est également riche en signification métaphorique. En véritable amoureux de la langue, Djian ne manque pas d'exploiter les sens propres comme les sens figurés du vocabulaire de la catastrophe naturelle aquatique. Derrière « les brèches » que les personnages « colmatent », les constatations impuissantes « des fuites » qui envahissent leur maison, cette dernière « prend l'eau » et finit par s'effondrer, représentant symboliquement les vies de Patrick Sheahan et de ses amis, qui, la quarantaine bien entamée, se sentent au bord du précipice et quêtent un nouveau départ. C'est d'ailleurs une tendance de l'auteur : Djian établit souvent des analogies entre le monde aquatique

⁵⁷⁵DJIAN, Philippe, cité par Moreau Catherine, *Plans rapprochés*, op.cit., p.110.

⁵⁷⁶*Ibid.*, Rappelons également qu'en 1994, au moment de la publication du roman, Stephan Eicher interprète la chanson « Rivière », écrite par Philippe Djian.

ou marin et les difficultés de la vie. En témoigne cette métaphore présente dans l'incipit de *Lent dehors* :

J'ai rêvé durant des années que je voguais sur un solide vaisseau, qu'aucune tempête ne pourrait inquiéter et que le temps affermissait, et j'ai cru un instant que je pouvais filer sur les récifs et que rien ne saurait m'arriver.⁵⁷⁷

Richement exploitée dans sa dimension symbolique, l'eau est avant tout présente dans l'œuvre djianienne dans sa dimension physique et matérielle. Pour les personnages, elle est éminemment sensuelle dans la mesure où elle demande à celui qui veut l'approcher une participation de tous les sens. Elle se laisse contempler, désirer, toucher. Elle coule, elle calme, elle va et vient, ondule caresse, gronde ou frappe. Élément féminin⁵⁷⁸, comme l'a souvent rappelé Gaston Bachelard, l'eau est une « substance voluptueuse »⁵⁷⁹, que le personnage et la narration djianienne pénètrent de tous leurs sens et transforment en parole littéraire.

3.3.1. Miroir d'eau

Dans les romans de Djian, l'eau est avant tout un élément qui se regarde, ou plus précisément se contemple. Dans *Lent dehors*, Henri-John se reconstruit face à l'océan Atlantique, dans une maison solitaire, sur les côtes du Maine, aux Etats-

⁵⁷⁷DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p.13-14.

⁵⁷⁸ L'élément aquatique est par ailleurs souvent personnifié en femme sous la plume de Philippe Djian. Citons à ce titre cet extrait de la nouvelle *Crocodile* :

« La rivière était haute, nerveuse. [...] J'aimais cette rivière. Je sentais mon cœur battre chaque fois que je l'approchais. Je comptais parmi les plus belles choses de ma vie le simple fait de m'asseoir à ses côtés, la regarder, l'écouter, sous le soleil, sous la pluie, qu'elle fût calme ou exaspérée, limpide ou noire comme de l'encre, je connaissais ses humeurs, ses chants, ses sortilèges, elle me parlait, me reconfortait ou me plongeait dans de sombres états d'âme. Elle dansait comme un ange ou se dandinait comme une infâme putain. [...] oui, j'éprouvais à son égard un amour véritable. »Philippe DJIAN, *Crocodile*, in *Crocodiles*, Paris, Bernard Barrault 1989. (Librio.)p.78.

⁵⁷⁹BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, op.cit., p.145.

Unis.⁵⁸⁰ L'eau est alors miroir de couleurs, miroitement de lumières. Mais à l'inverse de Narcisse cherchant à embrasser son reflet, les personnages djaniens ne se laissent pas prendre au piège des apparences. A la chute dans l'élément aquatique, ils préfèrent la plongée. Ils tentent alors de passer de l'autre côté du miroir, autrement dit en deçà de sa surface, dans ses profondeurs. Ils savent que se perdre en elle, c'est paradoxalement se retrouver : Ils cherchent à découvrir, non pas le secret de l'eau mais celui de leur âme.

Pour cela, il faut aller là où s'annule le poids du corps. L'immersion se joue de toute sensation qui constitue les repères terriens de l'homme. Elle annule la sensation d'équilibre, nommée par Jean-Louis Bagot sensation vestibulaire. Elle crée une apesanteur faisant fi des repères kinesthésiques. Elle apaise les sensations proprioceptives que constituent les tensions des muscles, des tendons, des ligaments. On peut lire dans *Lent dehors* :

Je descendais sous l'eau pour me reposer l'esprit et mon corps remontait à la surface. [...] Ce n'était pas une fatigue désagréable, plutôt une sensation différente de son corps.⁵⁸¹

Et dans *Assassins* :

Je suis allé prendre un bain, en désespoir de cause. [...] Imposer le vide dans son esprit, puis ramener toutes les tensions du corps au niveau du plexus solaire avant de les éjecter au dehors comme un cosmonaute expulserait les ordures de sa capsule dans le néant interstellaire.⁵⁸²

⁵⁸⁰ Notons que l'Atlantique est à nouveau présent dans *Impardonnables* mais cette fois, vu de la côte basque (Biarritz). Voir, DJIAN Philippe, *Impardonnables*, Paris, Gallimard, 2009.

⁵⁸¹ DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p.122 et 123. Le même motif de l'anéantissement du corps venant régénérer l'âme apparaît dans le roman de Jean-Paul Dubois *Kennedy et moi*. Anna le personnage féminin se ressource dans une longue nage dans l'océan glacé : « Le froid la saisit et tétanise ses muscles. Pour lutter contre l'ankylose, Anna accélère le rythme de sa nage. Chaque fois qu'une vague la coiffe, elle a envie de pousser un cri de lutte et de joie [...] Chaque fois qu'elle a traversé des moments difficiles dans sa vie, elle toujours éprouvé ainsi le besoin de se jeter dans la mer, de se colleter avec les éléments. Il lui semble que tous ces tourbillons, ces remous, récurrent son esprit, que le sel lave sa peau. » DUBOIS, Jean-Paul, *Kennedy et moi*, Paris, Seuil, 1996, (Pocket) p.91.

⁵⁸² DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p.51.

Dans l'eau, l'homme se sent bien, se régénère. Bachelard l'exprime en ces termes : « on plonge dans l'eau pour renaître rénové. »⁵⁸³

Pour s'y jeter, le personnage djianien se dénude. En s'y jetant, il accepte de se mettre à nu. Ainsi débarrassé du superflu, il revient à un état de nature et peut espérer la purification⁵⁸⁴ qui seule lui permettra de devenir partie intégrante de cette nature. Si Henri-John cherche volontairement ce renouveau, il s'impose en revanche aux personnages d'*Assassins* sous la forme d'un déluge, symbole de la « germination, de la régénération qui ne détruit que parce que les formes sont usées et épuisées. »⁵⁸⁵

Cette quête de renouveau, au cœur de la diégèse du roman *Assassins*, ne constitue pas seulement la préoccupation principale du narrateur. Elle est aussi une interrogation majeure de l'écriture djianienne. Ce déluge que Djian, fort de son pouvoir démiurgique d'auteur, fait s'abattre sur cette maison qui s'effondre, forçant les personnages à sortir de leurs derniers retranchements n'est qu'une métaphore du renouveau stylistique vers lequel l'auteur, par l'écriture de ce roman veut tendre. Gaston Bachelard ne nous a-t-il pas appris que la littérature est la « parole de l'eau »⁵⁸⁶?

3.3.2. Parole d'eau.

L'eau est la maîtresse du langage fluide, sans heurt, du langage continu, continué, du langage qui assouplit le rythme, qui donne une matière uniforme à des rythmes différents.⁵⁸⁷

⁵⁸³ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, op.cit., p.166.

⁵⁸⁴ Bachelard précise à de nombreuses reprises dans *L'eau et les rêves* la pensée exprimée par Caillois dans *L'homme et le sacré*, à savoir que « l'eau est le symbole naturel de la pureté. » p.153. voir à ce sujet le chapitre intitulé « Pureté et purification : la morale de l'eau. »

⁵⁸⁵ Voir CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain, « déluge » in *op.cit.*

⁵⁸⁶ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, op.cit., p.209.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p.209.

Comme l'affirme Bachelard, il existe une véritable analogie entre l'eau et le langage. Comme la langue, l'eau est avant tout un chant. Le bruit de l'eau, ou pourrions-nous dire, sa voix, transmet à l'homme « le langage puéril de la nature. »⁵⁸⁸

Dans *Assassins*, la perception de l'eau est plus auditive que visuelle. Comme la majeure partie de l'action a lieu la nuit, les sensations auditives s'en trouvent décuplées. La proximité de la rivière Sainte-Bob est marquée par son « grondement » son « sifflement » qui s'ajoutent « au grésilleme[n]t de la forêt et à toutes sortes de gargouillis inimaginables qui jailliss[ent] de l'obscurité. »⁵⁸⁹ La pluie quant à elle « crépit[e] sur le toit » et lorsqu' elle cesse, apparaît un certain malaise provoqué par le retour du silence :

Nous étions tellement habitués [au] bruit de la pluie que sa disparition nous gênait.⁵⁹⁰

Pour taire le silence, l'homme doit prendre le relais. Sa voix succède à celle de l'eau pour ne pas rompre la « continuité entre la parole de l'eau et la parole humaine. »⁵⁹¹

Ce fluide symbolique qui traverse le roman et qui conduit, au prix d'un cataclysme, les personnages djianiens, au seuil d'une nouvelle ère est, nous l'avons dit, la représentation symbolique d'un renouveau stylistique dans l'œuvre de l'auteur. Le déluge qui anéantit les environs de Hénochville vient signifier à Patrick Sheahan, le personnage narrateur, et à ses amis, qu'un renouveau total est nécessaire. Le déluge n'est dès lors plus une malédiction mais une bénédiction, il vient épurer « des formes

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p.43

⁵⁸⁹ DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p. 239 et 266.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p.247.

⁵⁹¹ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, op.cit., p.24.

usées et épuisées »⁵⁹². Il est attendu par certains personnages pensant « qu'une bonne crue nettoierait tout sur son passage. »⁵⁹³

A de nombreuses reprises, Patrick interroge Eileen sur sa vision du monde et des choses. Ce personnage féminin, d'une grande sérénité, suscite, comme nous l'avons vu précédemment, le désir du narrateur. Un désir sur lequel lui-même s'interroge, le physique d'Eileen, femme rousse, un peu ronde, étant éloigné de ce qu'il considérerait jusqu'alors comme son idéal.

Eileen lui livre sous la forme de phrases courtes, parfois sibyllines, des conseils qui apparaissent comme autant de lignes de conduite adressées à l'auteur :

-Qu'est-ce qui est important d'après vous ?

-Ce qui ne l'est pas est plus difficile à discerner...je crois qu'il faut se *débarrasser* des choses.⁵⁹⁴

Son comportement, véritable art de vivre, semble aussi proche du nouvel art d'écrire de Djian. Eileen, seul personnage à ne pas être symboliquement effrayée par l'eau, témoigne d'un enthousiasme constant. Elle communique aux autres le plaisir de vivre que lui procure le contact avec les éléments :

Elle s'est installée sous la pluie et semblait y prendre un plaisir qu'elle désirait nous faire partager.⁵⁹⁵

Patrick recherche à son contact des « des conversations légères [...] des paroles simples et banales comme de l'eau. »⁵⁹⁶

⁵⁹² Nous empruntons ces expressions à CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain, *op.cit.*

⁵⁹³ DJIAN, Philippe, *Assassins*, *op.cit.*, p.115.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p.244.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p.115.

Eileen guide Patrick sur le chemin du nouvel art poétique de Djian. La littérature a désormais pour lui les caractéristiques de l'élément aquatique. Simple, fraîche, fluide. Débarrassée des fioritures, elle doit tendre vers l'essentiel qui n'est pas le contenu, l'intrigue, mais le soin apporté à la langue. Djian évoque d'ailleurs une « pureté de langue » reprenant la valorisation essentielle de l'eau.⁵⁹⁷ A l'instar du personnage féminin, sa plume devient sereine. Le déluge qui s'abat sur la ville présente dans *Assassins* a fait table rase du passé. Le nouveau Djian, -qui déjà semblait poindre dans les méandres narratifs de *Lent dehors* – ne cultive plus cette oralité, cette spontanéité, ces images provocantes et surprenantes qui caractérisent les œuvres de la première génération.

Sous un cataclysme exceptionnel, son écriture n'a plus peur de dire le banal : un tube de dentifrice roulé, une chemise dont on remonte le col, un scintillement fugace dans la brume. L'apaisement passe par une simplification de l'intrigue, une réduction du nombre des personnages, la fin des éclatements thématiques et narratifs. L'auteur s'interdit les accumulations comme les saccades et fait de son œuvre un roman liquide, retrouvant « le désir du langage » libéré de ses artifices... le « désir du langage qui [ne demande] qu'à couler. »⁵⁹⁸

Sous les eaux du ciel et de la Sainte-Bob, Djian a englouti ses violences, ses excès. Il recherche désormais le banal et tend ainsi à l'universel. Sans faire obligatoirement de son narrateur un écrivain, son œuvre peut, en filigrane, parler de

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p.51.

⁵⁹⁷ « Je pars du principe que toutes les histoires ont déjà été racontées. Adopter un certain point de vue, en littérature, cela signifie travailler sa langue – rien d'autre. Trouver une forme, une écriture. [...] Inventer une histoire, cela m'amuse, bien sûr, mais dans n'importe lequel de mes romans je pourrais modifier à peu près n'importe quoi dans le récit sans que ça change quoi que soit. C'est sans importance. C'est la langue qui compte et elle seule. [...] Une phrase seule, ce n'est rien. Ça ne sert à rien. Il faut parvenir à tenir la note. » interview de Philippe Djian, in CROM, Nathalie, *op.cit.*

⁵⁹⁸ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, *op.cit.*, p. 210.

l'écriture. Djianpeut dès lors s'offrir tout entier à des explorations stylistiques et romanesques, ou le dit sera moins important que la façon de le dire. Derrière *Assassins*, premier volume d'un triptyque pointe déjà la langue et la considération du projet d'une littérature moderne et renouvelée : La série des six saisons du télé-roman *Doggy Bag*.

Partie 3 :
L'épreuve des sensations destructrices.

Dans les années quatre-vingt-dix, Djian a écrit des romans qui voulaient célébrer avec lyrisme la présence au monde d'individus banals qui, débarrassés du superflu, découvraient la sérénité des sensations simples et intimes. Cette parenthèse enchantée, qui se définissait avant tout par une abstraction du monde social, prend fin au début des années 2000. La position des personnages djianiens semble en effet intenable car « les possibilités de l'homme », « [ses] mobiles intérieurs ne pèsent plus rien dans un monde où les déterminations extérieures sont devenues écrasantes. »⁵⁹⁹ Djian ne peut se contenter « d'explorer la vie humaine » sans prendre conscience « du piège qu'est devenu le monde. »⁶⁰⁰

Dès lors, les romans de Djian écrits après 2000 – et surtout après le traumatisme des attentats de New York le 11 septembre 2001- présentent un retour du personnage dans une vie sociale, politique et économique faite de bruit et de fureur. Mais, à la différence de ceux des premières œuvres, les nouveaux héros djianiens ne sont plus révoltés. Au contraire, et contre toute attente, ils sont spectateurs émerveillés ou acteurs volontaires du chaos.

Djian peint un monde matérialiste et artificiel qui avance inéluctablement vers sa propre fin. De 2000 à 2013, les romans présentent des événements de plus en plus noirs et de plus en plus inquiétants. Pour les mettre en texte l'auteur revoit sa conception de l'écriture, met en avant d'autres modèles parmi lesquels Easton Ellis, Pinter et Crimp. Entre tonalité fantastique, mise en scène de la menace, de la peur et de l'incompréhension, et recours à un humour salvateur, l'écriture djianienne tente une nouvelle fois de dire les sensations, mais celles-ci semblent avoir été anesthésiées. Djian tente alors, à travers ses romans, de décrire des sens qui ont failli dans leur

⁵⁹⁹ KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

⁶⁰⁰ *Ibid.*

mission de perception et d'interprétation du monde, mettant ainsi à jour un univers caractérisé par son absence de signification.

CHAPITRE 1 : LES GRANDS BOULEVERSEMENTS.

L'entrée dans le troisième millénaire a été marquée par de grands bouleversements. L'équilibre du monde a vacillé sur son socle le matin du 11 septembre 2001, date que Djian considère comme le début « du déclin de l'Occident. »⁶⁰¹ Les guerres sans légitimité, l'accroissement de la fracture entre pays du nord et pays du sud et les catastrophes naturelles ne semblent que les signes avant-coureurs d'un désastre annoncé. La globalisation des échanges et l'hypermédiatisation des événements renforcent la sensation d'un danger omniprésent.

Dans un monde en mutation, Djian le boulingueur cherche la stabilité. C'est du côté de Biarritz qu'il pose finalement ses valises au début des années 2000. Ce retour en France dépasse les dimensions de la vie privée car Djian semble enfin assumer son statut d'écrivain français. Son rêve américain semble d'ailleurs avoir viré au cauchemar : avec les attentats du World Trade Center, et les décisions politiques contestables des gouvernements Bush, Djian modère son enthousiasme. Son amour pour les Etats-Unis s'exprime désormais sur le mode de la nostalgie pour un paradis perdu.

Dans ce contexte de bouleversements, la thématique des sensations est traitée de façon très différente par l'auteur. Djian cherche à mettre en place une écriture capable de décrire des sens qui ne semblent plus pouvoir remplir leur fonction de perception et de compréhension du monde. Une écriture en mutation, capable de dire la perte de signification d'un monde hanté par des êtres devenus insensibles.

⁶⁰¹ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, Paris, Gallimard, 2011.

1. Djian : d'écrivain rebelle à écrivain modèle

De nombreux changements se manifestent dans la façon dont Djian considère le métier d'écrivain et son activité principale, l'écriture. Son rapport aux médias, au lecteur et à ses pairs change. Djian semble tout simplement être rentré dans le système. Le rebelle de la littérature qui, au début de sa carrière, « viva[it] à l'écart du monde, et de celui des lettres en particulier », ⁶⁰² courbe l'échine et satisfait à toutes les exigences de l'institution littéraire.

1.1. Respecter l'institution littéraire

Djian a souvent fait part de son malaise, de son incapacité à engager le dialogue avec son lecteur. Dans *Entre nous soit dit*, il déclarait ne pas désirer rencontrer son public, ne pas répondre à son courrier, ne pas accorder de signatures ⁶⁰³ et précisait :

Chez moi l'écrivain et l'individu ne sont pas les meilleurs amis du monde. Je pense même qu'ils ne s'apprécient guère. C'est une question de territoire. Il arrive qu'on m'interpelle dans la rue. Je réponds toujours que ce n'ai pas moi. Si on insiste, je prétends que Philippe Djian est mon frère. ⁶⁰⁴

Djian réitérait ce point de vue en 1999 dans un entretien accordé à Catherine Moreau :

Mon lectorat, je ne le connais pas. Si j'avais besoin de le connaître, je ne mènerai pas le genre de vie que j'ai. Je serai un auteur parisien, et... Je ne sais pas, je ne fais pas des signatures, je ne vais pas dans les salons des livres. Ce n'ai pas quelque chose qui m'importe vraiment, mon lectorat, mes lecteurs, ce sont les protagonistes de mes histoires, en fait. ⁶⁰⁵

⁶⁰² DE CAUNES, Antoine, *Dictionnaire amoureux du rock*, Paris, Plon, 2010. « Article Djian »,

⁶⁰³ Voir DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p. 18

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p.19

⁶⁰⁵ DJIAN, Philippe in MOREAU, Catherine, *Au plus près*, op.cit., p.55.

Pourtant, cette petite pointe de mépris qu'il exprimait alors envers les auteurs « parisiens » peut prêter à sourire en 2012. Djian, contre toute attente, honore désormais les salons du livre, les conférences dans les Centres culturels, y rencontre ses lecteurs. Même si l'écriture est pour lui « trop intime pour être partagée »⁶⁰⁶, il se décide à accomplir « ce côté ignoble de la profession [...] [cet] honteux et pitoyable défilé sous les projecteurs » qu'il critiquait, par la voix de son personnage dans *Vers chez les Blancs*⁶⁰⁷. Il semble finalement comprendre que l'auteur ne peut exister sans son lecteur. Si Djian ne l'avoue jamais clairement, c'est le personnage d'*Impardonnables* qui se charge de le faire en 2009 :

Perdre un lecteur est pire que de recevoir cent coups de fouets. Perdre un lecteur est la pire des sanctions.⁶⁰⁸

Pourtant, il existe un certain nombre de contradiction entre le discours et les actes de Djian. Interrogé en 2011, à propos de sa présence à la foire du Livre, l'auteur rétorque :

Antoine Gallimard m'a demandé de venir. Alors je viens. Je ne veux pas participer à ces trucs là et je suis toujours fourré dedans.⁶⁰⁹

Satisfaire son éditeur est donc la raison invoquée. C'est elle qui semble également présider à sa surprenante présence à la Rentrée littéraire 2012. La première, après trente années de carrière et de succès. La période est propice aux récompenses et, celui qui se moquait, par personnage interposé, « des prix qu'il n'avait jamais eus »⁶¹⁰, se retrouve en lice pour le Prix de Flore, le Médicis, et l'Interallié

⁶⁰⁶ DJIAN, Philippe, in FILLATRE, Virginie, « Entretien » in *La montagne*, 04/11/2011.

⁶⁰⁷ DJIAN, Philippe, *Vers chez les blancs*, Paris, Gallimard, 2000. (Folio). « Ne croyez pas qu'il suffise d'écrire le livre. Oh, ne prenez pas cet air innocent. Ne me parlez pas de ce côté ignoble de la profession, de notre honteux et pitoyable défilé sous les projecteurs où nous jouons farouchement des coudes. » p. 256

⁶⁰⁸ DJIAN, Philippe, *Impardonnables*, Paris, Gallimard, 2009. (Folio)

⁶⁰⁹ DJIAN, Philippe in FILLATRE, Virginie, « entretien » in *La montagne*, 04/11/2011.

⁶¹⁰ DJIAN, Philippe, *Vers chez les blancs*, op.cit., p.256 : « Je n'ai jamais été le dernier à critiquer les autres, à me moquer des prix que je n'avais pas eus, à me situer d'emblée parmi la crème de la crème. » (*Vers chez les blancs*, 256) Djian explique également « quand j'ai commencé à écrire, c'était un peu contre cette littérature récompensée par des bons points. » in LEYRIS, Raphaëlle, « Nom de Djian » in *Le monde des livres*.30/08/12.

avec son roman " *Oh...* ". En octobre 2012, à la question : « un record que vous souhaiteriez battre ? », il répond par la boutade :

-Le prix Goncourt et le Prix Renaudot en même temps ! En fait, je me fiche des Prix. Je n'en accepterais un que pour faire plaisir à mon éditeur.⁶¹¹

Pourtant, lorsqu'il obtient le Prix Interallié le 14 novembre 2012, Djian revoit son jugement et exprime une véritable satisfaction : les prix littéraires sont finalement « un mal qui fait du bien ». ⁶¹²

Mais l'auteur semble ne pas vraiment assumer cette mutation de sa conception du métier d'écrivain. S'il a considéré jusqu'alors qu'écrire est un acte intime, s'il écrivait « pour qu'on lui foute la paix »⁶¹³, Djian éprouve le besoin de voir et d'entendre l'écho de ses paroles, de ses mots, de mesurer leurs impact chez l'Autre. Plus encore, Djian veut enfin que sa conception de l'écriture compte. Il comprend qu' « il est plus facile d'agir à l'intérieur du système plutôt qu'à sa lisière »⁶¹⁴ et que « ses critiques contre l'académisme sont plus audibles s'il ne joue pas les reclus. »⁶¹⁵.

1.2 Défendre un art poétique

A partir de 2008, Djian multiplie les interventions médiatiques, « veu[t] pouvoir faire passer [ses] idées », exposer sa conception de la littérature qui défend la primauté de la langue sur l'imaginaire. Il déclare :

La seule chose qui prime en littérature c'est la langue. Pas la psychologie des personnages, les histoires, tout ce fatras éculé tenu pour l'essentiel par les petits marquis du roman français, mais la langue ! ⁶¹⁶

⁶¹¹ DJIAN, Philippe, in PERAS, Delphine, "Interview loto", in *L'express culture*.23/10/12.

⁶¹² DJIAN, Philippe, Interview radiodiffusée sur Radio France, 14/11/2012.

⁶¹³ DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p.91.

⁶¹⁴ DJIAN, Philippe, in QUIN, Elisabeth, « Christine Angot et Philippe Djian, parfum de soufre » in *Le figaro madame*. 27/10/2012.

⁶¹⁵ DJIAN, Philippe in LEYRIS, Raphaëlle, « Nom de Djian », op.cit.

⁶¹⁶ DJIAN, Philippe in QUIN, Elisabeth, op.cit.

Et explique :

Aujourd'hui je trouve que le travail d'un écrivain peu sérieux est de s'intéresser à la langue et pas à autre chose. Parce que, pour moi, depuis Shakespeare, tout a été écrit. Tout ce qui bâtit les ressorts du roman et de la dramaturgie, ça a été fait. Notre travail est de faire que la langue française soit toujours une langue vivante, qui serve à quelque chose. L'espace de liberté que l'on a, c'est de changer la représentation, le point de vue de l'histoire, grâce à la langue. Au commencement ce n'est pas l'histoire qui prime. C'est le verbe, la matière.⁶¹⁷

Djian ne semble plus guère devoir incarner l'héritage de la *Beat generation*. Loin de la prose spontanée de *50 contre 1* ou de *Bleu comme l'enfer*, il s'astreint, depuis *Vers chez les Blancs*, à une écriture encore plus exigeante et minutieuse que celle mise en œuvre dans la trilogie. En 1999, il en énonce les principes :

J'ai décidé que ma journée de travail ne se compterait plus en heures mais en mots. Je me suis imposé d'en écrire cinq cent parce que j'avais lu quelque part que c'était la cadence d'Hemingway. Je m'y suis tenu durant un bon moment. J'ai ainsi fait connaissance avec la régularité, chose qui n'était pas dans mon tempérament. J'ai dû également admettre qu'un effort continu est indispensable.⁶¹⁸

Pour Djian, la littérature est inconfort, souffrance⁶¹⁹. Une lutte qui vise à rendre intelligible le monde qui nous entoure, « à en gratter la surface pour le décoder »⁶²⁰. La langue est donc l'outil par lequel « le monde [peut] te[nir] dans une phrase »⁶²¹. Elle est l'instrument par lequel « nous apprenons à considérer les choses selon une autre perspective. Elle propose une vision du monde particulière qui peut influencer

⁶¹⁷ DJIAN, Philippe in, FILLATRE, Virginie *op.cit.* Djian explique également au moment de la publication de " *Oh...* " : J'ai l'impression que c'est la langue qui induit l'histoire, et que l'histoire se révèle d'elle-même. Quand j'écris, je sens que l'écriture est en train de construire l'histoire. » Notons que Michel Houellebecq développe une conception de l'écriture du roman assez similaire dans *La carte et le territoire* : « On ne décide jamais soi-même de l'écriture d'un livre. [...] Un livre, [...] c'était comme un bloc de béton qui se décide à prendre et les possibles actions de l'auteur se limitaient au fait d'être là et d'attendre dans une inaction angoissante que le processus démarre de lui-même. » HOULLEBECQ, Michel, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, p. 254.

⁶¹⁸ DJIAN, Philippe, Discours d'ouverture du Colloque de Sidney « Repenser les processus créateurs », février 1999 in FLOHIC, Catherine, *Philippe Djian revisité*, Paris, Flohic, Coll. Les singuliers Littérature, 2000. (pp.171-179), p. 172.

⁶¹⁹ « Je crois que la langue, c'est un sacrifice. Au sens de la livre de chair qu'on s'arrache lors de l'écriture. C'est bon quand il y a de la souffrance, car ça veut dire que vous ne cherchez pas le confort. » DJIAN, Philippe in QUIN, Elisabeth. *Op.cit.*

⁶²⁰ *Ibid.*

⁶²¹ *Ibid.*

profondément le lecteur et lui faire « traverser différemment la rue. »⁶²² Elle a également un rôle ordonnateur dans la mesure où elle permet de « mettre un peu d'harmonie dans le chaos du monde. »⁶²³

De nombreux lecteurs suivent Djian depuis près de trente ans et évoluent à ses côtés, au rythme de ses poétiques successives. Certains d'entre eux sont devenus écrivains à leur tour et reconnaissent Djian comme leur modèle. Les choses évoluent et celui que l'on nommait au début des années quatre-vingt « l'héritier de la *beat generation* » est devenu maintenant un patriarche. La jeune génération rêve d'incarner sa digne succession.

1.3. Inspirer ses pairs

Virginie Despentes, Michel Houellebecq, Vincent Ravalec, Frédéric Beigbeder, Nicolas Rey, Olivier Adam...cette génération d'auteurs plus jeunes que Djian de dix ou vingt ans s'exprime de plus en plus sur l'impact qu'ont eu – et qu'ont encore- les œuvres de Djian sur leur littérature. Avec le recul et loin des passions, ce sont surtout les premiers romans de Djian qui apparaissent comme ayant le plus profondément marqué les esprits. Dans un article intitulé « Les enfants de Djian », Frédéric Beigbeder recense les nouveautés que Djian a su insuffler à la littérature française :

Djian décrit une vie qui ressemble à la vraie, où chaque journée est une suite de petits problèmes matériels à régler : une fuite d'eau, une bagnole en panne, une facture à payer, des enfants alcooliques. Il fut le premier à montrer les stations-service la nuit, les ivresses dans des jardinets pavillonnaires, les disputes qui dégénèrent en bastons grotesques [...] Djian est l'importateur du réalisme quotidien et du style américain post beat-generation : il a joué un rôle crucial de transmission au-dessus de l'Atlantique.⁶²⁴

⁶²² DJIAN, Philippe, in BROCA, Alexis, « entretien », 05/11/2012, disponible en ligne sur Evene.fr

⁶²³ DJIAN, Philippe, in FLOHIC, Catherine, *op.cit.* p.138.

⁶²⁴ BEIGBEDER, Frédéric, « Les enfants de Djian » in *Lire* n°397, juillet-août 2011. Notons également que Beigbeder classe le roman de Djian *Maudit Manège* parmi les cent plus grands romans du vingtième siècle dans *Premier Bilan avant l'apocalypse*. Voir BEIGBEDER, Frédéric, *Premier bilan avant l'Apocalypse*, Paris, Grasset, 2011.

Raphaëlle Leyris précise dans un article intitulé « Mon grand frère est un rocker » que l'auteur « n'aime pas qu'on fasse de lui un chef de file » mais que « son succès a autorisé l'éclosion de la génération suivante, »⁶²⁵ composée de « voix différentes mais qui ont pour point commun de ne pas venir du moule littéraire traditionnel et de secouer le lecteur- qu'il aime cela ou pas- [et qui] partagent un même rapport désacralisé à l'écriture.»⁶²⁶

Après avoir suscité les sarcasmes, Djian ne suscite maintenant que le respect. Pour Virginie Despentes, il « est l'un des rares auteurs contemporains dont on ose se réclamer gratuitement. »⁶²⁷ Elle démontre que le parcours de l'auteur ne peut qu'inspirer le respect :

Auteur français d'une soixantaine d'années, publié chez Gallimard, dont on sort les livres autour du printemps. Hors compétition. Reconnu et même attaqué. Après trente ans de publication, voilà qui n'est pas donné à tout le monde.

Djian incarne le puriste du style contemporain, l'opposant aux partisans du roman français de l'Empire, qui imaginent qu'en s'appliquant à bien accorder les temps on devrait finir par s'exprimer avec la grâce de Paul Morand. Il est de ceux qui pensent que le moment n'est plus aux fioritures.⁶²⁸

Djian a souvent exprimé la façon dont la littérature avait changé sa vie par le verbe de Kerouac, de Salinger ou de Carver. Frédéric Beigbeder explique avec humour que des romans comme *Maudit manège* ou *Echine* ont eu le même impact sur toute sa génération. Djian rêve que ses livres puissent apprendre à son lecteur à traverser la rue. Beigbeder démontre avec emphase qu'ils peuvent aussi changer la vie, influencer les destinées :

Philippe Djian est le parrain de ma génération : Houellebecq, Ravalec, Despentes, Nicolas Rey, et votre serviteur se prosternent à ses pieds en signe de gratitude. Sans son truchement, nous n'aurions sans doute probablement pas franchi le pas, la littérature était trop intimidante.

⁶²⁵ LEYRIS Raphaëlle, « Mon grand frère est un rocker » in *Le monde des livres*.01/07/2011. Dans un autre article de Raphaëlle Leyris intitulé « Nom de djian », on peut lire : « celui qui a pavé le chemin de toute une génération d'auteurs, de Virginie Despentes à Vincent Ravalec, se moque bien de déclencher des vocations : « J'écris pour donner à d'autres ce que la découverte de la littérature m'a offert comme lecteur. »

⁶²⁶ *Ibid.*

⁶²⁷ DESPENTES, Virginie, «Djian le puriste »in *Le monde des livres*.01/07/2011.

⁶²⁸ *Ibid.*

Houellebecq serait toujours responsable de l'informatique à l'Assemblée nationale, Ravalec serait mort d'une overdose, Despentès serait mariée à un médecin nancéen. Rey élèverait ses huit enfants à Vernon dans l'Eure, et moi je serai milliardaire comme mon frère !⁶²⁹

Djian semble devoir laisser une empreinte dans la littérature qui pourrait bien ne pas concerner seulement le genre romanesque.

2. Une écriture en mutation

Depuis 2000, Djian multiplie les projets littéraires les plus divers et tente de repousser toujours plus loin les limites du roman. Il pense que « la littérature a des marges réduites »⁶³⁰ et qu'il est intéressant de vouloir s'en libérer.

2.1. Explorer les possibles de l'écriture

Vers chez les blancs est le roman par lequel l'auteur entre dans le nouveau millénaire. Chronologiquement, il suit de près *Sainte-Bob* - publié en 1998- le dernier opus de la trilogie commencée quelques années plus tôt avec *Assassins*. Le roman ressort classiquement des thèmes de prédilection djianiens, l'auteur y mettant en texte, une fois de plus, un écrivain. Pourtant, *Vers chez les blancs* est un roman qui choque. Ouvertement pornographique, il offre à l'auteur l'occasion d'explorer un terrain littéraire neuf, une langue encore vierge, de s'arroger un espace de liberté plus grand, de mesurer, finalement, jusqu'où l'écriture peut aller :

Je trouve que le territoire de ce qui est possible d'aborder en littérature se restreint dangereusement. Quand j'ai écrit *Vers chez les blancs*, j'ai employé la pornographie parce qu'on ne pouvait plus utiliser l'érotisme qui est un mensonge, on y cherche la complicité avec l'autre⁶³¹.

Vers chez les blancs offre aussi à l'auteur l'occasion de s'interroger sur les limites à ne pas franchir :

⁶²⁹ BEIGBEDER, Frédéric, « Les enfants de Djian » *op.cit.*

⁶³⁰ DJIAN, Philippe in FLOHIC, Catherine, *op.cit.*, p.36.

⁶³¹ DJIAN, Philippe, in QUIN, Elisabeth, *op. cit.*

La pornographie est difficile à manier. C'est toujours trop ou pas assez. Quand c'est trop, c'est-à-dire quand on vient à utiliser les tronçonneuses ou à égorger des enfants en bas âge, ça ne m'intéresse plus. A chaque fois il y a une surenchère systématique. Je me suis demandé ce que cela donnerait si l'on refusait de passer un certain seuil, de se cacher derrière la démesure.⁶³²

Djian répond à ses détracteurs que « la véritable obscénité nous la côtoyons tous les jours. »⁶³³ Provocation ou véritable volonté d'élargir le champ des possibles littéraires, Djian semble en tout cas vouloir suivre les pas de Henry Miller ou de Bret Easton Ellis.

En 2002, avec *Ça c'est un baiser*, Djian propose une narration à deux voix. L'intrigue policière est relatée tour à tour par les deux inspecteurs : un homme et une femme. Le récit se développe alors de façon originale, sur la modalité générale du monologue intérieur cher à Virginia Woolf, et de la multiplicité des instances narratrices. Ce procédé rappelle celui utilisé par William Faulkner dans *Tandis que j'agonise*.

Avec *Impuretés* en 2005, Djian commence un nouveau cycle romanesque auquel semble encore appartenir "*Oh...*", en 2012 et *Love Song* en 2013. Les romans n'ont certes aucun lien entre eux mais l'auteur y explore des thèmes communs -le deuil, l'absence, la culpabilité- et met en place des stratégies d'écriture que l'on retrouve dans *Impardonnables*, *Incidences* ou encore *Vengeances*. Les intrigues illustrent l'incompréhension entre les générations, la douleur d'être enfant, la douleur de la condition de père. Il présente dans son histoire des personnes au parcours paradoxal, affichant une bonne réussite sociale mais intimement désorientées. L'écriture perd en lyrisme, les propos deviennent graves. L'harmonie n'existe plus. L'homme avance, machine à vivre, sans aucune illusion. La vie est violente, l'écriture l'est en retour. Logiquement. Objectivement. Sous les couverts d'une écriture blanche,

⁶³² FLOHIC, Catherine, *op.cit.*, p. 148.

⁶³³ DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, *op.cit.*, p.124.

dépassionnée, Djian, comme Houellebecq, témoigne d'un monde, d'une société, d'un être humain à la dérive.

Les œuvres composant ce cycle romanesque cohérent ne se suivent pas toutes chronologiquement. En 2006, la publication du premier opus de la série *Doggy bag* vient l'interrompre. L'auteur veut insuffler un nouveau souffle à l'écriture romanesque en proposant un nouveau genre : le roman-télé.

Conçu initialement pour être une trilogie, *Doggy bag* est une série romanesque qui se décline en six tomes –que Djian choisit de nommer saisons. Elle relate l'histoire d'une famille déjantée, la famille Sollens, et principalement des deux fils Marc et David, amoureux de la même femme, Edith. Si l'histoire reprend des thèmes éculés, l'écriture les traite de façon inédite en empruntant ses normes aux codes des séries télévisées. Djian veut insuffler à l'écriture romanesque la fraîcheur, l'humour et le point de vue parfois insolite et décalé de séries comme *Les Soprano*⁶³⁴ ou *Six feet under*.⁶³⁵ Comme Céline qui, dans *Entretien avec le professeur Y*, avait compris que le cinéma apporterait des mutations obligatoires à l'écriture romanesque, Djian pense que le succès des séries télévisées doit pousser les écrivains à se pencher sur leur mode de narration pour comprendre les mécanismes qui parviennent à séduire le public. Une fois encore il tente de jouer le médiateur entre un médium assimilé à la culture de masse et la littérature. Il revendique clairement vouloir participer à l'annulation de ce clivage en refusant « de laisser le roman populaire aux seules mains d'auteurs médiocres »⁶³⁶

⁶³⁴ Créée par David Chase, la série américaine *Les soprano* a été diffusée en France de 1999 à 2006. Elle raconte les difficultés d'un mafieux, Tony Soprano (interprété par James Gandolfini) à concilier la vie familiale et son organisation criminelle.

⁶³⁵ La série américaine *Six feet under* (*six pieds sous terre*) a été créée par Allan Ball et a eu pour interprètes principaux Peter Krause, Michael C.Hall et Frances Conroy. Diffusée en France entre 2001 et 2006, elle présente la saga familiale décalée d'entrepreneurs de pompes funèbres.

⁶³⁶ DJIAN, Philippe in CROM, Nathalie, *op.cit.*

Djian fait également ses premiers pas en tant que dramaturge. Son expérience théâtrale semble la conséquence d'une autre expérience littéraire. Depuis 2004, Djian propose de nouvelles traductions des pièces d'Harold Pinter et de Martin Crimp, deux auteurs britanniques, dont les pièces appartiennent au genre du « théâtre de la menace », forme contemporaine du théâtre de l'absurde. Djian justifie son expérience de traducteur par l'envie de travailler purement et simplement la langue. Devoir restituer la musique présente dans les mots et la langue de l'autre sans trahir sa pensée constitue, pour lui, un exercice extrêmement intéressant.⁶³⁷ Un exercice qui s'intéresse une fois encore beaucoup plus au matériau du langage qu'à l'idée véhiculée.

Ainsi l'auteur qui, en 2000, confiait à Catherine Moreau ne pas être tenté par le théâtre⁶³⁸ publie *Lui*, sa première pièce, en 2010. Celle-ci met en scène des personnages similaires à ceux de ses romans : un homme entouré de trois femmes avec qui il entretient des rapports amoureux à la fois ambigus, tendres et cruels.

Djian publie, la même année, un texte poétique singulier : *La fin du monde*, illustré par la reproduction d'œuvres picturales de Horst Haack. Il y poursuit le dialogue entre littérature et peinture, dialogue riche de signification pour un auteur marié depuis quarante ans à une artiste peintre. Il se fait également scénariste pour un film de Luc Bondy : *Ne fais pas ça*, en 2004.

Ces diverses expériences d'écriture témoignent de cette boulimie créatrice de l'auteur. Elles visent à explorer la langue dans tous ses états. Elle constitue également une base de réflexion sur la matière romanesque qui doit, pour se renouveler, s'inspirer d'autres genres, capables d'apporter de nouveaux souffles. Pour preuve, la

⁶³⁷ Dans une émission de télévision Djian déclarait traduire pour « travailler sur la langue de quelqu'un qu'[il] aime. Pour voir comment il est possible « de rendre ce qu'[il] entend » et comment « transmettre la musique ressentie. » in *Square* diffusé sur Arte, le /09/2012 à 11h45 .

⁶³⁸ « Moreau : le théâtre, ça vous tente ?

Djian : Pas tellement. Je suis quelqu'un qui aime bien la chose écrite. Ecrite pour être lue. Ecrire quelque chose qui va être dit...Je ne sais pas si..... » in MOREAU Catherine, *Au plus près*, op.cit., p.62.

tournée des « concerts littéraires ⁶³⁹» menée avec Stephan Eicher en 2010 et 2011 n'est pas restée une expérience stérile. Elle a inspiré à l'auteur le roman *Love Song*, paru en 2013. Le personnage principal est un chanteur à succès. Djian traite du problème de la création artistique non plus à travers l'écriture où la peinture mais à travers la musique et évoque la perpétuelle remise en question du créateur sur son œuvre.

2.2. Renouveler les sources d'inspiration

Depuis 2000, l'écriture djianienne porte les stigmates de nouvelles influences. Même s'il admire toujours avec le même enthousiasme Carver ou Kerouac, Djian semble s'être davantage inspiré pour ses derniers romans du style de ses contemporains : l'américain Bret Easton Ellis surtout, mais aussi le britannique Martin Amis. Il semble, plus inconsciemment, reproduire dans ces romans un certain nombre de traits thématiques et stylistiques propres au théâtre de l'absurde et de la menace.

2.2.1 Bret Easton Ellis

Né en 1964, Bret Easton Ellis a fait une entrée fracassante en littérature en 1985 avec son premier roman *Moins que zéro*. En 1991, la parution d'*American Psycho*, son troisième roman, frappe l'opinion publique. Son éditeur refuse le manuscrit, les associations féministes appellent à son boycott. Lorsqu'il est finalement publié, Ellis est couvert d'injures et menacé de mort...

American Psycho déchaîne les passions. Le roman raconte la vie quotidienne de Patrick Bateman, incarnation d'une certaine idée de l'Amérique. Bel homme bodybuildé, il est l'idéal de la réussite américaine. Analyste financier à Wall Street, il

⁶³⁹ Philippe Djian et Stephan Eicher se sont produits ensemble sur scène pendant un an, le premier lisant ses textes, le second interprétant ses chansons ou accompagnant les mots de l'auteur à la guitare.

cumule les signes extérieurs de richesse et n'a d'autres soucis que de se divertir et de cultiver son corps...Le jour...

...Mais la nuit, Bateman devient un dangereux psychopathe, tuant avec une extrême violence, mais aussi une intense volupté, les femmes, les clochards, les homosexuels, les chiens, les collègues qui ont le malheur de croiser son chemin.

Dans son article consacré à « L'esthétique hyperréaliste de Bret Easton Ellis », Frances Fortier s'interroge : « Où est l'insupportable ? Dans la violence même ou dans le récit qui la banalise ? »⁶⁴⁰ Il semble en effet que l'aspect choquant de l'œuvre réside dans le ton choisi par Easton Ellis .Si le roman est « répugnant, horrifiant, abject, obscène, » c'est avant tout parce que la violence, la pornographie, et les meurtres en série sont narrés avec un détachement et une insensibilité saisissante. L'auteur opte en effet pour une écriture blanche, « froide, descriptive, à l'image d'un viseur de caméra, et neutre au point de masquer tout travail de signe. »⁶⁴¹ Michel Brandeau parle d'une « écriture glacée, monotone, souple. »⁶⁴²

Son style est également marqué par « une culture de la référence extratextuelle »⁶⁴³ et « une minutie descriptive qui sature les plans de la réalité »⁶⁴⁴, qui ont une fonction de dénonciation parodique signalant « par l'outrance référentielle, l'artificialité de la société. »⁶⁴⁵. On peut en effet lire *American Psycho* comme une dénonciation et une déréalisation de la société contemporaine, de la « superficialité d'un monde entièrement télévisé »⁶⁴⁶ et dominé par l'argent.

⁶⁴⁰ FORTIER Frances, « l'esthétique hyperréaliste de Bret Easton Ellis », in *Tangence* n°44, 1994, P.94-105. (p.98)

⁶⁴¹ *Ibid.*, p.94.

⁶⁴² BRANDEAU, Michel, in EASTON ELLIS, Bret, *American Psycho*, in Salvy éditeur, 1992. p.IV

⁶⁴³ FORTIER, Frances, op.cit, p.94

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p.96

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p.101

⁶⁴⁶ BRANDEAU, Michel, op.cit., p.IV

Contre toute attente, le style adopté par Easton Ellis dans *American Psycho* a fait des émules en France. De nombreux auteurs ne cachent pas leur admiration et rêvent de l'égaliser. Djian en a fait l'une de ses références les plus contemporaines. Dans *Doggy Bag saison 3*, il cite l'auteur comme un des repères de son personnage féminin Edith. Il n'est pas difficile de voir que c'est Djian- le lecteur- qui se cache derrière les admirations énoncées :

Tous ces fabuleux romans qu'elle avait lus. Elle avait besoin de les avoir près d'elle. Il fallait parfois trouver des choses sur lesquelles on pouvait s'appuyer, qui résistaient à tout. Et, une fois trouvées, il valait mieux les garder près de soi si l'on souhaitait pouvoir bénéficier de leur pouvoir magique, les garder à portée de la main, les Roth, les Faulkner, les Martin Amis, les Nabokov, les Ellis.⁶⁴⁷

Plus explicitement encore, dans une interview accordée en 2012 à Raphaëlle Leyris, Djian déclare :

Je découvre toujours des [livres] que je trouve géniaux, mais ça n'est pas le même bouleversement intérieur. A 63 ans, je suis trop « lourd » pour être bousculé comme à 25. D'autant plus que je lis avec le regard d'un écrivain. Mais donnez-moi *Luna park*, de Bret Easton Ellis, je tombe à genoux : quelle leçon !⁶⁴⁸

L'écriture novatrice d'Ellis a profondément influencé l'écriture djianienne. Si les passages pornographiques de *Vers chez les blancs* semblent avoir pour ambition de rivaliser avec ceux écrits par l'auteur américain⁶⁴⁹, c'est avant tout le regard insensible d'Ellis qui semble le plus fasciner l'écriture actuelle de Djian.

2.2.2. Insensibilité du style ellisien

Dans les derniers romans, l'insensibilité ne gagne pas seulement les personnages. L'énonciation devient froide, étrangement dépersonnalisée, presque objective. Aussi, la narration se fait de plus en plus à la troisième personne. Comme

⁶⁴⁷ DJIAN, Philippe, *Doggy bag saison 3*, Paris, Julliard, 2006, (10/18) p.134.

⁶⁴⁸ DJIAN, Philippe in LEYRIS Raphaëlle, « Nom de Djian », *Le Monde des Livres*, 30/08/12.

⁶⁴⁹ « Je n'ai jamais menti une seule fois à propos d'un livre. Quant au passage pornographique, je ne vois guère que Henry Miller ou Bret Easton Ellis pour te faire de l'ombre. Et je ne conçois pas de plus beau compliment. » DJIAN, Philippe, *Vers chez les blancs*, op.cit., p.123-124.

chez Ellis, Djian explore le deuil, l'absence, la perversité mais ses mots touchent de moins en moins. Le point de vue ne semble plus être celui d'un personnage sensible mais l'œil mécanique d'une caméra.

Depuis *Impardonnables*, Djian met en place un style impersonnel qui s'appuie sur un habile usage des mots :

Une langue claire, un vocabulaire usuel, une construction habile [et] des phrases ciselées à la source grammaticale la plus pure, courtes et brillantes, généralement sans fioritures.⁶⁵⁰

Cette écriture blanche est particulièrement mise en valeur dans *Incidences*, roman qui se rapproche sans doute le plus de la thématique et de la stylistique ellisienne. Comme dans *American Psycho*, le roman met en texte un psychopathe au parcours social exemplaire- Marc est en effet professeur à l'université. Pourtant, il s'avère être un dangereux pervers. Comme dans le roman américain, la narration de son histoire est l'occasion de pulvériser un certain nombre de tabous : le crime, l'inceste, la jouissance perverse.

Djian mène son lecteur dans les profondeurs d'un univers cruel qui n'offre plus aucune satisfaction. L'homme y vit sans en retirer ni joie, ni peine. Par contamination, l'écriture est dépassionnée et narre avec une égale indifférence la splendeur et l'enthousiasme, le quotidien et la normalité, l'horreur et la monstruosité.

Cette absence de sentiment marque le lecteur souvent dès les premières pages des romans. Citons pour preuve ce passage d'*Incidences* :

Elle avait vingt-trois ans. A l'aube, il s'aperçut qu'elle était sans vie, froide.

Passé un instant de stupeur, il rejeta brusquement les draps, bondit hors du lit et s'en alla coller son oreille à la porte. La maison était silencieuse. Il écouta attentivement. Puis il se tourna de nouveau vers le lit et observa le corps de la fille. Au moins n'y avait-il pas de sang. C'était heureux.⁶⁵¹

⁶⁵⁰ « Philippe Djian, L'art consommé des premières phrases », in *Première*. 22/02/10. Disponible en ligne :[<http://www.fluctuat.premiere.fr>]

⁶⁵¹ DJIAN, Philippe, *Incidences*, Paris, Gallimard, 2010, p.11.

L'univers de Djian ne met plus en texte que des sensations coupables ou destructrices dont cette écriture quasi-clinique rend compte avec une froideur communicative. Il s'ensuit que le lecteur n'éprouve plus aucune empathie pour les personnages et le bien-être qui pouvait naître de la lecture des romans de Djian de la génération précédente cède la place à un étrange malaise et à l'incompréhension.

Pourtant, ce ne sont pas les compétences du lecteur qui sont à remettre en cause, mais bien le monde mis en texte par Djian qui semble avoir perdu toute signification. Les mots mêmes deviennent impuissants. En ce sens, les derniers romans de l'auteur semblent porter l'empreinte du Théâtre de l'Absurde.

2.2.3. Pinter et Crimp : l'absurde, la Menace... et la langue

Si Djian n'a jamais caché son admiration pour l'œuvre de Samuel Beckett, c'est véritablement la traduction des pièces d'Harold Pinter⁶⁵², dramaturge britannique, héritier de la mouvance et Prix Nobel de littérature, qui semble avoir influencé profondément son écriture.

En proposant une nouvelle traduction du *Retour* et du *Gardien* d'Harold Pinter ainsi que de *La campagne* ou encore *Tendre et cruel* de Martin Crimp⁶⁵³, dramaturge britannique dont les pièces ressortissent du théâtre de la menace⁶⁵⁴, Djian se propose d'accomplir un travail linguistique sur des textes qui remettent en cause les finalités et les enjeux du langage. Ces questions, sous-tendues dans les pièces de ces

⁶⁵² Harold Pinter est né à Londres en 1930. D'abord acteur puis dramaturge, il doit particulièrement sa notoriété internationale à la pièce *Le Gardien*, en 1957. Il reçoit le Prix Nobel de littérature en 2005 et décède en 2008.

⁶⁵³ Né en 1956, Martin Crimp est l'auteur d'une œuvre dramatique dérangeante qui remet en question les catégories du théâtre traditionnel.

⁶⁵⁴ L'expression « théâtre de la menace » est la traduction de l'expression anglaise « comedy of menace » utilisée pour la première fois en 1958 par le critique de théâtre britannique Irving Wardle à propos du théâtre de Pinter. Elle désigne par la suite toutes les pièces s'inscrivant dans la même mouvance.

dramaturges, sont au cœur des conceptions romanesques djianiennes. Car, comme Ionesco ou Beckett, Pinter, Crimp ou Djian posent, chacun à leur manière, la question de l'existence à travers celle de la parole.

Pour Samuel Beckett, « les êtres se réduisent à la parole, ou plutôt à la voix par laquelle ils cherchent à se persuader de leur existence. »⁶⁵⁵ Djian semble rejoindre son point de vue lorsqu'il déclare :

Parler à quelqu'un, c'est voir comment on est et si on existe vraiment. Est-ce que par rapport aux autres je vais trouver une assurance de mon existence.⁶⁵⁶

Aussi, l'auteur déclare que « foncièrement et ontologiquement » tous les hommes « attendent Godot. »⁶⁵⁷ Tous les hommes sont dans l'attente d'un changement dont ils ne connaissent même pas la nature, et leurs paroles ne sont là que pour combler les vides, l'absence de raison de vivre et de signification. Aussi, les personnages des romans djianiens les plus récents parlent-ils beaucoup et souvent pour ne rien dire. Ils fuient le silence qui donnait sens et poésie aux œuvres des années quatre-vingt-dix et établissent « une communication [...] de plus en plus vide de sens, une espèce de coquille vide. »⁶⁵⁸

Comme dans le théâtre de l'absurde, il y a dans les derniers romans djianiens une dévalorisation du langage communiquant que fustigeait déjà Eugène Ionesco dans *La cantatrice chauve*. Même si Djian ne fait pas dans le non-sens caricatural du dramaturge, le message véhiculé est le même : la communication entre les êtres s'évanouit.

Il est intéressant de signaler que l'idée d'absurdité au sein même du langage semble souvent avoir pour source l'expérience d'une langue étrangère. Pour Ionesco,

⁶⁵⁵ LAGARDE, André, et MICHARD, Laurent, *XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1973. p.594.

⁶⁵⁶ DJIAN, Philippe, in MOREAU, Catherine, *Au plus près*, op.cit., p.42.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p.41.

c'est l'étude de la langue anglaise qui lui a fait prendre conscience des possibilités de décomposition et de dérèglement du langage et donc du lien social qu'il véhicule. Pour Beckett, l'absurdité du langage n'a pas pu s'exprimer dans sa langue maternelle – Beckett est irlandais - mais en langue française.

Pour Djian, l'idée d'incommunicabilité s'écarte de la poétique du silence qui caractérisait ses œuvres précédentes. Puisque le nouveau personnage djianien refuse de se taire – nous pensons par exemple aux personnages de *Doggy bag* dont les bavardages sont ininterrompus- il se condamne à faire l'expérience de l'absurde.

Pourtant, il est difficile de savoir si c'est le langage qui est aporétique ou si c'est le monde lui-même qui perd toute signification.

3. Ecrire un monde sans signification

Comme les pièces de Ionesco, de Beckett ou de Pinter, les derniers romans de Djian témoignent des vaines tentatives de l'homme pour redonner du sens à un monde qui n'en a plus. Le théâtre de l'Absurde doit son apparition historique au traumatisme causé par la Seconde Guerre mondiale, à l'expérience des camps de concentration et de la bombe atomique d'Hiroshima qui ont fait vaciller la conviction que le monde a une signification. Les auteurs contemporains ont retrouvé ce sentiment d'absurde après le traumatisme du 11 septembre 2001 que Djian considère comme « un événement incroyable » dont les auteurs s'emparent « pour voir le monde à travers lui. »⁶⁵⁹.

⁶⁵⁹ DJIAN, Philippe, in CROM, Nathalie, *op.cit.*

3.1. Retentissement des événements réels

A travers le prisme du 11 septembre, les auteurs voient, à l'instar de Beigbeder, un univers où « non seulement la réalité dépasse la fiction mais [aussi] la détruit. »⁶⁶⁰. L'horreur a tué l'imaginaire et le rêve. La confrontation à une réalité trop brutale a anesthésié les hommes, les a condamnés à ne plus sentir. Dans ce contexte de chaos, le monde dans son quotidien banal, les gestes anodins, les sentiments, les mots semblent si vains qu'ils ne suscitent plus ni intérêt, ni crédit. En ce début de troisième millénaire comme après la Seconde Guerre mondiale, les paroles de Ionesco résonnent :

L'homme [est] comme perdu dans le monde, ses actions devenant insensées, absurdes, inutiles.⁶⁶¹

Pour Beckett, Ionesco et Genet, les hommes s'agitent dans un monde qui ne débouche sur rien. Si Pinter partage ce constat il pense en outre que l'homme est toujours en proie à des menaces sourdes et indéterminées qui conduisent à l'anéantissement des êtres, des actions, des paroles. Djian semble particulièrement sensible à l'idée selon laquelle le sentiment d'absurde est susceptible de se doubler d'une menace.

La tentative de réenchantement par les sensations simples, et les plaisirs minuscules ne peut qu'échouer. Le plaisir de vivre devient indécent. Si les personnages djianiens, à l'image de l'homme occidental, évoluent dans un monde qui semble pouvoir promettre les plus grandes joies et satisfactions qu'offre l'ère du divertissement et de la consommation, ils se trouvent néanmoins sidérés par

⁶⁶⁰ BEIGBEDER, Frédéric, *Windows in the world*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2003. (Folio), p. 20.

⁶⁶¹ IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962. disponible en ligne : [<http://www.theatredeabsurde.blogspot.com>]

l'expérience du Mal. Accablé et désemparé par une réalité insoutenable, l'homme ne peut plus rationaliser ce qu'il voit.

Pour communiquer cette sidération, Djian renvoie son lecteur à ses propres expériences. Aussi, les intrigues des derniers romans prennent-elles pour toiles de fond des événements réels et contemporains de leur écriture. Depuis 2001, le lecteur peut donc identifier des allusions aux attentats du 11 septembre, aux épidémies de SRAS et de grippe aviaire, aux guerres d'Afghanistan et d'Irak, au tsunami de Pugett, à l'ouragan Katherina, à la crise économique et financière. L'homme se sent menacé de toute part, ne sait où trouver le salut. Il doit reconstruire son être pour retrouver un rapport au monde qui lui permet de vivre malgré cette sensation imminente de chaos. Cette reconstruction passe par une nécessaire insensibilité. L'imitation du style ellisien trouve ainsi une justification supplémentaire. L'écriture froide détruit tout lien d'identification ou d'empathie du lecteur, lui communiquant ainsi l'apathie ambiante. Ne rien sentir donc, pour donner moins de prise à ce qui pourrait être détruit et ainsi, peut-être, moins souffrir.

Mais cette dysharmonie entre l'homme et le monde conduit l'un et l'autre au naufrage. La communion dans un Grand Tout est désormais impossible pour ces nouveaux héros djianiens. Elle ne suscite plus le désir, ne constitue plus un idéal. Elle ne conduit même plus à une quelconque nostalgie. Depuis *Impuretés*, les personnages djianiens sont nés trop tard, dans un monde qui, au contraire de l'époque romantique, n'est pas trop vieux mais paradoxalement trop neuf et trop rapide.

Ce troisième millénaire a ouvert la voie à de nouveaux modes de communication et de vie. Les échanges se tissent sur une toile aux dimensions du monde. Amin Maalouf décrit dans *Le dérèglement du monde* « Les moyens de communications immédiate, tel le téléphone portable, [qui] ont établi entre les hommes, sous tous les cieux, des liens instantanés, abolissant les distances, réduisant à

néant les délais de réaction, amplifiant le retentissement des évènements, et, de ce fait, accélérant encore leur déroulement. »⁶⁶² Les nouvelles technologies se développent à un rythme exponentiel et leur obsolescence est programmée. Les hommes s'adaptent à vivre dans des sociétés où tout a un prix mais où rien n'a vraiment de valeur, où tout semble contrôlé mais où la menace surgit de toute part : de la folie des hommes comme de la révolte de la nature.

Univers de la violence mais aussi de la surconsommation, du « trop » et du « tout de suite », la Société occidentale a tué le désir et le rêve, a annihilé la satisfaction d'être et de sentir. Voir, goûter, sentir, toucher, entendre sont devenus des automatismes, sans plaisir ni douleur. Les hommes de ce nouveau millénaire vivent dans la performance, dans une course contre le temps, et passent à côté de l'essentiel, devenant étranger à tout ce qui constitue l'essentiel de la vie. Contaminés par l'artifice, ils deviennent à leur tour des hommes artificiels, incapables de dire leurs souffrances. Incapables aussi de les taire.

Loin d'être une bénédiction, cette abondance est une menace sur la Vie même qui se voit « submergée par un flot de vulgarités mécanisées et abrutissantes. »⁶⁶³ Déjà pour Ionesco, « le trop de présence des objets exprim[ait] l'absence spirituelle. »⁶⁶⁴ Aujourd'hui encore Amin Maalouf démontre dans *Le dérèglement du monde* que « la frénésie consummatrice » est un artifice pour échapper « à l'ennui et la peur du vide. »⁶⁶⁵ Consommer, parler, se battre. Autant de façons « d'attendre Godot ». Autant de façons de fuir l'insignifiance du monde et le mal-être. Confrontés à des réalités artificielles ou insoutenables, l'homme préfère croire que ses sens le trompent, que ses sensations sont fausses. Il cherche à ne plus comprendre, pour pouvoir fuir. La fuite de

⁶⁶² MAALOUF, Amin, *Le dérèglement du monde*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2009. (Le livre de poche). p. 89.

⁶⁶³ ESSLIN, cité par MARMIN, Madeleine in « le théâtre de l'absurde » in *Etudes françaises*, vol.1, n°1, février 1965, pp.101-105. Disponible en ligne : [[http://id.erudit.org/iderudit/03618605.](http://id.erudit.org/iderudit/03618605)]

⁶⁶⁴ IONESCO, Eugène, *op.cit.*

⁶⁶⁵ MAALOUF, Amin, *Le dérèglement du monde*, op.cit., p. 188.

l'auteur se nomme littérature. Djian ne l'a-t-il pas en effet défini comme « l'affrontement symbolique du réel et du refus du réel »⁶⁶⁶ ?

Comme un mimétisme des catastrophes qui secouent le monde, d'une société qui se désagrège, le temps est à la destruction des autres et de soi. Djian fait ce constat amer, déshumanisant mais cependant bien réel : la nouvelle satisfaction de l'homme semble être la dévastation. Celle-ci prolifère dans son œuvre, sous des formes diverses et semble même vouloir se réifier en un véritable art poétique.

3.2. L'art de la destruction

La destruction est avant tout un élément thématique qui parcourt tous les romans de Djian, comme un leitmotiv, et qui touche tous ses personnages. Produit de l'époque elle est à la fois le résultat de l'incommunicabilité mais plus encore de l'anesthésie des sensations.

A l'image de l'amenuisement du lien social, les rapports humains entre les personnages djianiens sont également menacés d'implosion : les difficultés intergénérationnelles, déjà visibles dans les romans de la décennie précédente, sont arrivées à un point de non-retour. Les enfants disparaissent ou se suicident, comme dans *Impardonnables*, *Impuretés* ou *Vengeances*. L'amour n'existe plus. Ne subsiste que le sexe, souvent vécu dans la violence et l'humiliation. Ainsi, le viol est un élément que l'on retrouve dans " *Oh...* " et également dans *Doggy Bag* ou encore dans *Ça c'est un baiser*. Les romans brisent un certain nombre de tabous, et profanent autant de valeurs sacrées, constitutives du ciment social. Citons pour exemple l'inceste dans *Incidences*, l'indifférence ou la moquerie face au handicap dans *Doggy bag*. Rien ne reste plus des valeurs qui fondent l'homme humaniste. Il faut donc trouver une écriture nouvelle. Les

⁶⁶⁶ DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p. 138.

mots anciens ne peuvent plus dire cet univers au plaisir coupable et cynique, dont la chute vers le néant semble inexorable.

Aussi, ce nouveau style djianien, fondé sur une écriture économe de mots, rapide, directe et violente, peut être considéré comme un mimétisme de ce malaise et de cet effondrement. On peut également le lire comme une condamnation sans appel : pour l'homme, coupable de sa propre perte et de celle du monde, la littérature ne doit même plus offrir une once de consolation. Ce sentiment de destruction est communiqué au lecteur. Avec une économie de moyens, Djian se contente de créer ce qu'il nomme « un inconfort »⁶⁶⁷, provoqué par la destruction d'un certain nombre d'habitudes de lecture. Il transpose ce trouble au sein de son écriture.

Il alterne dans un même roman les modes de narration. Ainsi, *Vengeances* est construit sur l'alternance de narrations homodiégétique et hétérodiégétique, créant ainsi un certain vertige. Il remet en cause quelques conventions typographiques comme dans "*Oh..* ", roman dans lequel il décide d'abandonner les alinéas et les blancs séparant les paragraphes, privant ainsi le lecteur d'un certain nombre de repères⁶⁶⁸. Ce roman est d'ailleurs écrit sans aucune séparation de chapitres, mimant ainsi le flot continu et ininterrompu d'une vie dans laquelle il est impossible de reprendre son souffle. Avec la série *Doggy Bag*, il prive le lecteur du plaisir de la connaissance qu'accorde généralement un dénouement résolutif, en adaptant au roman le principe sériel.

L'adhésion du lecteur prouve cependant que l'inconfort est fécond et qu'il aime être bousculé. L'œuvre de Djian rejoint ainsi une tendance artistique de ce vingt et

⁶⁶⁷ « C'est bon quand il y a de la souffrance, ça veut dire que vous ne cherchez pas le confort. Je pourrais faire une belle phrase mais je saborde et je mets un « etc » pour créer l'inconfort fécond. C'est un don fait à l'autre, à toi, lecteur, et à moi-même. » DJIAN, Philippe, in QUIN, Elisabeth, *op.cit.*

⁶⁶⁸ Le procédé a déjà été employé en 2004, mais dans une moindre mesure, par Christine Angot dans *Les désaxés*.

unième siècle naissant, marqué par le développement d'une esthétique de la destruction.

L'intérêt dont témoignent les hommes pour les représentations et images des grandes catastrophes prouvent qu'il existe bien une fascination pour l'horreur et la dévastation.⁶⁶⁹ Milan Kundera l'avait déjà pressentie mais n'affirmait rien. Il interrogeait plutôt :

« Vous pensez que les destructions peuvent être belles ? »

A la fin de l'année 2002, Paul Virilio⁶⁷⁰ fait de la destruction un concept esthétique au sein de l'exposition « Ce qui arrive », à Paris. Photos et projection de catastrophes multiples se succèdent : crashes aériens, attentat, pollution, naufrage... Virilio ose « établir un rapport entre l'horreur réelle et la beauté artistique »⁶⁷¹ et force ainsi l'homme à constater que « l'œil prend goût à l'horrible » et qu'il existe bien une émotion esthétique particulière face aux visions d'apocalypse et d'épouvante. Cette fascination pour le mal peut être perçue comme la réactivation d'une blessure première.

Elle fait surgir un rapport obscur, primitif, non verbal. Comme si l'homme portait en lui, très profondément ancrées, les traces inconscientes d'une catastrophe vécue mais cependant oubliée. Pourtant, si cette fascination pour la destruction est bien réelle, elle reste inexprimable dans la mesure où elle fait naître le soupçon d'une complicité première et insurmontable unissant l'Homme et le Mal. Rilke postule aussi, dans une réflexion très faustienne que le Mal a également pour complicité la Beauté.

⁶⁶⁹ C'est le thème du roman d'Amélie Nothomb, *Acide sulfurique*, paru en 2005. L'incipit du roman est constitué de cette affirmation : « Vint le moment où la souffrance des autres ne leur suffit plus ; il leur en fallut le spectacle. » NOTHOMB, Amélie, *Acide Sulfurique*, Albin Michel, 2005. (Le livre de poche), p.9.

⁶⁷⁰ Urbaniste et essayiste français, professeur d'architecture, Paul Virilio est surtout connu pour ses publications visant à dénoncer le règne et l'obsession de la vitesse dans les sociétés occidentales contemporaines. L'exposition « ce qui arrive » que nous évoquons dans ce développement a eu lieu à la fondation Cartier de Paris de décembre 2002 à mars 2003.

⁶⁷¹ BEIGBEDER, Frédéric, *Windows on the world*, op. cit., p.163. Beigbeder retrace dans un passage de ce roman sa visite de l'exposition.

Cette idée, particulièrement pessimiste semble cependant influencer profondément et durablement l'œuvre de Djian. Elle est d'ailleurs donnée en exergue de *La fin du monde* :

Car le beau n'est
Que ce degré du terrible
Qu'encore nous supportons
Et nous ne l'admirons tant
Que parce que, impassible,
Il dédaigne de nous détruire.⁶⁷²

Djian n'écrit plus sur le salut par les bonheurs simples. Il choisit, au contraire, de présenter la dérive des hommes vers un chaos inéluctable. Car la représentation artistique de la destruction est déjà une tentative pour la comprendre et la combattre. Pour réinvestir le monde de sens, aussi. L'esthétisation de la catastrophe, la représentation de la destruction est une façon de l'exorciser et d'offrir une rédemption aux hommes et une renaissance au monde, dans et par l'art.⁶⁷³ Dans *Vengeances*, cette chance n'est pas accordée à l'artiste Marc dont les œuvres s'autodétruisent progressivement. Djian veut peut-être signifier que le salut par l'art n'est pas permis à tous, aussi.

Ecrire donc, pourrait permettre de proposer une renaissance en « renouvelant par le langage [...] la conception et la vision du monde. »⁶⁷⁴ Mais les romans de Djian ne parlent pas encore de cette renaissance. Juste du chaos qui précède, peut-être, un nouvel ordre.

⁶⁷² RILKE, Rainer Maria, cité par DJIAN, Philippe et HAACK, Horst, in *La fin du monde*, op.cit. , p.33.

⁶⁷³ Djian se trouve sur ce point très loin de l'opinion défendue par Houellebecq dans *La carte et le territoire* : « Il se demanda furtivement ce qui l'avait conduit à se lancer dans une représentation artistique du monde ou même à penser qu'une représentation artistique du monde était possible. Le monde était tout sauf un sujet d'émotion artistique, le monde se représentait absolument comme un dispositif rationnel, dénué de magie comme d'intérêt particulier. » HOUELLEBECQ, Michel, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010. p.258.

⁶⁷⁴ IONESCO, Eugène, *op.cit.*

Nous analyserons dans les chapitres suivants comment ces différents éléments qui ont influencé l'écriture djianienne se retrouvent dans ses romans et lui permettent de suggérer que la saturation des sens est responsable de la sidération du sens. Nous essayerons ensuite d'analyser les procédés stylistiques par lesquels Djian met en texte cette fuite du sens. Pour ce faire, nous nous intéresserons plus spécifiquement à deux œuvres : *Doggy bag saison 3* et *Vengeances*.

CHAPITRE 2 : SATURATION DES SENS ET SIDÉRATION DU SENS.

Les romans djianiens écrits en ce début de nouveau millénaire sont empreints d'une cruauté, d'une noirceur, d'une désespérance qui s'accroît inexorablement... Cela est pour le moins surprenant car Djian avait habitué son lecteur, dans les œuvres des années quatre-vingt-dix, à conquérir le bonheur même dans l'adversité.

Depuis 2002 et son roman *Ça c'est un baiser*, Djian ne cesse d'explorer la violence et l'amertume d'une société en plein désarroi, d'un monde en désintégration. Ses romans sont de plus en plus noirs. Leurs titres cinglants se déclinent le plus fréquemment sous la forme d'un substantif unique, négativement connoté comme : *Frictions, Impuretés, Impardonnables, Vengeances*.⁶⁷⁵

Certains diront que Djian revient à ses premières amours. Que l'exploration du côté sombre du monde est inhérente à sa réflexion depuis son premier roman *Bleu comme l'enfer*. Il n'y a cependant rien de commun entre ces deux temps d'écriture. Si les premières œuvres présentaient des personnages révoltés, et à la dérive car en inadéquation avec leur milieu, les romans des années 2000 présentent, au contraire, des personnages privilégiés, jouissant des largesses d'une société de consommation dont ils sont partie prenante et dont ils connaissent et exploitent toutes les possibilités. Mais, si les personnages djianiens de ce nouveau millénaire vivent dans des paradis artificiels, le malaise ne vient plus de quelques individus révoltés ou d'une

1 En 2012, la titrologie djianienne semble atteindre un point de non-retour avec " *Oh...* ". L'interjection, ainsi ponctuée, constitue la dernière réplique du roman, et montre la lassitude et l'impossibilité de la parole, l'impossible dénomination du sentiment ou de l'objet. La crise dont est victime le monde est par contamination une crise de la dénomination. Il est intéressant de noter que le roman suivant, paru en 2013, est intitulé *Love Song* et semble davantage un titre de chanson (« love song » signifiant en anglais « chanson d'amour »). Le retour à un titre signifiant a donc besoin de s'inscrire dans un univers musical et une autre langue, comme si l'expression titrologique française était arrivée à saturation.

incohérence passagère du système, mais d'un dérèglement complet et généralisé d'un monde qui s'enfonce, inéluctablement, dans sa propre destruction.

Pour Djian le troisième millénaire a véritablement commencé le 11 septembre 2001, à New York avec l'attentat du World Trade Center qui n'a pas seulement détruit le rêve américain mais a aussi mis à nu les failles d'une société de consommation autosatisfaite et a fait ressurgir chez chacun d'entre nous les peurs et les angoisses les plus primaires. Djian prend en effet cette date comme le début du « déclin de l'Occident qui tend vers son zénith à présent de façon presque naturelle » et pousse ses personnages, à l'instar de Marc, héros de *Vengeances*, « à se sentir irrémédiablement emportés vers le fond. »⁶⁷⁶

Des sommets d'une société qui se complait dans l'artifice aux gouffres d'un univers en perdition, Djian semble avoir perdu son pouvoir de créateur. Mauvais démiurge, il laisse ses personnages se débattre dans un monde qui les dépasse. Un monde qui, pour les avoir trop abreuvés de sensations factices, leur échappe et perd tout sens.

1. Les Paradis de l'artifice

C'en est fini des ouvriers et des vendeuses du temps de *Criminels*, des artistes libres et heureux, même sans le sou, de *Lent dehors*, des trappeurs de *Lorsque Lou...* Pour ce nouveau millénaire Djian change de société. Il décide de mettre ses personnages à l'abri des préoccupations matérielles et exploite ainsi les milieux dorés du cinéma, de la presse, de la politique, de l'art, ou encore de l'industrie et du commerce de luxe.⁶⁷⁷ La plupart des nouveaux héros djianiens ont réussi socialement.

⁶⁷⁶ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit., p.25

⁶⁷⁷ Le personnage de l'écrivain ne ressurgit que dans *Impardonnables* ou il cohabite d'ailleurs avec celui d'une actrice de cinéma.

Les autres personnages se trouvent, pour une raison ou pour autre, entraînés dans ce milieu où l'argent est roi et où tous les rêves se réalisent. Il en est ainsi de Josianne, la courageuse infirmière de *Doggy Bag* qui doit à sa liaison puis à son mariage avec David, l'un des deux frères Sollens, propriétaire d'un garage Mercedes, son ascension sociale et financière. Privilégiés donc, les personnages djianiens évoluent dans un monde où tout se vend et où tout s'achète. Un monde où l'essentiel reste pourtant ailleurs.

1.1 Le bonheur est consommation

Le fidèle lecteur de Djian peut avoir une réaction de dégoût à la lecture de l'une des six saisons de *Doggy Bag*. Le roman-télé met en texte une telle profusion de luxe que le lecteur s'en trouve saturé. L'auteur use et abuse du procédé de la métonymie, substituant au nom des objets celui de leurs marques. Il induit dès lors, de façon subreptice, leur valeur marchande et la situation socio-financière de celui qui les possède. La richesse se décline alors en marques de véhicule automobile : David roule en « Porsche » et considère qu'il faut « relégu[er] les considérations financières au rang de simples chiures de mouche »⁶⁷⁸. Il offre à sa femme une « mini-Cooper rouge et blanche ». Pendant ce temps, son frère et sa secrétaire n'hésitent pas à envoyer au fond du fossé trois « Mercedes classe A » alors même que leur avocat se fait agresser à bord de sa « BMW »...Dis-moi ce que tu conduis et je te dirai qui tu es....

L'omniprésence des marques dans la narration djianienne n'est pas seulement symptomatique d'une époque où les slogans publicitaires peuplent l'esprit des consommateurs potentiels. Elle démontre plus profondément que, dans la société contemporaine, l'être s'inscrit et évolue avant tout dans une échelle de valeur

⁶⁷⁸ DJIAN, Philippe, *Doggy Bag*, op.cit., 157.

matérielle. Djian poursuit dès lors la dénonciation entamée par Frédéric Beigbeder dans *99 francs* :

En ce temps-là, on mettait des photographies géantes des produits sur les murs, les arrêts d'autobus, les maisons, le sol, les taxis, les camions, la façade des immeubles en cours de ravalement, les meubles, les distributeurs de billets, dans toutes les rues et même à la campagne. La vie était envahie par des soutiens-gorge, des surgelés, des shampoings anti-pelliculaires et des rasoirs triple lame. L'œil humain n'avait jamais été autant sollicité de toute son histoire : on avait calculé qu'entre sa naissance et l'âge de 18 ans, toute personne était exposée en moyenne à 350 000 publicités. [...] Jamais de repos pour le regard de l'homme-consommateur. Le silence aussi était en voie de disparition. On ne pouvait pas fuir la radio, les télévisions allumées, les spots criards qui bientôt s'infiltreraient jusque dans vos conversations téléphoniques privées. [...] L'occidental moyen était soumis à 4000 messages commerciaux par jour.⁶⁷⁹

Dans *Moins que zéro*, Brett Easton Ellis insiste sur l'aspect angoissant de cette invasion publicitaire :

Quand j'arrive à un feu rouge, j'ai bien envie de le griller mais m'arrête dès que j'aperçois un panneau publicitaire que je ne me rappelle pas avoir vu. Il dit seulement « Disparaître ici » et, bien que ce soit probablement une pub pour une station balnéaire quelconque, ça me flanque la trouille, j'enfonçe la pédale de l'accélérateur et la voiture bondit en avant.⁶⁸⁰

Dans l'univers de *Doggy Bag*, on ne partage plus un café mais « une capsule d'Arabica Spécial Club », et l'on ne peut pas vivre avec une autre personne « si l'on ne dispos[e] pas d'au moins deux cent mètres carrés. »⁶⁸¹ C'est le rêve des personnages des *Choses* de Georges Perec poussé à l'extrême : l'homme se définit désormais non plus par l'Être mais bien par l'Avoir. Djian utilise là le même procédé que l'auteur américain Bret Easton Ellis qui, en 1991, dans *American Psycho*, décrit par le biais de son personnage Patrick Bateman, brillant golden-boy le jour, terrible serial-killer la

⁶⁷⁹ BEIGBEDER, Frédéric, *99 francs*, Paris, Grasset, 2000. (Folio), p. 63.

⁶⁸⁰ EASTON, ELLIS, Brett, *Moins que zéro*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1986. (10/18).p.46.

⁶⁸¹ DJIAN, Philippe, *Doggy bag, saison 3*, op.cit., p 75 et p.68 Dans *Incidences*, Djian utilise le procédé de la métonymie pour les médicaments, signifiant par-là que même la consommation n'a plus de limite et que même la santé est un terrain de spéculation.

nuit, une société new-yorkaise qui « ne vit, ne pense, ne juge qu'en fonction des marques de ses vêtements, de ses gadgets électroniques. ⁶⁸² :

Je porte un costume croisé Ralph Lauren, raie blanche, six boutons et une chemise polo, col ouvert et poignets mousquetaire, en coton Sea Island imprimé de fines rayures au crayon. Je me déshabille au vestiaire, bénissant l'air conditionné, puis je passe un short noir corbeau en coton et Lycra, bandes blanches à la ceinture et sur les côtés, et un débardeur en coton et Lycra (Wilkes) et pouvant se plier si serré que je les transporte dans mon attaché-case.[...] je vérifie mon reflet dans le miroir, avant de pénétrer dans la salle et, mécontent de moi, vais chercher dans mon attaché-case la bombe de mousse pour plaquer mes cheveux en arrière, puis je me passe un peu de lotion hydratante sur le visage et, remarquant une légère rougeur sous ma lèvre inférieure j'ajoute une touche de Touch-Stick, Clinique. Satisfait, j'allume le walkman, monte le volume, et quitte le vestiaire.⁶⁸³

Certes, la course à la consommation n'est pas un phénomène nouveau dans les sociétés occidentales. Dès les années soixante la littérature dénonce la place prépondérante qu'elle occupe dans la vie de chacun. Djian lui-même en soulignait déjà les effets néfastes dans *Bleu comme l'enfer*. Mais il lui opposait des personnages résistants, lucides, qui ne se laissaient pas emporter dans le tourbillon consumériste.

Dans les romans des années 2000, toute résistance est désormais impossible. Consommer est un acte frénétique, obsessionnel. Cela semble d'ailleurs être le seul objet de désir des personnages, l'objectif vers lequel, ils tendent, attirés inévitablement par une force toute magnétique. Le héros est victime de ce que Baudrillard nomme « la salivation féérique. »⁶⁸⁴ Ainsi, Catherine « ayant toujours eu le goût des belles

⁶⁸² BRANDEAU, Michel, préface à EASTON ELLIS, Brett, *American Psycho*, traduction de Alain Defossé, Salvy éditeur, 1992 (Points), p.I.

⁶⁸³ EASTON ELLIS, Brett, *American Psycho*, op.cit., p.92-93. Dans la littérature française actuelle, Frédéric Beigbeder pousse cette démonstration à l'extrême dans *99 francs* mais aussi dans *Windows on the World*, roman dans lequel il imagine des personnages prisonniers du cent-septième étage du World Trade Center le 11 septembre 2001. Deux d'entre eux, dignes héritiers d'Easton Ellis, incarnant l'hyperconsommation, resteront anonymes jusqu'à l'effondrement final de la tour et ne seront nommés que par la marque de leurs vêtements : « la blonde en Ralph Laurens et le brun en Kenneth Cole. » voir BEIGBEDER, Frédéric, *Windows on the World*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2003 (Folio).p.73.

⁶⁸⁴ « Les grands magasins, avec leur luxuriance de conserves, de vêtements, de biens alimentaires et de confection, sont comme le paysage primaire et le lieu géométrique de l'abondance. Mais toutes les rues, avec leurs vitrines encombrées et ruisselantes (le bien le moins rare étant la lumière, sans quoi la marchandise ne serait ce qu'elle est), leurs étalages de charcuterie, toute la fête alimentaire et vestimentaire qu'elles mettent en texte, toutes stimulent la salivation féérique. » Baudrillard, cité par BOUTAUD, Jean-Jacques, « Du sens, des sens, marketing et communication en terrain sensible. » in *Semen n°23, Sémiotique et communication*. Etat des lieux et

choses » [...] « pein[e] à quitter des yeux » [...] « les talons hauts de Marga ». ⁶⁸⁵ Josianne ne se lasse pas « des plaisirs et des joies d'un appartement haut de gamme meublé avec soin » ⁶⁸⁶. Les personnages mènent « une vie liquide. » Cette expression est définie par Zigmund Baumann dans un essai du même nom comme désignant la vie menée dans une société où « c'est la vitesse et non la durée qui compte [...] [dans la mesure où] avec la bonne vitesse on peut consommer toute l'éternité à l'intérieur du présent continu de la vie terrestre. » ⁶⁸⁷ L'amour même a disparu au profit de ce que Viart nomme « une sexualité consumériste désinvestie de tout affect. » ⁶⁸⁸

Si les personnages de *Doggy Bag* n'ont aucun recul et se laissent volontiers corrompre par « un abonnement pour le haut débit et les chaînes de télé payantes » ou encore « un fauteuil Aeron de chez H.Miller » ⁶⁸⁹, ceux de *Vengeances* sont néanmoins conscients du danger. Pourtant, la lutte est impossible, la chute inéluctable :

Ses valeurs chancelaient à mesure que son cœur découvrait les bienfaits que l'on tirait d'un canapé en peau de buffle, des produits Kanebo, des vacances en Toscane, du cachemire trois fils et des cinq étoiles. ⁶⁹⁰

Ayant vécu le suicide de son fils, Marc, le narrateur de *Vengeances*, prend conscience du « caractère puéril de [leurs] désir[s] », et du monde « étriqué, dérisoire et convenu » dans lequel ils se sont enfermés :

Je me posais des questions de l'intérieur d'un bar à sushis où je les attendais en buvant une Iki, songeant à ce petit monde que nous nous étions construits avec un soin méticuleux, depuis ce

perspectives d'un dialogue, 2007. Mis en ligne le 22 août 2007. [URL : <http://semen.revues.org/document5011.html>.] consulté le 20/09/2009.

⁶⁸⁵ DJIAN, Philippe, *Doggy bag, saison 3*, op.cit., p.156.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p.212.

⁶⁸⁷ BAUMANN, Zigmund, *La Vie liquide*, Rodez/Nîmes, éd.le Rouergue et Chambon, 2006. p.7

⁶⁸⁸ VIART, Dominique, *Le roman français au vingtième siècle*, op.cit., p.146. Viart inscrit Djian, Ravalec et Houellebecq dans cette tendance qu'il interprète comme « une forte critique de la société contemporaine avec pour seul constat l'enfoncement des personnages dans le travail ou dans une frustrante frénésie sexuelle. »

⁶⁸⁹ DJIAN, Philippe, *Doggy bag, saison 3*, op.cit., p.185. L'argument est repris dans " Oh... " lorsque le personnage de Michèle tente d'apaiser le mécontentement de sa belle-fille Josie : « Allons, je vous en prie, oublions cette histoire. Vous aimez le cinéma ? Je vais vous abonner aux chaînes cinéma, ça vous va ? » DJIAN, Philippe, " Oh... ", Gallimard, 2012, p.200.

⁶⁹⁰ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit., p.57.

bar où je me trouvais jusqu'à nos avions, nos voitures, nos maisons, nos produits bio, nos cachemires, nos ordis, notre amour des marques... Un tout petit monde.⁶⁹¹

Pourtant, aucun électrochoc n'est assez puissant pour détourner les personnages de *Doggy Bag* des délices matérialistes. Le narrateur décrit avec ironie les pensées d'Irène Sollens, soixante-trois ans, violée, battue, perdue dans la forêt :

Elle avait besoin d'un bain. Elle avait un besoin urgent de sa crème Collagenist Intense Fill de chez Helena Rubinstein – et de tout ce qui avait un rapport avec le monde civilisé.⁶⁹²

Un peu plus loin, c'est Josianne, nouvelle et heureuse propriétaire d'une Mini Cooper qui ne permet pas au souvenir de son enfant mort de ternir son bonheur :

Elle était harassée. Mais elle demeurait heureuse. Très heureuse. Elle avait même effectué plusieurs fois le tour des pâtés de maisons, regardant son reflet dans la vitrine, caressant le volant, passablement enivrée, écoutant le moteur qui tournait comme une horloge, riant toute seule – pleurant tout à coup au souvenir de son enfant mort qui aurait adoré cette voiture, qui aurait sauté sur la banquette arrière en battant des mains - , passant les vitesses du bout des doigts, donnant quelques coups d'accélérateur pour sécher ses larmes.⁶⁹³

La phrase de Brautigan que Djian a donnée en exergue à *37°2 le matin* prend ici tout son sens : « ça m'a laissé songeur mais pas très longtemps car je me suis immédiatement embarqué pour Babylone. »⁶⁹⁴

Babylone... La Ville. L'action des romans djianiens, qui se situaient dans la décennie précédente dans des milieux semi-ruraux et dans une nature réconfortante, a désormais lieu dans de grandes villes, les plaisirs de la société consumériste étant avant tout des plaisirs urbains. Djian choisit Biarritz, où il réside désormais, comme décor encore assez serein et préservé pour *Impardonnables*.⁶⁹⁵ Mais le paysage urbain s'intensifie dans *Vengeances* et " *Oh...* ", où le lecteur reconnaît Paris, ainsi que dans les six tomes de *Doggy Bag* qui se déroulent dans une grande ville sans nom, et développe ainsi un paysage interne à la série romanesque.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p.128.

⁶⁹² DJIAN, Philippe, *Doggy bag, saison 3*, op.cit., p.28-29.

⁶⁹³ DJIAN, Philippe, *Doggy bag, saison 3*, op.cit., 161.

⁶⁹⁴ BRAUTIGAN, Richard, *Un privé à Babylone*, cité dans par Philippe Djian en exergue de *37°2 le matin*.

⁶⁹⁵ L'action, située à Biarritz dans le roman de Djian, a été transposée à Venise dans l'adaptation cinématographique d'André Téchiné.

1.2. Les tentations de Babylone

La ville participe de et à la tentation. Elle est tentation. Elle se consomme, se vend, se donne. Elle retrouve, Babylone moderne, cette symbolisation de « grande prostituée » que lui accorde la tradition judéo-chrétienne. Elle est à l'image des désirs de l'homme et participe aussi à la perte de ses valeurs.

La géographie des derniers romans djianiens est plus que jamais fondée sur la dichotomie opposant Ville et Campagne. Le choix des personnages est inverse à celui des romans de la décennie précédente. Tous se complaisent dans cet environnement urbain qui leur offre – du moins le pensent-ils – sécurité, confort et divertissement. Leur choix semble bien répondre aux raisons qu'invoque Rebecca, personnage de *La campagne*, du dramaturge martin Crimp, dont Djian est le traducteur :

La ville rend les gens complètement dingues [...] la nuit, incapables de fermer l'œil, ils restent allonger les yeux grand ouverts, juste à écouter, juste à écouter la ville. [...] Ils sont terrifiés de partir [...] au cas où il manquerait une occasion qui, naturellement peut jamais ne se présenter.⁶⁹⁶

La ville djianienne de *Doggy Bag*, de *Vengeances* ou de " *Oh...* " est conforme à celle présentée dans les séries télévisées : « gratte-ciel, ghettos où sévit la violence, banlieue pavillonnaire » elle véhicule « les images que les fictions télévisées ont contribué à nous rendre familière. »⁶⁹⁷

Le centre-ville correspond au « Downtown » américain, quartier de commerces et de bureaux dans lequel sont concentrés des immeubles d'affaire « remarquables par leur taille et leur architecture »⁶⁹⁸. Ainsi, les personnages évoluent au milieu de « tours

⁶⁹⁶ CRIMP, Martin, *La campagne*, trad. de Philippe Djian, Paris, édition de L'Arche, 2002. p.43.

⁶⁹⁷ DEROIDE, Ioanis, *Les séries tv, mondes d'hier et d'aujourd'hui*, ellipse, collection culture pop, 2011. P.106.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p.106. Au sujet du caractère artificiel des mégapoles modernes, on peut citer la description que fait Beigbeder de New York: "la ville s'étend comme un damier géant, avec ses angles droits, ses cubes perpendiculaires, ses carrés adjacents, ses rectangles limitrophes, ses lignes parallèles, ses réseaux de stries, toute

de verre bleuisant dans la pénombre »⁶⁹⁹, dans des rues animées emplies « d'odeurs de nourritures, des ronflements du trafic, des klaxons lointains, des sirènes. »⁷⁰⁰ Ils se déplacent sur « des passerelles qui surplombent la voie express »⁷⁰¹ ou encore dans des « métros aériens [...] qui s'orientent en direction de tours – dont les derniers étages rutil[ent] au soleil comme des charbons ardents. »⁷⁰² Ils longent des « auditorium [...] [en] robe d'ivoire », se promènent dans des quartiers chics « remplis de fontaines et de verdure, avec de larges trottoirs et des auvents. »⁷⁰³ Les plus chanceux d'entre eux – Anne et Michel dans *Vengeances* ou plus encore Josianne et David dans *Doggy Bag* - profitent de « piscine juché sur les toits d'un immeuble qui sembl[e] toucher le ciel » et, depuis leur lit, contemplent la ville et se sentent « comme dans le cockpit d'un avion. »⁷⁰⁴

Et quand la ville est en état de siège, les gens ne s'indignent que pour les loisirs qu'ils doivent sacrifier : « quand reprendraient les concerts, le temps où l'on pourrait acheter un hot dog, quand se rallumeraient l'enceinte de la cafétéria ? »⁷⁰⁵.

Le divertissement. Voilà ce que propose la ville. Se divertir pour s'évader. Pour que « les heures succèdent aux heures comme de la morphine en chapelet. »⁷⁰⁶ C'est ainsi que les personnages s'enferment dans un cercle vicieux où rien n'existe plus que le factice de cette existence au rythme effréné. Marc, le narrateur de *Vengeances* en est le meilleur exemple. La ville lui offre des soirées branchées où l'on peut s'extraire de la réalité dans des décors « de poutrelle fraîchement repeintes, des murs de moellons

une géométrie artificielle, grise, blanche et noire, les avenues tangentes comme des couloirs aériens, les ruelles transversales comme traces au marqueur, les tunnels comme des taupinières de brique rouge ; vue d'ici, la trainée de bitume mouillée derrière les camions de nettoyage ressemble à la bave que laisseraient des limaces en aluminium sur du contreplaqué. » BEIGBEDER, Frédéric, *Windows on the world*, op.cit., p.21.)

⁶⁹⁹ DJIAN, Philippe, *Doggy bag, saison 3*, op.cit., 109.

⁷⁰⁰ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit., p.67.

⁷⁰¹ DJIAN, Philippe, *Doggy bag, saison 3*, op.cit., p.213.

⁷⁰² DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit., p.15.

⁷⁰³ DJIAN, Philippe, *Doggy bag, saison 3*, op.cit., p.221 et *Vengeances*, op.cit., p. 84

⁷⁰⁴ DJIAN, Philippe *ibid.*, p.61 et 109

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 151.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p.128.

bruts, des spots, des baies coulissantes [...] avec des vidéos quelconque projetées au plafond. »⁷⁰⁷ Le bonheur a un prix : celui du champagne, et des lignes de cocaïne. Le bien-être est une illusion qui ne semble pouvoir se mesurer qu'à la valeur des choses. Les alcools forts et les stupéfiants, que les personnages de *Bleu comme l'enfer* utilisaient pour ouvrir les portes de la perception, conduisent désormais à l'effet inverse. L'excès annihile toute sensation parce que le corps arrive à saturation. Marc avoue : « Je continuais à sortir, à boire, à me farcir le nez mais je n'éprouvais plus rien de significatif. »⁷⁰⁸ Il n'est d'ailleurs pas dupe du côté tragique de ses addictions :

Il m'arrivait certains soirs d'être K-O. debout, totalement sonné, l'esprit soudain noir après s'être illuminé, et il arrivait parfois que ces ténèbres fussent nécessaires, que leur manque, que leur absence devinssent insupportables au bout d'un certain temps et qu'il fallût remettre ça au plus vite, le soir même si possible, si l'on souhaitait pouvoir continuer sa route.⁷⁰⁹

La ville, paradis de la société de consommation a horreur du vide. Pour cela, elle s'enorgueillit de pouvoir satisfaire tous les sens. Le goût est comblé par une nourriture qu'on trouve à chaque coin de rue et dont les odeurs se mélangent avec celles des pots d'échappement. Certes, ce n'est plus de la grande cuisine. Il est fini le temps où le héros de *37°2 le matin* prenait un plaisir sans pareil à concocter un chili con carne.⁷¹⁰ D'ailleurs les personnages ont perdu le goût des bonnes choses. Manger devient un acte automatique. Cuisiner n'est plus un plaisir mais une performance, mesurée en termes de réussite ou d'échec. Les « tartes sont légèrement trop cuites »⁷¹¹, les crèmes « pas merveilleusement bonnes »⁷¹² et le plaisir du goût cède la place à celui de la présentation, les personnages étant de plus en plus sensibles aux cocktails servis dans « des verres immenses avec une paille rose et vert [...] et décorés de petits parasols. »⁷¹³

⁷⁰⁷ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op. cit., p.48.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p.191.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p.49.

⁷¹⁰ On peut relire à ce sujet le premier chapitre de *37°2 le matin*.

⁷¹¹ DJIAN, Philippe, *Doggy bag, saison 3*, op.cit., p.226.

⁷¹² *Ibid.*, p. 212.

⁷¹³ *Ibid.*, p.61.

La vue est sollicitée au maximum, entre l'architecture aux lignes dures, des affichages publicitaires, une profusion de lumières artificielles⁷¹⁴, qui plongent la cité dans un jour sans fin. L'ouïe s'habitue à un fond musical incessant et, par cette perpétuelle sollicitation, a désormais horreur du silence. Le bruit des oiseaux et du vent dans les arbres a été remplacé par des chansons, mélodies plus urbaines, modernes et consommables, que les personnages se passent en bouclant : ce sont les chansons de The National, Tuxedomoon, Ryuchi Sakamoto, P-J Harvey, Israel Kamakawiwoé, Courtney Love, Brian Eno.⁷¹⁵

Mais le mieux semble l'ennemi du bien...Les sens, trop sollicités, arrivent à saturation, la perception vacille, les valeurs individuelles s'égarer. Les perceptions se dérèglent, dérèglent leur milieu. Et vice-versa.

2. L'enfer du dérèglement

Le dérèglement du monde contemporain n'est évidemment pas un thème propre à Djian. L'expression constitue d'ailleurs le titre d'un essai qu'Amin Maalouf a consacré en 2009 aux inquiétantes mutations des sociétés contemporaines. *Le dérèglement du monde* recense et tente d'interpréter les signes, ou plutôt les symptômes qui conduisent l'auteur à s'inquiéter des dérèglements simultanés dans les domaines intellectuel, financier, géopolitique et éthique.⁷¹⁶ Si la réflexion d'Amin Maalouf contient de nombreux développements sur l'épuisement des civilisations arabes, il n'en reste pas moins qu'elle propose également une analyse tout à fait

⁷¹⁴On est loin de la franche aversion des héros de *37°2 le matin* : « Les putains d'enseignes lumineuses se mettaient à clignoter à ce moment-là et il fallait traverser des cascades lumineuses en clignant des yeux et les épaules rentrées. Je haïssais cordialement tout ça. »DJIAN, Philippe, *37°2 le matin*, op.cit., p. 60.

⁷¹⁵Ces références musicales apparaissent à plusieurs reprises dans les romans *Vengeances* et *Doggy Bag*.

⁷¹⁶On peut lire à ce sujet : MAALOUF, Amin, *Le dérèglement du monde*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2009.

pertinente sur le déclin des sociétés occidentales en général et du modèle américain en particulier.

Ere de la globalisation, ère d'une consommation effrénée, ère d'une nature en révolte, le nouveau siècle, pourtant si jeune, porte déjà en lui les germes d'une catastrophe annoncée. Sans le formuler sur le mode didactique de l'essai, Djian semble partager en tous points, l'avis de Maalouf. C'est du moins ce que ces derniers romans laissent à penser lorsqu'ils présentent un monde qui semble subir encore plus qu'un dérèglement, une désintégration, et des personnages qui tendent inmanquablement vers la déshumanisation.

2.1. Chaos Social

Si Djian n'écrit pas à proprement parlé de fictions sociales, le monde dans lequel l'auteur vit n'est pourtant jamais totalement absent de ses romans et en constitue même la toile de fond. Le lecteur y reconnaît donc toujours les blessures du monde contemporain.

L'Histoire en marche rencontre la petite histoire des personnages en s'insinuant chez eux par le biais du petit écran. Ils peuvent y voir « la dégringolade des premières banques, les typhons, les cyclones les tremblements de terre, inondations, maladies, volcans. »⁷¹⁷ Marc, le héros de *Vengeances* commente :

Il fallait de la chance en ce début de siècle malmené pour tomber sur des images attendrissantes et l'on entendait des coups de feu sur un fond de désert rocailleux blanchi par la pleine lune [...] des cris, des détonations, des gémissements, des respirations étouffées, des images chaotiques.⁷¹⁸

⁷¹⁷ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit., p.29.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p.82.

Si dans *Vengeances* les personnages se contentent d'observer le chaos à la télévision, ceux de *Doggy Bag* le vivent effectivement. Le terme est utilisé à plusieurs reprises pour décrire l'état de la ville, qui accumule les difficultés, et de la société qui est à la dérive. Dans *Doggy Bag saison 2* la ville est la proie à des violences urbaines. Dans *la saison 3*, objet de notre étude, la ville est en état de siège, suite à des inondations. L'insécurité règne depuis que, profitant du désordre, des « types se sont échappés de prison »⁷¹⁹. L'heure est à « la moisissure, à la gadoue, à la nourriture avariée. » Et même si « les jeeps et les camions militaires » sont présents « et sèment le chaos dans la circulation », « certains quartiers restent ingérables » et les « responsables » pourraient bien « être lynchés. »⁷²⁰.

Paradis factice fait de tentations, la société urbaine de consommation est un réel enfer. Elle ne tolère pas que le moindre petit grain de simple vienne se glisser dans ses rouages et mette en faillite sa mécanique bien rôdée. Djian n'a finalement pas dérogé à ses convictions profondes. Le bonheur véritable reste celui des plaisirs simples. Ce sont bien les mal-lotis de la trilogie qui ont compris le plaisir réel de la vie. Mais Djian a décidé maintenant de montrer le côté sombre d'une société qui dérègle le monde à coup de liasses d'argent et le conduit tout droit au chaos.

Dans cette société urbaine de consommation, le désir n'existe plus dans la mesure où il est immédiatement comblé. Le plaisir n'existe que dans le changement qui, toujours possible et perpétuellement satisfait, disparaît devant l'absence ou la facilité de la conquête. La ville elle-même en est malade, même lorsque l'état de siège n'est pas décrété. Dans *Vengeances* elle est décrite à de nombreuses reprises comme « menacée d'embolie »⁷²¹. Marc juge d'ailleurs, dans un éclair de lucidité, cet appel à la consommation permanente comme un diktat, une offense :

⁷¹⁹ DJIAN, Philippe, *Doggy bag, saison 3*, op.cit., p.77.

⁷²⁰ *Ibid.*, p.55, 77 et 151.

⁷²¹ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit., p.158.

Il faisait beau et l'on se sentait encore en automne bien que les décorations de Noël fussent déjà en place au-dessus des rues et dans les vitrines- qui devenaient d'une violence irregardable, d'une laideur à faire bondir en arrière en se prenant la tête entre les mains.⁷²²

Pour Virginie Despentes, l'uniformité des vitrines et l'omniprésence du message consumériste rendent d'ailleurs la ville moribonde. Dans le roman *Bye bye Blondie*, elle affirme :

Le long des rues dorénavant plus une seule vitrine ne détonne : il ne reste plus d'espace pour ça dans les villes de l'époque moderne. C'est morbide et glacé, c'est marcher dans une morgue de couleur vive.⁷²³

La profusion n'amène pas la satisfaction mais au contraire la détruit. Elle crée l'illusion d'un bonheur auquel les personnages feignent de croire. Les sens sont saturés, car si largement abreuvés qu'ils ne peuvent plus subir cette sollicitation permanente. Les signaux sensoriels, que la société leur envoie, sont trop nombreux et trop forts. Jean-Jacques Boutaud parle d'une « expression emphatique du monde sensoriel, [...] saturés de signes sursignifiés dans leur forme et leur force d'expression de stimulation. »⁷²⁴ Elle amène à l'effet inverse de celui escompté : le corps ne sent pas plus et mieux, mais moins et mal. Il n'est pas plus réceptif mais a-receptif. Ne pouvant plus percevoir sereinement le monde, il ne sait plus s'y comporter.

2.2. Effondrement des valeurs morales

Les personnages djianiens semblent payer les fautes d'une civilisation qui s'épuise en perdant ses valeurs. La société consumériste n'a pas seulement développé une « science de la tromperie, de l'excès et du déchet » en substituant « la nouveauté à

⁷²² *Ibid.*, p.129.

⁷²³ DESPENTES, Virginie, *bye bye Blondie*, Paris, Grasset 2004, p.12. Nous citons cette écrivaine dans la mesure où elle revendique, comme Frédéric Beigbeder, faire partie de la génération « des enfants de Djian. »

⁷²⁴ BOUTAUD, Jean-Jacques, *op.cit.*

la durabilité »⁷²⁵, elle a aussi détruit les valeurs morales et le lien social. L'homme a perdu sa dignité. Il est devenu une marchandise comme une autre. N'est-ce pas ce que Djian veut faire entendre à son lecteur lorsqu'il évoque « les fast food dont les frites sont mortelles et les employés traités comme de la merde ? »⁷²⁶ Même la science ne respecte plus la vie, considérant le corps comme un objet lorsqu'elle cherche à transformer « le placenta humain » en « cosmétique »⁷²⁷ ou à mettre au point « un système de transplantation fécale. » Dans *Vengeances*, le personnage de Michel s'interroge d'ailleurs « Jusqu'où vont-ils pousser leur invention dans le sinistre ? »⁷²⁸

Les valeurs morales des personnages vacillent, elles aussi. Marc « adore être défoncé et danser sur la musique » et par ailleurs il « n'est pas mécontent d'avoir un fils »⁷²⁹. Ce dernier « médus[e] puis « terrifie » les amis de son père en se tirant publiquement une balle dans la tête. »⁷³⁰ Marga Damanti, elle, jette ses bébés dans la poubelle et se pose des questions d'éthique « le fœtus est-il une personne ? »⁷³¹. Quant à Irène, femme de soixante-trois ans, son comportement choque ses fils :

Certains voyaient leurs parents sombrer dans la sénilité, où trainer un cancer incurable. Seule une petite fraction voyait leur mère descendre en ville pour niquer illico sur un parking après une vie de sexualité soft.⁷³²

Le détraquement des personnages n'est pas exceptionnel ou isolé. Les héros djianiens sont à l'image des individus croisés dans la rue, comme « ce type avec son chien muselé, cette femme qui parl[e] toute seule, ce garçon de cent cinquante kilos à l'air mauvais. »⁷³³. Dans cette société, tout le monde a un problème.

⁷²⁵ BAUMAN, Zigmund, *La vie liquide*, op.cit., 107 et 109.

⁷²⁶ DJIAN, Philippe, *Doggy bag, saison 3*, op.cit., p. 215

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 195.

⁷²⁸ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit., p. 87.

⁷²⁹ *Ibid.*, p.57.

⁷³⁰ Voir l'incipit de *Vengeances*, op.cit., p.13.

⁷³¹ DJIAN, Philippe, *Doggy bag, saison 3*, op.cit., p.78.

⁷³² *Ibid.*, p.176.

⁷³³ *Ibid.*, p.220.

Pour Diken et Lausten, cette désintégration des valeurs morales semble renverser le « lien entre civilisation et barbarie » dans la mesure où, sans cette connaissance partagée du Bien et du Mal, la société peut revenir à « un état de nature caractérisé par le règne de la terreur ». ⁷³⁴ Dans *L'Imposture des mots*, Yasmina Khadra évoque un « monde sénile [qui] accuse un vertigineux retour d'âge ; l'âge de pierre et de l'animalité. » ⁷³⁵ Djian lui-même émet dans *Vengeances* l'hypothèse d'un retour de la société à l'état sauvage :

Tout allait tellement mal, en général, que même un gros embouteillage finissait par être acceptable au regard de la souffrance du monde- qui retournait à l'état sauvage quelquefois. ⁷³⁶

Pour Horst Haak, co-auteur de *La fin du monde* aux côtés de Djian, l'animalité prend la forme plus insidieuse de la perte d'humanité. L'artiste présente sa position dans un poème intitulé « plateau-télé » :

Tout va bien
Comme chaque soir, il regarde la télévision
En prenant son repas
Il se verse du vin
Les nouvelles du jour :
Guerre en Irak, faim en Afrique
Quelques milliers d'enfants
Mourant d'une peste quelconque
On se sent bien, chez soi, le soir
Avec le foot à la télévision
Et la Bourse
Donc tout va bien
Malgré les terreurs et les pogroms
Tout ira mieux malgré la torture
Dans des établissements spécialisés
La fin du monde-reloaded
C'est en contrepoint que l'évolution est en marche. ⁷³⁷

⁷³⁴ BAUMANN, Zigmund, *op.cit.*, p.97.

⁷³⁵ KHADRA, Yasmina, *L'imposture des mots*, Paris, Julliard, 2002. p.117.

⁷³⁶ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, *op.cit.*, p.125.

⁷³⁷ HAACK, Horst, « plateau télé » in DJIAN, Philippe et HAACK Horst, *La fin du monde*, Paris édition alternative, 2010. p.59. On pense également à *Lent dehors* : « J'ai pu avoir quelques nouvelles du monde, les guerres, les attentats, les famines... On aurait dit un catalogue de la souffrance étalé sur mille ans, mais ce n'était que le compte-rendu de la journée et ça n'en finissait pas... au bout d'un moment vous ne sentiez plus rien... et vous vous répétiez l'adresse où l'on pouvait envoyer des chèques... et vous ne saviez plus qui avait commencé, ni à quoi cela rimait, ni même si vous étiez coupable ou innocent... et le calme et la paix qui vous entouraient vous semblaient à peine croyables et si étranges... mais vous n'en éprouviez plus de honte comme autrefois car il

Haack dépeint dans ce court texte la violence complice de ceux pour qui tout va bien. Cette insensibilité à la douleur des autres qui se mêle à la peur de devoir être un jour à leur place. Les valeurs d'humanité et d'empathie ont disparu. Le déferlement médiatique a anesthésié la sensibilité des hommes. A l'heure de la télé-réalité, des talk-shows, la commisération cède la place au voyeurisme.⁷³⁸ Ainsi, la vie de Joël, tétraplégique à la suite d'un accident, est observée par les autres personnages de *Doggy bag* comme un divertissement intéressant :

Il fallait maintenir la paille dans la bouche [de Joël] d'une main et de l'autre essuyer ce qui coulait sur son menton. Marc observait la scène avec des yeux ronds. A un moment donné, par le plus grand des mystères, la soupe coula des narines de Joel qui commença à s'étrangler et cracha bientôt à travers la pièce comme une machine devenue folle.⁷³⁹

De la même façon, le suicide du fils de Marc, le narrateur de *Vengeances* est relaté d'une façon si visuelle que l'effet provoqué par le geste désespéré d'Alexandre semble n'avoir pas pour conséquence première la mort du jeune homme, mais bien le choc des spectateurs :

Mon fils de dix-huit ans Alexandre avait médusé puis terrifié l'assistance en se tirant froidement une balle dans la tête. En s'effondrant sur le buffet.⁷⁴⁰

La mise en scène publique du suicide d'Alexandre reflète elle aussi une société qui ne vit que dans l'éclat, la démonstration et le spectacle. Société du visible et des apparences où, par un étrange dérèglement, la vraie vie semble n'exister que dans les écrans de télévision. Le monde djianien a perdu son humanité et a vendu son âme au diable. Les personnages observent froidement la vie des autres, comme un divertissement de plus. Le monde n'oscille plus qu'entre voyeurisme et exhibition. De

n'y avait plus ni bons d'un côté, ni méchant de l'autre...et vous ne saviez plus si c'étaient vous qui aviez changé ou s'il n'y avait réellement plus moyen de reconnaître les chiens enragés...et ce désir de justice et de fraternité, il vous brûlait encore malgré tout, et c'était garder cette blessure ouverte ou basculer dans les ténèbres. » DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p. 186-187.

⁷³⁸ Didier DAENINCKX soulignait déjà ce méfait de la télévision dans les nouvelles constituant le recueil *Zapping*, Paris, Denoël, 1992. (Folio).

⁷³⁹ DJIAN, Philippe, *Doggy bag, saison 3*, op.cit., p.226.

⁷⁴⁰ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit., p.13.

son côté Yasmina Khadra constate, lui aussi, avec véhémence dans *L'imposture des mots* :

Le monde ne réfléchit plus. Il se reflète. Il se voit partout où le regard hallucine. [...] Son érudition n'est plus qu'une masturbatoire disqualification de la pensée au profit de la *loftisation* forcenée.⁷⁴¹

Les personnages djianiens sont donc devenus insensibles, puisque leurs sens ont été anesthésiés et leurs sensations volontairement mutilées.

2.3. L'égarement volontaire des sens

De nombreux passages de *Vengeances* présentent les troubles perceptifs de Marc sous l'effet combiné de la drogue et de l'alcool. On peut lire :

J'avais l'impression que des points lumineux dansaient sous mes yeux, que les visages que nous croisions étaient déformés.⁷⁴²

Ou encore :

J'entendais la soufflerie de l'air conditionné dans le lointain – à moins que ce ne fut l'océan ou un séchoir à cheveux à l'autre bout de l'hôtel ou Dieu sait quoi [...] c'était le téléphone de la chambre qui vibrait.⁷⁴³

Dans *Doggy Bag*, la perception d'Irène est faussée par les conditions artificielles de sa vie privilégiée. Les sensations tactiles directes avec les éléments naturels sont refusées :

La nouvelle épreuve qui consistait à s'enfoncer pieds nus dans la forêt lui paraissait beaucoup trop dure. [...] Le contact du monde avec la plante de ses pieds lui avait toujours posé problème.⁷⁴⁴

⁷⁴¹ KHADRA, Yasmina, *L'imposture des mots*, op.cit., p.117 (la mise en italique du mot « loftisation » est faite par Khadra.)

⁷⁴² DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit., p. 106.

⁷⁴³ *Ibid.*, p.142.

⁷⁴⁴ DJIAN, Philippe, *Doggy bag, saison 3*, op.cit., p. 27.

Dans les deux romans, le comportement des personnages met en péril la perception du monde. Pour Marc, la vue et l'ouïe deviennent trompeuses. Les sens perdent leur fiabilité. Pour Irène, le toucher est volontairement mutilé, les sensations et les connaissances qu'il voudrait transmettre, volontairement tués.

Ces deux personnages sont à l'image du drame vécu par l'ensemble des personnages djianiens : les signaux sensitifs ne peuvent plus être interprétés, la réalité leur échappe, elle leur semble mensongère. Ne pouvant l'interpréter ils ne peuvent y faire face. Ils ne savent plus agir en conséquence, s'y adapter. Cet égarement des sens est donc à la fois cause et conséquence du dérèglement social dans la mesure où il est une manifestation de l'inadéquation généralisée de l'homme à son milieu.

Ne pouvant plus appréhender de façon sereine et efficace le monde dans lequel il vit, le personnage djianien, incarnation de l'homme moderne, se met en danger, et entraîne tout ce qui l'entoure dans son vertige. La société est donc en sursis. Son dérèglement lui fait courir un risque. Elle est une « société du risque » dans la mesure où « son époque se caractérise par un manque : l'impossibilité d'imputer les situations de menaces à des causes externes [et que], contrairement à toutes les cultures et à toutes les phases d'évolution antérieures, la société est aujourd'hui confrontée à elle-même ». ⁷⁴⁵

2.4. Illusion sécuritaire et nature hostile

Les personnages djianiens, à l'image de la société, sont obsédés par le danger et, en réponse, par le souci de sécurité. L'Autre devient l'ennemi dont il faut se protéger. Dans *Doggy bag*, David et Josianne vivent dans un immeuble « dont le hall

⁷⁴⁵ Beck Ulrich, cite par WALTER François, *Catastrophes, une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2008. p. 238.

[a] été protégé par un ingénieux système de remparts »⁷⁴⁶ et « les portes s'ouvrent grâce à un système magnétique ingénieux. »⁷⁴⁷. L'immeuble est un « bunker blindé » dont l'architecture est inspirée par la peur.⁷⁴⁸ Frédéric Beigbeder postule dans son roman *Windows on the world* que l'obsession sécuritaire est devenue fantasme et illusion depuis le 11 septembre 2001 :

C'est l'une des leçons du World Trade Center : nos immeubles sont meubles. Ce que nous croyons stable est mouvant. Ce que nous imaginons solide est liquide. Les tours sont mobiles et les gratte-ciel grattent surtout la terre.⁷⁴⁹

Tout est illusion. Les repères se brouillent. Les constructions que l'homme croyait inébranlables sont fragiles. Même la nature, pourtant jusqu'alors solide rempart dans l'univers de Djian, participe par son dérèglement au chaos général. L'auteur n'émet pas là une hypothèse qui lui est personnelle mais interprète un phénomène réel. Depuis la fin du vingtième siècle notre civilisation assiste à ce que Beck nomme « la socialisation de la nature » expliquant qu' « il n'y a plus rien d'extérieur à la société » [...] dans la mesure où « la nature totalement soumise et exploitée est transformée en phénomène interne ».⁷⁵⁰

On comprend dès lors pourquoi le motif des grands espaces et des milieux naturels, qui était toujours positivement connoté jusqu'alors, subit, dans les derniers romans de Djian, un renversement complet dans sa symbolique et devient une source d'angoisse, une menace. La Nature refuse ses bienfaits à l'Homme qui la corrompt. Elle se venge.

Le décor naturel est peu présent dans les romans des années 2000, du moins dans une moindre proportion. La narration ne prend pas la peine de la décrire et se fait

⁷⁴⁶ DJIAN, Philippe, *Doggy bag, saison 3*, op.cit., p.70.

⁷⁴⁷ DJIAN, Philippe, *Doggy bag, saison 3*, op.cit., p.234.

⁷⁴⁸ Voir à ce sujet BAUMANN, Zigmund, *La Vie liquide*, op.cit., p.97 et 98.

⁷⁴⁹ BEIGBEDER, Frédéric, *Windows on the world*, op.cit., p.21.

⁷⁵⁰ BECK, Ulrich, in WALTER, François, *Catastrophes une histoire culturelle*, p.238-240.

alors, par la pauvreté de ses occurrences et de son vocabulaire, mimétique du peu de considérations que lui accordent les personnages. Djian veut ainsi signifier que l'homme ne sait plus la regarder.

Dans *Doggy Bag*, on peut noter de nombreuses formules qui traduisent, par leur banalité, la pauvreté de la perception. Peu habitués aux sensations du monde naturel, David et Marc ne peuvent saisir les subtilités des odeurs que la nuit réveille. Le narrateur traduit cet appauvrissement de la perception par une formule toute faite : « ils gardaient leurs vitres baissées et une odeur de forêt-la-nuit tournait dans l'habitacle. »⁷⁵¹ Les tirets donnent à l'expression un aspect prêt à l'emploi qui traduit parfaitement l'indifférence des personnages à l'égard de ce genre de plaisir simple. On est bien loin du bonheur des symphonies olfactives que nous offrait en 1992 le narrateur de *Lorsque Lou* :

L'air était bon, vif et glacé, tout chargé de son long périple au-dessus de l'océan, ayant culbuté le sommet des vagues, puis s'étant aiguisé sur les terres du Grand Nord et parfumé au-dessus des forêts, froissant les tulipiers, les chênes, les ginkgos, les érables à sucre, les bouleaux, les trembles, les ormes, les châtaigniers, les mélèzes, les hêtres pourpres et différentes variétés de pins que mon ignorance m'empêchait d'identifier.⁷⁵²

Dans *Doggy Bag*, les beautés naturelles sont limitées à des clichés traditionnels millénaires et mettent à jour une grande pauvreté descriptive mimétique du regard indifférent que leur portent les personnages. Les couchers de soleil sont « magnifiques et resplendissants »⁷⁵³, « la route de campagne sinu[e] doucement, belle et déserte. »⁷⁵⁴ Dans ce roman, la nature sereine n'est pas décrite parce qu'elle est inexistante pour les personnages. La narration est certes menée à la troisième personne mais elle adopte de façon successive les points de vue des protagonistes du roman. Or, aucun d'entre eux ne prend le temps de la regarder, ou, pire encore, l'observe et la déforme pour qu'elle adhère au monde artificiel dans lequel il évolue. Ainsi, le gazon des pavillons

⁷⁵¹ DJIAN, Philippe, *Doggy Bag, saison 3*, op. cit., p. 189.

⁷⁵² DJIAN, Philippe, *Lorsque Lou*, Futuropolis Gallimard, Paris, 1992. (Folio), p.86.

⁷⁵³ DJIAN, Philippe, *Doggy Bag, saison 3*, op.cit., p.230.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 142.

de banlieue « brille comme de l'inox. » et les poissons n'existent que « dans [des] aquarium[s] de deux mètres de long »⁷⁵⁵ qui, trônant au milieu du salon, rappellent les écrans plats de télévision. Même la lumière du jour, si chère à l'univers djianien cède la place à l'artifice des néons.⁷⁵⁶

A contrario, *Vengeances* ouvre une fenêtre sur le monde naturel. Marc habite en lisière de forêt. Il aime se ressourcer à la campagne, à la montagne ou encore au bord de l'océan. Pourtant, cet intérêt pour les beautés naturelles est loin d'être fécond. Il a au contraire un effet dérangeant et destructeur, l'homme maladroit ne sachant plus comment réagir face à la nature, trop corrompu par une société artificielle qui ne l'y a pas préparé. Il ne sait pas comment faire entrer ces plaisirs non monnayables dans son échelle de valeur :

J'avais oublié que nous étions au bord de l'océan. J'allai m'asseoir sur un muret qui surplombait la plage pour profiter de l'air- étonné, pleurant de joie pour ainsi dire à l'idée qu'une chose aussi merveilleuse et subtile fût abondante et gratuite.⁷⁵⁷

Marc cherche alors en la Nature une sorte de rédemption, « nourri[ssant] un couple de renards »⁷⁵⁸, apprenant à « écouter le silence, le cri des corbeaux, des jeunes coucous, le grincement d'une girouette, le sifflement du temps qui s'écoule »⁷⁵⁹ et découvrant, malgré lui qu'elle peut également se corrompre, se rebeller et devenir pour l'homme un lieu menaçant et inquiétant.

Dans *Vengeances* comme dans *Doggy bag*, *Incidences* ou "Oh...", c'est la forêt qui incarne le danger et devient le lieu de tous les pièges. Le narrateur de *Doggy bag* ne se trompe donc pas lorsqu'il résume le monde des Sollens par un partage aussi simpliste que manichéen, opposant « la majestueuse avenue » à la « monstrueuse

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p.112 et 204.

⁷⁵⁶ Voir DJIAN, Philippe, *Doggy bag*, saison 3, op.cit., p.231 et *Vengeances*, op.cit., p. 36.

⁷⁵⁷ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit., p.141.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p.154.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p 152.

forêt. »⁷⁶⁰. Car c'est bien dans une forêt qu'Irène tente d'échapper à son violeur, et que Marc, dans *Vengeances*, erre, perdu et traqué pendant plus de quarante-huit heures. A la menace des hommes s'ajoute une nature hostile. Irène lutte contre « les ronces, les épines, les écharde, les trous, les cailloux ». ⁷⁶¹ Marc veut garder l'équilibre sur « un tapis de feuille qui n' [a] pas pour seul inconvénient de rendre le terrain glissant mais perm[et] de se prendre les pieds dans une racine ou de buter dans un trou et se tordre la cheville. »⁷⁶². La forêt est un lieu d'abandon et de solitude. Face à la nature, l'homme est finalement face à lui-même. Ce que les personnages djianiens faisaient de leur plein gré au cours des romans de la décennie précédente devient une épreuve pour les héros du nouveau millénaire. La valorisation positive de sérénité cède alors place à celle, négative, de l'angoisse. La forêt révèle aux personnages la noirceur de leurs âmes.

Il en est de même pour l'eau qui ne semble plus vouloir ou pouvoir remplir ses fonctions de régénération. Si elle était un symbole de pureté dans les romans de la décennie précédente, notamment dans *Assassins* où elle prenait la forme d'un impressionnant mais saint déluge, L'eau n'a plus guère de vertus bénéfiques. Dans *Doggy bag*, elle provoque même l'effet inverse, salissant tout sur son passage :

La ville avait été noyée sous des milliers de tonnes d'eau et en sortait encore plus sale. Une vague odeur de vase flottait au-dessus des rues. [...] le reflux des eaux aurait dû exercer un effet de soulagement, de relâchement thoracique, au lieu de quoi on se sentait oppressé. [...] L'eau affleurait encore aux bouches d'égout. [...] plus rien ne serait comme avant.⁷⁶³

Djian conclut :

Toute cette eau n'avait pas lavé mais sali.⁷⁶⁴

Djian exploite là le mythe moderne du cataclysme écologique, réponse ultime de la nature aux violences et à la folie des hommes. S'il résonne comme un châtement

⁷⁶⁰ DJIAN, Philippe, *Doggy bag, saison 3*, op.cit., p. 231.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 90.

⁷⁶² DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit., p. 177.

⁷⁶³ DJIAN, Philippe, *Doggy bag, saison 3*, op.cit., 221.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p.116.

divin, il n'est pourtant qu'un maillon dans le motif de l'Apocalypse, l'ultime étape d'un monde enperdition.

3. L'Apocalypse

Djian tisse inlassablement dans ses derniers romans le portait d'un univers qui s'achève. Depuis quelques années, il paraît spécifiquement attaché à décrire des situations assez noires et des personnages irrémédiablement « emportés vers le fond. »⁷⁶⁵. « La fin du monde » est d'ailleurs l'expression qui sert de titre à une chanson de l'album *Louanges* de Stephan Eicher et à un texte lapidaire illustré par Horst Haack. Marie Darrieussecq, préfaçant cette œuvre affirme d'ailleurs : « Il me semble que tous les romans de Philippe Djian parle de la fin du monde ».⁷⁶⁶

3.1. Quand la réalité dépasse la fiction

La tonalité apocalyptique est assez présente dans la littérature française contemporaine.⁷⁶⁷ Dominique Viart l'analyse dans *La littérature au présent* comme l'énonciation d'un présent dévasté qui est, en fait, une rémanence cauchemardesque des horreurs du vingtième siècle.⁷⁶⁸

Il existe chez Djian, une séduction dans l'idée de désastre général : les personnages semblent vouloir engloutir sous un chaos collectif les naufrages individuels. Si David reconnaît que : « le monde s'effrit[e] et retomb[e] en poussière

⁷⁶⁵ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit., p.25.

⁷⁶⁶ DARRIEUSSECQ, Marie, Préface à DJIAN, Philippe, *La fin du monde*, op.cit.

⁷⁶⁷ On pense également dans la littérature américaine et particulièrement au roman de Coman MAC CARTHY, *la route*, dans lequel un homme et son fils errent dans un paysage en cendres juste après la fin du monde.

⁷⁶⁸ Voir à ce sujet VIART Dominique, et VERCIER, Bruno, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005.

devant ses pieds »⁷⁶⁹, cette catastrophe n'est désormais plus imputable, dans un univers laïque, à la colère divine, mais bien plus aux erreurs de l'homme. C'est pour cela que la descente aux enfers a perdu son effet de surprise. Pour tous les personnages djianiens comme pour Marc, le narrateur de *Vengeances* :

On aurait dit une sombre prophétie qui se réalisait, une extinction inexorable de la lumière.⁷⁷⁰

L'imminence de l'Apocalypse est une fatalité indiscutable :

Qui pouvait se douter que ce monde allait finir dans un embrasement général d'une manière ou d'une autre ?⁷⁷¹

L'Apocalypse est un fantasme socio-culturel largement exploité. Aujourd'hui, puisque, pour une grande partie de la population occidentale les cieux sont vides, les discours et représentations de l'Apocalypse agissent davantage comme une fascination pour un danger imminent et inéluctable. Les désastres écologiques, fortement médiatisés, ont également fait planer partout dans le monde la menace d'une nature indomptable, à l'image du terrible tsunami de décembre 2004 ou de la catastrophe nucléaire de Fukushima en mars 2011.

Ignacio Ramonet prend, dans *Propagandes silencieuses, masses, télévisions, cinéma*, l'exemple des films catastrophes qu'il analyse comme « une conjuration » dans la mesure où « la représentation des dangers qui menacent un système affligé » agit comme « une véritable cérémonie magique et collective, un combat contre les influences maléfiques. »⁷⁷² Dans *Windows on the World*, Frédéric Beigbeder évoque d'ailleurs l'étonnement de la population new-yorkaise le matin du 11 septembre tant la réalité ressemblait à la fiction, tant New-York dévastée est une image familière :

Le « killer-cloud »[...] cette image une fois de plus était copiée sur des films catastrophes : on voyait la même chose au même endroit dans *the Blod* dans *Godzilla*, dans *Independance day*,

⁷⁶⁹ DJIAN, Philippe, *Doggy bag, saison 3*, op.cit., p.128

⁷⁷⁰ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit., p.173.

⁷⁷¹ DJIAN, Philippe, *Doggy bag, saison 3*, op.cit., p. 99.

⁷⁷² RAMONET, Ignacio, cité par JOIN-LAMBERT, Arnaud (dir.), GORIELY Serge, FEVRY Sébastien, *L'imaginaire de l'Apocalypse au cinéma*. Paris, L'Harmattan, 2012, p. 37.

dans *Armageddon*, dans *Die Hard 2*, dans *Deep impact*. Ce matin-là, la réalité s'est bornée à imiter les effets spéciaux. Certains témoins ne couraient pas se réfugier, tant ils avaient l'impression d'un spectacle déjà vu.⁷⁷³

Depuis le 11 Septembre 2001, l'Apocalypse a changé de visage. Le fantasme est devenu réalité. La réalité a dépassé la fiction. L'Amérique, ce pays qui avait décidé de ressembler « à une fiction sur celluloid »⁷⁷⁴ est entré dans la vraie Vie, et une fois de plus le monde l'a suivi. Ce peuple qui a tant attendu que le mal le frappe a été exaucé de la pire des manières. Pour Beigbeder, les avions qui ont foncé dans le World Trade Center sont à l'image des sociétés occidentales qui vont droit dans le mur.⁷⁷⁵

L'Apocalypse apparaît donc comme une ultime rédemption. Dans le long poème *La fin du monde*, illustré par Horst Haack, Djian exploite son aspect religieux, opposant à un présent de péché, un futur édénique. Le texte présente un auteur qui a attendu toute sa vie l'Apocalypse et qui découvre, au moment où cette dernière devrait arriver un monde si paisible qu'il en est irréel :

/Il avait cru à cette sinistre rigolade. Il avait sacrifié cinquante années de sa vie. Il avait attendu pendant cinquante ans et la fin du monde n'était pas venue
/et non seulement elle n'était pas venue mais tout allait bien.

/Ca, la fin du monde ? Le ciel était bleu. Les prairies étaient vertes. On trouvait en pharmacie l'héroïne la plus pure. Les femmes baisaient les vieux auteurs géniaux avec un réel enthousiasme. Les épidémies n'existaient plus, la terre n'avait pas basculé sur son axe, les pôles n'avaient pas fondu. On envoyait des médicaments en Afrique. On avait recouvert les centrales à risques d'une telle couche de béton que la lumière du jour ne les atteindrait jamais plus.
/ les gens souriaient à présent.⁷⁷⁶

Sous une tonalité enthousiaste, volontairement trompeuse, perce non pas une vision optimiste du monde mais la simple attente d'un monde moins violent qui oscillerait une fois de plus entre les plaisirs simples et les paradis artificiels d'une drogue cette fois-ci légalisée. Pourtant, le texte de Djian est accompagné de peintures

⁷⁷³ BEIGBEDER, Frédéric, *Windows on the world*, op.cit., p.324.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p.35.

⁷⁷⁵ « Les avions vont droit dans le mur et notre société aussi. » *Ibid.*, p.367.

⁷⁷⁶ DJIAN, Philippe, *La fin du monde*, op.cit. p. 21.

assez choquantes de Horst Haack : paysages aux couleurs artificiels, corps blessés ou mutilés, objets présentés de façon étrange.

Issues d'une exposition intitulée *La fin du monde-reloaded*, les œuvres de Haack semblent vouloir faire mentir le texte. Le verbe anglais « to reload » signifie « recharger, réarmer » et véhicule l'idée d'une répétition. Dans un présent où le spectacle de la souffrance est si répétitif qu'il en devient anesthésiant, l'apocalypse n'est pas à venir mais se vit au quotidien, l'homme la voit, la côtoie chaque jour. Elle est présente chez Djian dans chacune des compromissions dans laquelle s'égarent les personnages, dans chaque manquement à son humanité. Car la fin du monde c'est bien avant tout la fin de l'Homme qui n'est plus homme dès lors qu'il se propose d'échanger ses valeurs humaines contre la richesse matérielle, dès lors qu'il accepte de sauver son bien-être par la violence. L'Apocalypse, c'est la perte de sens d'un monde aseptisé, que ne peut plus saisir une population insensible.

Cette société qui ne connaît plus que l'hédonisme, qui se carbonise, comme le dit le narrateur de *Vengeances*, à coup d'alcool et de stupéfiant, ne peut plus vivre que dans la peur. Non pas la peur d'un châtement divin, d'une punition morale mais celle de perdre ce qui est acquis. Et de devoir connaître l'ennui.

Car si l'Apocalypse induit la peur, celle-ci semble devenue le moteur d'une société qui voit en elle le nouveau divertissement. Son contraire n'est pas « la béatitude et la tranquillité mais la malédiction et l'ennui ». ⁷⁷⁷

⁷⁷⁷ BAUMANN, Zigmund, *op.cit.*, p. 101.

3.2 .Vertiges de la peur

La peur est un vertige. Le seul désormais capable de réveiller les sens. Même la menace d'une destruction ultime ne peut arrêter la descente aux enfers. Bien au contraire, celle-ci excite et est considérée comme une grande attraction : L'apocalypse enfin, semble une nouvelle occasion de vivre de grandes émotions, de belles frayeurs qui réveillent le corps par des changements métaboliques. La peur, semble en effet rester confusément, le seul sentiment capable de donner du plaisir.⁷⁷⁸

Apparaissant sous les formes de la phobie dans *Doggy Bag* et dans *Vengeances*, la peur est une réserve de sensations. Derrière la grande et perpétuelle menace d'un monde en extinction, il y a une multitude de peurs individuelles : Edith a une phobie de l'eau dont elle se tient éloignée. Marc éprouve dans son corps la peur lorsqu'il se retrouve à l'entrée d'un tunnel :

Il était incapable de mettre un pied dans un tunnel. C'était impossible. Pas pour tout l'or du monde. S'approcher de l'ouverture lui donner déjà des palpitations mais la pluie était si forte qu'elle était en train de le noyer debout et l'obligeait à reculer vers l'entrée –haletant comme une femme en plein travail et tremblant.⁷⁷⁹

Tachycardie, sueurs, le corps revit dans la peur. Face à sa frayeur, le personnage djianien vit son apocalypse personnelle. Il pense vivre une confrontation insurmontable dont il ne sortira pas vainqueur. Le corps se rappelle à lui, lui dit d'écouter sa détresse. Les sensations sont exacerbées, le présent s'étire et n'en finit plus, la peur est là et le corps revit, en dehors de tout contrôle de la société ou de la pensée.

⁷⁷⁸ On pense à ce sujet à Virginie Despentes qui écrit dans *Bye bye Blondie* : « La peur. Ce moment-là lui plaît. Un sale plaisir, dégradant, dangereux.[...] Un sale plaisir super-puissant. ». DESPENTES, Virginie, *Bye Bye Blondie*, op.cit.

⁷⁷⁹ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit., p.183 et 184.

La peur c'est aussi la confrontation à l'incompréhensible. Dans les romans de Djian, cette notion prend la forme du monstre. Figure de l'altérité radicale, il est une résurgence mythique qui incarne l'inconcevable mais prend les traits d'un être socialement intégré qui retrouve brusquement son animalité et devient une menace. Djian semble créer des variations de Patrick Bateman, le personnage d'*American Psycho* d'Ellis. Dans "Oh...", c'est le sympathique voisin de Michèle qui se révèle être son violeur. Dans *Doggy Bag*, le menuisier rencontré à l'église se transforme lui aussi en violeur au comportement animal et poursuit Irène dans la forêt :

Parfois elle entendait son souffle, le craquement d'une branche, ou comme un lointain hurlement de rage, [...].Il était dans les parages, assez proche. Comment cela se pouvait-il ? [...] *Il humait l'air ? Ses narines palpitaient ?*[...] C'était comme si elle le voyait, comme si elle pouvait sentir son souffle, et ça la terrifiait. Se guidait-il à l'odeur ? [...] la reniflait-il comme un animal ?⁷⁸⁰

La succession des interrogations, les italiques qui traduisent graphiquement l'incompréhension, sont autant de preuves que la personnalité de Roger, son animalité, le tiennent désormais en dehors de l'entendement humain. Les nombreux détails accordés au développement de son appareil olfactif ne sont pas sans rappeler Jean-Baptiste Grenouille, créature monstrueuse imaginée par Süskind dans le roman *Le parfum*. Djian parvient à cette dangereuse conclusion : pour que les sens soient à nouveau décuplés, l'homme doit retrouver la bête qui est en lui.

Le monstre incarne le Mal, il est la réification de tous les vices, il symbolise les limites atteintes. Son comportement rend vaines les questions du Pourquoi, du Comment...Il sidère le sens, coupe brusquement les fonctions vitales de la compréhension et plonge le monde dans une destruction qui n'est pas matérielle mais, plus que cela, ontologique : Une destruction du sens. Comme le signalait en effet Marie Darieussecq dans la préface de *La Fin du monde* de Djian et Haack :

⁷⁸⁰ DJIAN, Philippe, *Doggy bag*, saison 3, op.cit., 88, 89.

La fin du monde c'est quand les mots et les choses sont séparés. Le grand bazar. La fuite du sens. La quête perpétuelle d'un peu de paix. L'impossibilité d'un accord.⁷⁸¹

Dans un monde où les valeurs s'inversent, où les sociétés s'autodétruisent et où l'humanité se désintègre, les personnages djianiens sont arrivés à un point de non-retour où l'incompréhension mène le jeu. Si les romans des années quatre-vingt-dix marquaient la fin du monde social et policé, ceux de cette première décennie du nouveau millénaire marquent une nouvelle ère où l'instinct se suffit à lui-même, où « l'homme fonce sur ses désirs sans la médiation de l'intellect. »⁷⁸².

La fin du monde a commencé et n'en finit plus. Contrairement à tous les événements et modes, elle ne passe pas mais s'inscrit dans la durée.

Face à un monde que l'on ne peut plus interpréter, le personnage djianien se trouve confronté à un nouveau dilemme : redonner du sens à ce qui n'en a plus. Tenter désespérément de donner une signification à l'incompréhensible et à l'absurde.

3.3. La fuite du sens.

Puisque les valeurs élémentaires de la vie en société les ont quittés, puisque sous l'effet de cette vie artificielle leurs sens les trompent, les personnages djianiens ne peuvent plus appréhender et interpréter le monde qui les entoure. Cette sensation d'inéluctable chute de la société et des civilisations relève avant tout d'une crise de la compréhension, de l'impossibilité à donner une signification tangible et logique aux actions des hommes.

Lorsque les sens sont égarés, que les significations restent des interrogations, l'homme est face à une crise de l'interprétation du réel. Pour pallier ce manque, il se

⁷⁸¹ DARIEUSSECQ, Marie, préface à DJIAN, Philippe, *la fin du monde*. op.cit. p. 13.

⁷⁸² Yasmina Khadra dénonce « la morbidité du désir et la tyrannie de l'imposer aux autres » Voir KHADRA, Yasmina, *l'imposture des mots*. Op.cit., p. 117.

retourne vers des interprétations mystiques ou mythiques. Il cherche à réinvestir le monde de sens.

L'appréhension même d'un cataclysme final, d'un monde qui tend irrémédiablement vers sa fin, relève déjà d'une interprétation mythique. Puisque la réalité et les événements qui la composent semble relever de l'impensable, le personnage djianien quête une parole apte à la lui traduire et à la lui faire comprendre. Le mythe naît en effet lorsque l'homme est en présence d'un mystère et a recours à un effort de l'esprit pour dissiper ce mystère en répondant à la double question du « pourquoi » et du « comment. » Mystère des origines, mystère des phénomènes naturels, mystère des comportements humains, surtout lorsqu'ils sont irrationnels, mystère, enfin, de la mort. »⁷⁸³

Dans *Vengeances*, la crise du savoir et de la compréhension, présente dans tous les romans de Djian des années 2000, est symboliquement représentée par la lente autodestruction des œuvres de Marc. Artiste peintre et plasticien, le narrateur constate que ses travaux sont victimes d'un pourrissement incompréhensible. La matière se désagrège, est mouvante, défie les lois de la physique et n'offre aucune fiabilité. Les couleurs se décomposent. Ce que l'on croyait être n'est pas. L'Art, jadis apte à traverser les siècles se fait mimétique d'une civilisation qui s'achève. On peut lire :

Des matières se dégradent, des vernis sautaient, des colles rongeaient le plastique, des couleurs passaient ou cloquaient au contact de l'air, des fibres se décomposaient, le plexi se fendait après avoir jauni etc..., bref son travail souffrait de détérioration accélérée, pâtissant de ses méconnaissances chimiques. Il fallait également tenir compte du danger que représentaient [ces pièces] dans un appartement où circulaient des enfants, où elles tombaient des murs, se décrochaient de leurs cadres, s'effondraient comme des châteaux en ruine et retournait à la poussière, au néant.⁷⁸⁴

Ou encore :

J'avais un rose qui l'an passé avait très nettement coagulé et produit des bulles après une exposition en plein air [...] [Les] incidents qui se produisaient ici et là donnaient le sentiment

⁷⁸³ MARTIN, René, *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, Paris, Nathan, 1992, p.256.

⁷⁸⁴ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit., p. 39.

que mon travail s'autodétruisait, tombait tragiquement en poussière [...] bientôt il n'en resterait rien. [...] le monde se transformait vite. Nous n'avions guère de visibilité.⁷⁸⁵

La métaphore artistique choisie par Djian témoigne de l'impuissance de l'homme face à la destruction irrémédiable de son propre travail, de sa propre création. Ne pouvant comprendre l'évolution de ce dont il est démiurge, comment l'homme pourrait-il donc comprendre celle du monde ? La désagrégation des œuvres de Marc montre que la chute collective des hommes est avant tout une crise de la compréhension de ce qui les entoure.

Face à un vide cognitif, les personnages de *Vengeances* comme ceux de *Doggy Bag* sont séduits par une interprétation mythique des événements. Les faits sont lus comme des messages sibyllins qui doivent être décodés. La rébellion de la matière face à son créateur est peut-être finalement un juste retour des choses, une punition des ambitions prométhéennes que s'octroie l'artiste lorsqu'il défie, par l'Art, sa nature temporelle et veut s'inscrire dans l'éternité. Un juste retour des choses en somme que l'Apocalypse attendue où le déluge effectif de *Doggy Bag* semble vouloir restaurer.

Dans les romans de Djian, le défi à l'ordre des choses semble avoir en effet atteint un point de non-retour. Le monde a des réserves que l'homme ignore. La connaissance est limitée. La science est faillible. C'est bien ce que Victor veut signifier à son ami le Docteur Bradge dans cette interrogation qui n'en est pas une : « Tu croyais ce monde élucidé ? »⁷⁸⁶.

L'impuissance de la science et la faillite de la connaissance humaine sont à de nombreuses reprises soulignées dans *Doggy Bag*. Face à l'exceptionnel durée des inondations « les météorologues ne cherch[ent] même plus à tirer la sonnette d'alarme et s'en remett[ent] à la clémence de Dieu. »⁷⁸⁷ Face à l'impuissance de la médecine

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p.78.

⁷⁸⁶ DJIAN, Philippe, *Doggy Bag, saison 3*, op.cit., p. 97.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p.220.

occidentale à améliorer l'état de santé et le handicap de Joël, Sonia se tourne vers des méthodes traditionnelles et demande à Marga de procéder à une « fumigation » :

Elle faisait griller les herbes au four et récitait des formules. [...] Sonia expliquait qu'il s'agissait d'herbes rares originaires du Tibet et qu'elle n'avait pas l'intention de laisser passer la moindre chance d'améliorer l'état de Joël « et je me fiche de ce que toi, ou n'importe qui d'autre en pense. Je suis en contact avec une tribu d'Indiens Cherokee, si tu veux savoir. Et même avec un druide». ⁷⁸⁸

Le comportement de Sonia témoigne de l'iniquité des interprétations rationnelles. L'impuissance de la science ébranle la perception positiviste du monde. Elle met à jour le gouffre laissé par un monde privé de son interprétation spirituelle et le nécessaire retour à une foi quelle qu'elle soit, seule capable de fournir les clés pour penser l'impensable. Le personnage djianien a besoin de retrouver les récits et « les systèmes symboliques dont [le monde] s'est débarrassé en les considérant comme irrationnels ou arbitraires » ⁷⁸⁹ La réalité ne pouvant plus être pensée, il faut la déformer, l'infléchir par un langage mythique seul apte à lui donner du sens. Roland Barthes nous apprend en effet dans *Mythologies* que « le mythe ne cache rien et il n'affiche rien : il déforme. Le mythe n'est ni un mensonge, ni un aveu, c'est une inflexion. » ⁷⁹⁰

Réinvestir le monde de signification pour pouvoir continuer à y vivre, voici le défi des personnages djianiens, et, par eux, de tous les hommes. Il faut pour cela avant tout avouer l'échec de la vie consumériste qui est responsable du dérèglement des valeurs et de la crise de la perception qu'ils subissent ainsi que du désastre socio-écologique dans lequel ils vivent. L'homme est déshumanisé parce que, saturé de sensations factices, il ne sait plus attribuer la juste signification aux choses.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p.154.

⁷⁸⁹ WALTER, François, *op.cit.*, p.319.

⁷⁹⁰ BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, (Points essais) p.194.

L'écriture romanesque doit se faire mimétique de cette double crise du sens et des sens. C'est au style de dire ce que les mots, les êtres et les choses ne peuvent plus signifier.

CHAPITRE 3 : DIRE LA FUITE DU SENS.

La double crise de la perception et de la signification est traduite dans les romans de Djian par une écriture qui oscille entre tonalité fantastique et « écriture de la menace » telle qu'elle existe au théâtre dans les pièces d'Harold Pinter ou de Martin Crimp - dont il est le traducteur. Cette stylisation du malaise est complétée par l'usage des stéréotypes et des topoi hérités des fictions télévisées. Ces répétitions et scénotypes, censées contribuer à la construction d'un monde rassurant, fonctionnent à contrario comme un procédé de déréalisation, mettent à jour un univers si artificiel qu'il en perd toute crédibilité, et accentuent un peu plus la crise du sens que l'écriture tente ainsi d'approcher au plus près.

La mise en texte d'un univers déserté par le sens semble passer nécessairement chez Djian par une exploration de la tonalité fantastique. Dans le chapitre précédent, nous avons tenté en effet de démontrer que l'homme, saturé de stimulations sensorielles artificielles, vit désormais dans un monde où les valeurs matérielles ont remplacé les valeurs humaines. Cet univers artificiel qu'il a pourtant créé, lui échappe. Il n'est plus apte à le comprendre. Le fantastique semble donc justement y trouver sa place dans la mesure où il est avant tout un genre qui exprime « une mise en crise de l'interprétation »⁷⁹¹ dans un univers où « l'ordre logique et rationnel du monde [est rompu]. »⁷⁹²

⁷⁹¹ TRIAU, Christophe, « Le fantastique » in *Dictionnaire des notions*, Encyclopedia Universalis, Paris, 2005.

⁷⁹² CAILLOIS, Roger, « Anthologie du fantastique », cité par TRIAU, Christophe, *op.cit.*

1. Le fantastique

Alors que Maupassant pensait en 1883 que l'homme avait définitivement « rejeté le mystérieux » et prédisait que les générations futures « s'étonneront des croyances naïves de leurs pères [...] aux visites des esprits, aux influences de certains êtres ou de certaines choses, au somnambulisme lucide »⁷⁹³, le fantastique ressurgit dans le roman français de ce millénaire naissant. Mais, s'il exprime toujours la rupture de « la cohérence universelle » et la mise en pièce de « la stabilité d'un monde dont les lois étaient alors tenus pour immuables »⁷⁹⁴, le fantastique cherche cependant moins à traduire dans la littérature contemporaine le rejet simultané des superstitions religieuses et de la rationalité qu'à exprimer « les limites et les refoulés [de] la perception, [du] réel, [du] sujet. »⁷⁹⁵ Bozzetto et Ponan remarquent, à juste titre, que les écrivains contemporains – et parmi eux, Djian- utilisent le fantastique pour dire « les ambiguïtés du monde réel », « la crise du sujet et l'angoisse de séparation de celui-ci et du monde », « les incertitudes de la représentation » d'une réalité qui, pour l'homme « reste impossible à penser »⁷⁹⁶

Pour mettre en scène cette aporie significative, Djian exploite dans ses romans les caractéristiques du genre fantastique.

1.1. Exploitation des topiques du genre

On retrouve un certain nombre de topiques du texte fantastique disséminés dans les œuvres de notre corpus : personnages énigmatiques, lieux inquiétants, apparitions...

⁷⁹³ MAUPASSANT, Guy, *Choses et autres*, Librairie générale de France, 1993.p.208-209.

⁷⁹⁴ CAILLOIS, Roger, *Anthologie du fantastique*, tome 1, Paris, Gallimard, 1966. p.19.

⁷⁹⁵ TRIAU, Christophe, *op.cit.*

⁷⁹⁶ BOZZETTO et PONAN, article « Fantastique » in DIDIER, Béatrice, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994.

1.1.1. Personnages

Ce sont avant tout les personnages qui incarnent « cette irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne. »⁷⁹⁷ Dans *Doggy Bag*, le mythe faustien, grand motif fantastique du Pacte avec les puissances occultes, est réactualisé par le comportement énigmatique des personnages secondaires Gilbert et Marga Damanti. Marc Sollens soupçonne, en effet, ses voisins de « se livrer à d'infâmes pratiques » et les juge capables d'exécuter « les plus sombres sacrilèges ». Les Damanti se posent « en insupportable énigme » et Marc n'est pas surpris de découvrir dans leurs poubelles « un fœtus » qui pourrait « avoir servi à des rites démoniaques »⁷⁹⁸

Plus encore dans ce roman, c'est le personnage de Victor Sollens qui correspond le plus explicitement aux caractéristiques du personnage fantastique. Brusquement, dans la troisième saison du roman-télé, alors que rien ne permettait de le présupposer, le patriarche du clan Sollens se voit doté à son insu d'étranges pouvoirs. Alors que sa femme – dont il est séparé mais qu'il lui tarde de reconquérir- tente d'échapper à son violeur au cœur d'une forêt isolée, Victor est soudainement l'objet d'une série de visions – aussi étranges que précises- qui permettent à la police de localiser et de sauver la victime :

Victor allait et venait. Soudain il se précipita sur Nicolas Bradge et le secoua violemment. « Elle est dans la forêt ! hurla-t-il. Elle est dans la forêt ! » Bradge fit un bond de trois mètres. Ensuite, haletant, Victor l'attrapa par le revers de sa veste et lui hurla le message à la figure. Il venait de la voir. Il venait de voir Irène. Courant dans une forêt. « Comme je te vois, Nicolas ! Aussi clairement que je te vois ! Avec son tailleur blanc en piteux état ! » Quand il eut plus ou moins retrouvé son calme, il ajouta qu'elle ne portait pas de chaussures, que son œil était poché, que son nez était noir, qu'elle était méconnaissable.⁷⁹⁹

⁷⁹⁷ CAILLOIS, Roger, *op.cit.*, p.174.

⁷⁹⁸ DJIAN, Philippe, *Doggy Bag, saison 3*, *op.cit.*, p. 58- 59.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p.46.

Le phénomène fantastique s'accroît, lorsque, par un inexplicable mimétisme, Victor voit son corps se couvrir progressivement de stigmates : ceux des souffrances physiques et des blessures de sa femme:

Du sang perlait sur ses bras, sur ses jambes. Ses pieds nus étaient en piteux état.⁸⁰⁰
Irène tomba de son arbre. Elle s'écrasa une dizaine de mètres plus bas avec un bruit d'omelette froide.
Victor ouvrit un œil. Il se dressa sur un coude. Ainsi, dans la pénombre de sa chambre, la soudaine ressemblance avec sa femme – l'hématome autour du nez qui virait au jaune violacé, la lèvre inférieure fendue- se révélait étonnante.⁸⁰¹

Le Docteur Bradge racontera à postériori à Irène : « Là où tu enflais, il enflait. Là où tu saignais, il saignait »⁸⁰²

Dans *Vengeances*, c'est le caractère et les attitudes énigmatiques de la jeune Gloria qui font naître chez le narrateur un doute dans lequel s'insinue l'interprétation fantastique. Marc ne serait d'ailleurs pas surpris de la voir dotée d'étranges pouvoirs :

Il rétablit le courant et la considéra d'un air soupçonneux tandis qu'elle clignait des yeux. Elle aurait accompli n'importe quelle action bizarre à cet instant comme voler ou passer au travers des murs, il l'aurait accepté.⁸⁰³

Au mystère de la personnalité de Gloria se greffe l'étrange présence d'une figure féminine que le narrateur nous donne à lire comme le double de la jeune fille. Cette dernière vient au secours de Marc sans que ni celui-ci ni le lecteur ne sachent très bien comment ni pourquoi. Ce personnage se définit par son étrange ressemblance avec Gloria et sa présence dans le récit, faite de soudaines apparitions et de disparitions aussi soudaines, reste inexplicable :

Je lui demandais si elle comprenait ce que je lui disais, mais elle continua de me parler dans son étrange dialecte comme si de rien n'était. Je m'esclaffai de bon cœur devant l'incongruité

⁸⁰⁰*Ibid.*, p.48.

⁸⁰¹*Ibid.*, P.94.

⁸⁰²*Ibid.*, p. 173.

⁸⁰³DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit., p.81. L'allusion dans ce passage à la capacité de passer au travers des murs renvoie directement à la nouvelle fantastique de Marcel Aymé, *Le passe-muraille*, parue en 1943.

de cette situation et entamai avec elle un dialogue surréaliste – lorsque sa ressemblance avec Gloria me frappa subitement.⁸⁰⁴

[...]

Vers midi, il se réveilla sur un parking d'autoroute. La jeune fille n'était plus là.⁸⁰⁵

[...]

Cette fille. Cette fille étrange qui l'avait ramassé à l'entrée du tunnel, qui ressemblait à Gloria. Elle le suivait de loin. Silencieuse.⁸⁰⁶

Le mystère de ces personnages et de leur caractère inquiétant est renforcé par le cadre-spatio-temporel dans lequel ils évoluent.

1.1.2. Cadre spatio-temporel

Le cadre spatio-temporel de ces romans djianiens participe également à instaurer une tonalité fantastique. Plutôt habitué à placer ses personnages dans un univers solaire, accordant une place très importante aux nuances de la lumière diurne, Djian propose désormais des romans nocturnes. L'action de *Vengeances* se passe en effet essentiellement de nuit, moment de l'indétermination, du sommeil, des angoisses et des cauchemars. Elle est symboliquement le moment où « dispar[ait] toute connaissance distincte, analytique, exprimable » ou l'homme est « priv[é] de toute évidence et de tout support psychologique. »⁸⁰⁷

La nuit joue un rôle important dans l'instauration d'un climat d'inquiétude propice à l'insinuation du doute fantastique. Dans l'obscurité les lumières artificielles ne peuvent remplacer la lumière du jour. S'installent alors des jeux de clair-obscur qui viennent brouiller les données perceptibles et transformer les réalités les plus banales en phénomènes les plus inquiétants. Ainsi, dans *Vengeances* :

⁸⁰⁴ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit., p.184.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p.185

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p.188

⁸⁰⁷ Voir l'article « Nuit » in CHEVALIER et GHEERBRANDT, *Dictionnaire des symboles*, op.cit.

Plus tard, alors que nous regardions Euronews, je la vis sursauter et tendre une main pâle en direction du jardin qu'un hâve rayon de lune éclairait à peine tout en plaquant l'autre contre sa bouche pour étouffer un cri.⁸⁰⁸

De la même façon, le roman *Doggy Bag* insiste sur les effets de lumière angoissante, dénuée de vie. Elle évoque ainsi les « lueurs spectrales » capables de « nimer » le visage des personnages « d'un voile de blancheur cireuse », les « lumières blanches », « les pâles aubes translucides »⁸⁰⁹ Le lexique employé évoque un pastiche des nouvelles fantastiques de Maupassant ou de Gautier.⁸¹⁰

A ces lumières sinistres s'ajoutent la prédilection pour des lieux isolés ou au cœur d'une nature dont nous avons précédemment démontré l'hostilité. Dans les derniers romans de Djian, la maison du personnage principal se trouve en effet toujours en lisière : plus vraiment en ville, pas encore en forêt, dans un entre-deux, un lieu indéfini, où naît et où meurt un certain paysage, un certain mode de vie. Encore dans la vie urbaine, mais plus vraiment. Presque dans le monde naturel et sauvage, mais pas tout à fait. Dans " *Oh...* ", on peut par exemple lire :

Je sors sur la véranda, à la lueur du crépuscule. [...] Je suis entourée de voisins, des lumières brillent aux fenêtres de leurs maisons, notre allée est largement éclairée, nos jardins pratiquement sans ombre. [...] Je passe la journée à la maison, au milieu de mes scénarios, ne m'accordant qu'une promenade dans le bois avoisinant. [...] Quelques sous-bois sont encore brumeux, quelques bosquets restent sombres mais je ne m'aventure pas en dehors des allées. [...] J'aperçois le toit de la maison en contrebas.⁸¹¹

Notons également la description de manifestations météorologiques paroxystiques qui participent au brouillage perceptif en noyant les repères visuels auxquels sont habitués les personnages. Citons pour exemple ce passage de *Vengeances* :

⁸⁰⁸ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit., p.133

⁸⁰⁹ Voir DJIAN, Philippe, *Doggy Bag, saison 3*, op.cit., p.22, 47 et 109.

⁸¹⁰ Rappelons que le pastiche est une figure d'imitation défini par Gérard Genette dans *Palimpseste* comme suit : « le pastiche n'imité pas un texte mais un style [...] imiter un texte singulier, c'est d'abord constituer l'idiolecte de ce texte, c'est-à-dire identifier ses traits stylistiques et thématiques propres, les généraliser, c'est-à-dire les constituer en matrice d'imitation, ou réseau de mimétisme, pouvant servir indéfiniment ». voir GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, Poétique, 1982.p.89.

⁸¹¹ DJIAN, Philippe, " *Oh...* ", op.cit., p.30 et 68-69.

[Il prit] pied sur le bitume, après une montée éprouvante qui s'était terminée sous des éclairs, sous des trombes d'eau. [...] On ne distinguait pas grand-chose à travers le rideau de pluie que la frénésie rendait laiteux, en tout cas rien d'attirant, rien, aucune lumière.⁸¹²

Comme on peut le comprendre à travers ces extraits, le fantastique n'est pas seulement perceptible dans les comportements sibyllins des personnages et la dimension mystérieuse que prennent leurs actions dans des cadres parfois effrayants. Il est aussi présent dans le doute qui envahit les témoins face à ces manifestations incohérentes. Devant l'inexplicable, ils en viennent à hésiter entre deux interprétations, l'une rationnelle, l'autre fantastique.

1.2. Exprimer le doute

Dans *Love Song*, le fantastique se manifeste dans un épisode précis : Daniel poignarde son ami Walter qui, paralysé et sans espoir de guérison, lui a demandé de l'aider à mourir. Contre toute attente, le geste assassin se transforme en résurrection et guérit spontanément le personnage que la médecine – le monde rationnel- avait condamné :

Je sors le poignard et lui plante en pleine poitrine, d'un seul coup. Tout s'est passé en un éclair. Incapable de supporté sa souffrance une seconde de plus [...] j'enfonce le poignard jusqu'à la garde d'une intense poussée. J'apprendrai plus tard que la pointe s'est fichée dans la colonne vertébrale [...] Puis, la main de Walter s'agita dans ma direction.⁸¹³

Les personnages trouvent l'évènement « dingue », « incroyable. » Daniel en reste « abasourdi » et se trouve « chanceux ». Walter est un « miraculé. »⁸¹⁴ Aussi, l'invraisemblance semble-t-elle acceptée d'emblée. Pourtant, comme l'explique Todorov :

⁸¹² DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit., p.183.

⁸¹³ DJIAN, Philippe, *Love Song*, Paris, Gallimard, 2013. p.163.

⁸¹⁴ *Ibid.*

Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues. [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude.⁸¹⁵

Cette hésitation est explicitement présentée dans *Vengeances*, lorsque Marc expose à son ami Michel la soudaine disparition de Gloria d'un restaurant :

J'ai attendu et, ne la voyant pas revenir, je suis allé voir ce qui se passer. Résultat, elle avait disparu. Envolée. Plus de Gloria. [...] laisse-moi t'expliquer une chose. Il n'y avait que deux possibilités. Soit elle avait grimpé sur les lavabos et enjambé le vasistas et sauté dans la cour, d'accord ? Soit elle s'est volatilisée.⁸¹⁶

On comprend que dans ce roman, la raison de Marc n'offre pas de solide résistance, le personnage pensant d'ailleurs être « sous l'emprise d'un charme funeste »⁸¹⁷ depuis sa rencontre avec la jeune fille. Dans *Doggy bag*, les témoins de la Passion de Victor sont dans l'incertitude la plus grande. Ils ne savent absolument pas comment interpréter les événements qui, par leur incongruité, semblent correspondre à ce que Grivel définit comme « ce que l'on ne peut pas voir et que l'on voit pourtant. »⁸¹⁸

Le docteur Bradge, homme de science, est tour à tour « fasciné, estomaqué, parfaitement incrédule, hésitant entre le dégoût et l'émerveillement. »⁸¹⁹ Lorsqu'il découvre son ami « le visage lacéré, le sang rougiss[ant] son col de chemise », Bradge en « dégringole de son siège, frissonn[ant] de tout son corps. »⁸²⁰ Le texte compte alors de nombreuses occurrences du lexique de la surprise et de la stupeur : «

⁸¹⁵ TODOROV, Tzevan, *Introduction au fantastique*, Paris, Seuil, 1973. p.29

⁸¹⁶ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit.,p.66-67.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p.20.

⁸¹⁸ GRIVEL, Christian, *Fantastique-fiction*, Paris,PUF, (coll.écriture) 1992. A propos des prodiges de Victor, le Docteur Bradge dira d'ailleurs : « personne n'a jamais vu ça. » voir DJIAN, Philippe, *Doggy bag, saison 3*, op.cit. p. 173.

⁸¹⁹ DJIAN, Philippe, *Doggy Bag, saison 3*,op.cit., p.48.

⁸²⁰ *Ibid.*, p.48.

effrayant », « incroyable », « stupéfiant », « complètement sidérant », « pleine folie », « à peine croyable. »⁸²¹

Victor accepte, quant à lui, sans hésiter, le phénomène fantastique dont il est l'objet, y voyant une manifestation de son amour pour Irène :

Quoi de plus normal ? C'était certainement effrayant mais quoi de plus naturel, se disait Victor. Quoi de plus naturel après quarante ans de mariage ? [...] Au fond qu'est-ce que la majorité des gens connaissait ? »⁸²²

Pourtant, comme dans les textes fantastiques du dix-neuvième siècle, le narrateur insiste sur l'état second des personnages. En effet, comme dans les modèles du genre, le héros se trouve généralement à la limite de la conscience, dans l'état d'incertitude ou d'hébétement qui peuvent résulter de la fatigue, de la fièvre, de l'ivresse ou de la consommation de drogue. Ainsi, dans *Vengeances*, Marc cède à l'hypothèse fantastique bien qu'il soit la proie d'un brouillage perceptif quasi permanent, conséquence de sa forte consommation d'alcool et de stupéfiants : « il demeurerait le jouet de remontées et de redescentes fulgurantes. »⁸²³ Quant à Victor Sollens dans *Doggy bag*, sa dépendance aux médicaments et les dangereux mélanges auxquels il se livre sont évoqués en sa défaveur par le commissaire De Watt, sur le mode ironique :

Victor Sollens venait d'avoir une vision 3D après quarante-huit heures de veille au cours desquelles il avait largement fait usage de café, de cognac, de nicotine, de trinitrine.⁸²⁴

Si elle respecte le style et les grands thèmes du genre fantastique, l'écriture djianienne fait cependant une entorse aux grands modèles du genre en adoptant rarement une narration à la première personne du singulier. En effet, *Doggy Bag* et

⁸²¹ *Ibid.*, p.48, 49 et 173.

⁸²² *Ibid.*, p.48-49.

⁸²³ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit., p. 112.

⁸²⁴ DJIAN, Philippe, *Doggy Bag, saison 3*, op.cit., p.46.

Incidences sont rédigés à la troisième personne du singulier. Cette variation induit pourtant un changement de signification intéressante du fantastique. Si la narration à la première personne met l'accent sur une défaillance des sens et de la perception du sujet, la narration à la troisième personne le dispense en généralisant ce malaise. Elle déplace l'aporie interprétative en signifiant que ce n'est pas le narrateur qui est inapte à comprendre mais bien le monde et ses manifestations qui sont incompréhensibles. Narrer le fantastique à la troisième personne revient donc à dispenser l'homme en affirmant que le monde n'a plus de sens.

Le type de narration adopté dans *Vengeances* suggère une autre interprétation. Le roman propose une multifocalisation assez intéressante, alternant de façon systématique des paragraphes à la première personne et d'autres à la troisième personne. Le récit de Marc est donc systématiquement remis en cause par celui d'un narrateur omniscient. Le changement de focalisation est typographiquement marqué en début de paragraphe par la présence d'un nouveau signe typographique dont Djian est l'inventeur : « un poing noir à l'index bandé »⁸²⁵, sorte de point initial, venant faire pendant au point final. Ce signe singulier et déroutant semble orienter le lecteur, lui indiquer le chemin à suivre. La lecture devient alors un jeu fléché vers la résolution de l'énigme. Pour l'auteur Jean-Baptiste Harang, ce signe n'est pas un simple élément de décorum mais bel et bien un élément signifiant :

Il ne marque pas un simple passage du champ au contrechamp mais, plus acrobatique, un changement de côté par rapport à la caméra : le roman commence à la première personne, face caméra, Marc raconte l'histoire, son histoire [...] Poing barre. Nous sommes maintenant de l'autre côté de la caméra, le récit se poursuit à la troisième personne, c'est la même histoire mais l'empathie s'éloigne, Marc est un autre, un type qu'on regarde et qui ne dit plus rien, un narrateur anonyme en charge. Quarante-huit fois l'auteur nous contraint à changer de focale, il nous balade, du dedans au dehors, de droite à gauche. [...] Ce procédé n'est pas gratuit, il

⁸²⁵ L'expression est de Jean-Baptiste Harang.

fonctionne et parvient à laisser le lecteur le cul entre deux chaises, dont l'une est glaciale et l'autre rougeole de braises.⁸²⁶

L'incertitude une fois encore. Plus seulement pour le personnage mais aussi pour le lecteur, égaré. Un doute, qui, s'il existe dans la littérature fantastique, conduit également le lecteur vers une autre littérature qui cherche à traduire le malaise : celle héritée du théâtre de Pinter et de Crimp et que l'on nomme littérature de la Menace. On remarque en effet que dans de nombreuses pièces de Martin Crimp, une voix narratrice non identifiée vient évincer celle du personnage, le laissant sans voix, choisissant de le raconter à sa place. Rachel Splenger affirme d'ailleurs que « ce décentrement devient la figure même de cette dramaturgie singulière qui substitue à la détermination du sujet de la parole et de l'objet de son discours un glissement constant entre plusieurs définitions ou alternatives. »⁸²⁷ Cette similitude entre les romans djaniens les plus récents et le théâtre de la Menace n'est pas la seule. De nombreuses caractéristiques de l'art dramatique de Pinter et Crimp, après un glissement générique, semblent avoir été assimilées par l'écriture narrative de leur traducteur. Comme le fantastique, l'écriture de la Menace souligne les failles de la signification.

2. La Menace

Rachel Splenger définit les pièces ressortissant du théâtre de la menace comme des « représentations d'un quotidien banal dans lequel s'insinue l'anomalie, voire la catastrophe. »⁸²⁸ D'abord sous la plume de Pinter puis sous celle de Crimp, cette

⁸²⁶ HARANG, Jean-Baptiste, « Philippe Djian : Veangances » in *Le magazine littéraire* n° 510, juillet-août 2011.

⁸²⁷ SPLENGER, Rachel, « une dramaturgie du décentrement : étude de *atteintes à sa vie*, *Tout va mieux* et *Face au mur* de Martin Crimp », in *L'annuaire théâtral*, n°38, automne 2005.

⁸²⁸ SPLENGER Rachel, *op.cit.*

menace vient mettre en branle « un équilibre précaire »⁸²⁹ et souligne l'absurdité, voire l'aporie significative des situations, et, plus largement, de la vie.

2.1.Héritage des thématiques pintériennes

Dans *Le retour* d'Harold Pinter ou encore dans *La campagne* de Martin Crimp, l'arrivée d'une femme dans un univers clos fait vaciller un équilibre déjà précaire. Pour Pinter, il s'agit du retour de Teddy accompagné de son épouse, dans la maison familiale après une longue absence. L'arrivée de Ruth bouleverse les codes très rudes de cette famille composée uniquement d'hommes – la mère étant morte. Cristallisant tous les désirs elle accepte de quitter son mari pour vivre auprès de sa belle-famille et d'être à la fois maîtresse, femme au foyer et occasionnellement prostituée pour subvenir à ses besoins. Pour Martin Crimp, le quotidien banal d'un médecin et de son épouse, ayant fraîchement quitté la ville pour s'installer à la campagne, est bouleversé lorsque le mari ramène à son domicile, une nuit, une jeune fille qu'il dit avoir trouvé inanimée sur la route mais qui s'avère finalement être sa maîtresse. De même, dans les romans de notre corpus, l'irruption d'un personnage féminin remet en cause la stabilité du groupe constitué par les autres personnages. Ce fait est d'ailleurs explicitement évoqué dans *Doggy bag* :

L'époque n'était pas si lointaine où tout allait bien. Les bouleversements qui s'étaient succédé depuis le retour d'Edith – même si elle n'était responsable que d'une faible partie d'entre eux – ce chaos qui se produisait, se déclenchait tous azimuts, ne pouvaient que faire regretter cette période.⁸³⁰

Et dans *Vengeances* :

⁸²⁹ L'expression est de Philippe Djian. Elle apparaît dans *Doggy Bag* mais aussi dans l'unique pièce de l'auteur *Lui*.

⁸³⁰ DJIAN, Philippe, *Doggy Bag*, saison 3, op.cit., p.198.

Elle est en train de semer le chaos parmi nous, déclara tranquillement Anne [...]. Intentionnellement, j'entends. Encore une fois, vous ne voyez donc rien ? »⁸³¹

Si les situations présentés chez les dramaturges britanniques comme chez Djian sont assez plausibles et réalistes, elles sont cependant rapidement invalidées par des personnages qui ne partagent pas les codes imposés par la société et choisissent de n'obéir qu'à leurs lois : celles dictées par leurs désirs. Cette caractéristique semble atteindre son paroxysme chez Djian dans les romans *Incidences* et "*Oh...*". Dans le premier, Marc, le personnage principal, est lié à sa sœur par une relation incestueuse qui n'est pas vécue sur le mode de la culpabilité. Enseignant universitaire, il a en outre un goût prononcé pour ses étudiantes qui décèdent souvent dans son lit et il prend un malin plaisir à dissimuler leurs corps dans les entrailles d'une grotte. Dans le second, Michèle, femme d'une cinquantaine d'années qui vient d'être violée à son domicile, redécouvre l'amour et le désir en revivant la scène du viol avec son agresseur. Djian semble donc avoir fait siennes les thématiques pintériennes : fantasme, jalousie, obsession érotique. Dans ses derniers romans comme dans les pièces de ce Prix Nobel de littérature, le désir morbide et le voyeurisme des personnages provoquent un profond malaise chez le lecteur.

Enfin, même si les incipits des derniers romans de Djian présentent une action spectaculaire : la mort de Barbara et la dissimulation de son corps par Marc dans *Incidences*, le suicide d'Alexandre dans *Vengeances*, le viol de Michèle dans "*Oh...*", il ne se passe finalement pas grand-chose. A l'instar des pièces du théâtre de la menace, l'action est avant tout mentale. Elle fouille la mémoire des personnages, met à nu leurs fantasmes, leurs désirs, leurs peurs. Ainsi, les péripéties de *Vengeances* ne se justifient que parce qu'elles permettent de faire affleurer à la conscience du personnage sa responsabilité dans le suicide de son fils.

⁸³¹DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit., p.148. On remarquera, en outre, que le canevas initial de l'intrigue de *Vengeances* rappelle beaucoup celui de *La campagne* de Crimp. Marc voit également l'équilibre du groupe qu'il constitue avec Anne et Michel vaciller lorsqu'il ramasse dans le métro Gloria, au bord du coma éthylique.

2.2. Mise en place du mécanisme de la terreur

Pourtant, cette impression de menace est provoquée, avant tout, par les stratégies d'écriture qui mettent en place ce qu'Ingrid Gasparini nomme « le mécanisme de la terreur. »⁸³² Si ce dernier semble à première vue s'apparenter au suspense des polars – dont il reste, il faut le reconnaître assez proche- il en diffère cependant dans la mesure où il subvertit le modèle policier en décidant de n'en garder que la tension narrative et de ne jamais proposer de résolution.

2.2.1. Non résolution des événements

Comme le remarque Rachel Splengler, de nombreux événements ou personnages « sont oubliés dans les blancs du texte. »⁸³³ Dans *La Campagne* de Martin Crimp, la jeune fille Rebecca, élément perturbateur, responsable de la crise domestique traversée par le couple. Elle disparaît entre deux scènes sans que son absence ne soit jamais expliquée. Dans *Vengeances*, Djian semble avoir repris à son compte ce procédé puisque des événements à forte intensité dramatique sont oubliés dans les blancs typographiques, abandonnés et laissés, contre toute attente, sans conséquences. Il en est ainsi de l'incendie du chalet dans lequel Marc, Gloria, Anne et Michel sont partis en week-end :

Marc se réveilla au milieu de la nuit à cause de la fumée [...] Il se précipita sur le palier. Au ronflement qui s'intensifia s'ajoutèrent des craquements, des sifflements puis la fumée s'en mêla. « Au feu ! Au feu ! » cria-t-il en empoignant son sac et en bondissant dans la chambre de Gloria qui gisait sur son lit, les bras en croix, habillée elle aussi.

⁸³²GASPARINI, Ingrid, « Triste fête » in *Les trois coups.com*, journal quotidien du spectacle vivant, 02/03/2009. [<http://www.lestroiscoups.com/article/258547662.html>.] consulté le 02/04/2013. Cet article est une critique de la pièce *L'Anniversaire* d'Harold Pinter.

⁸³³SPLENGLER Rachel, *op.cit.*

[...] Michel et Anne, [...] semblaient avoir employé leur temps à s'interroger sur l'incendie de la nuit. Mais finalement, à moins de considérer qu'ils avaient trop bu et ne fussent à l'origine d'un sinistre imputable à leur état, ils admettaient qu'aucune piste ne les satisfaisait.⁸³⁴

L'événement vient relancer l'intensité dramatique. On pense que sa résolution peut participer à l'éclaircissement du comportement mystérieux de Gloria, mais, malgré son caractère spectaculaire, il est complètement éludé, ce qui le relègue, après rétroaction, au niveau anecdotique. De la même façon, l'origine des coups de feu qui ont retenti dans la forêt et semblent prendre pour cible Marc, n'est jamais expliquée :

J'avancai avec prudence, concentré sur chaque pas, lorsque j'entendis un coup de feu. Je tournai la tête. Le lac, la frange des sapins, le ciel blanc et soudain le galop d'un animal, - un daim !- éclaboussant tout sur son passage et bondissant littéralement au-dessus de moi. J'en tombai à la renverse et m'assommaï sur la première pierre qui croisait mon chemin. [...] Je ne repris connaissance qu'aux aurores, tremblant de froid. [...] Je clignai des yeux et observai une forme sombre sur le lac [...] et je m'aperçus alors seulement qu'il s'agissait du daim. [...] Au moment où j'allais le toucher il eut un mouvement de recul. [...] Je me demandais comment j'allais lui demander de me suivre pour nous mettre à l'abri, nous n'avions pas beaucoup de temps pour faire connaissance, et sa tête, en morceau, en charpie, m'arrosa copieusement à la seconde où j'entendis le coup de feu partir.⁸³⁵

Djian reproduit également, à deux reprises, ce phénomène mais cette fois-ci, la non-résolution de l'énigme ne concerne que le lecteur. L'auteur sous-entend, en effet, que le personnage élucide l'événement mystérieux mais il ne partage pas sa connaissance avec le lecteur. Pour cela, il fait suivre sa découverte d'une ligne blanche, à fonction elliptique. Il en est ainsi des apparitions dans le jardin qui effraient Gloria. Le texte laisse sous-entendre que Marc en identifie la cause, mais ne partage pas ses découvertes avec le lecteur.

⁸³⁴ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit.,p.96.

⁸³⁵ *Ibid.*, p.182. On peut remarquer que la rencontre avec un daim ou un chevreuil est un motif obsessionnel des derniers romans djianiens que l'on retrouve dans *Vengeances*, *Doggy Bag saison 3* et *Love Song*. Un épisode assez similaire à celui cité dans notre développement existe d'ailleurs dans *Love Song* : « En me réveillant ce matin, je suis allé courir très tôt pour profiter de la fraîcheur. Il y avait encore de la brume et de cette brume, tout à coup, a surgi un jeune chevreuil. [...] Je me suis arrêté net. Je me suis changé en statue – en dehors de ma poitrine que soulevait ma respiration et du battement de mes paupières. L'animal avait la beauté et l'intrépidité de la jeunesse. Il semblait me défier la tête haute, l'œil brillant. [...] Je me suis avancé d'un pas sans le quitter des yeux, en prenant d'innombrables précautions. Puis, j'ai fait un pas et il n'a pas bronché. [...] Lorsque je ne us plus qu'à un mètre de lui, il fit un bond et me décocha une ruade qui m'envoya rouler sur le sol. »DJIAN, Philippe, *Love Song*, op.cit., p.28.

Je la vis sursauter et tendre une main pâle en direction du jardin qu'un hâve rayon de lune éclairait à peine tout en plaquant l'autre contre sa bouche pour étouffer un cri. J'en reversai mon whisky sur moi. Je me levai donc pendant qu'elle se recroquevillait dans son fauteuil comme une peau de chagrin, m'avançai vers la baie, puis j'éclatai de rire.⁸³⁶

De la même façon, l'apparition, l'identité et les objectifs de la « fille du tunnel », qui ressemble tant à Gloria, semblent compris par Marc mais restent non élucidés pour le lecteur :

Il baissa les yeux et découvrit la fille du tunnel postée sous sa fenêtre, la tête levée vers lui, les bras tendus le long du corps. Il la fixa longuement. Elle et sa lampe éteinte. Il ne comprenait pas toujours les choses très très vite.⁸³⁷

Il ne s'agit pas, comme dans *Doggy bag*, de différer la résolution de l'intrigue à un prochain tome- ou à une prochaine saison. Si le roman-télé reprend bien à son compte le procédé de l'arc narratif, très utilisé dans les fictions télévisées, le lecteur d'*Incidences* ou de *Vengeances* termine la lecture en emportant avec lui ses interrogations et ses frustrations. La menace existe alors au sens où Raymond Carver l'entend, dans la tension qui existe entre l'implicite et l'explicite.⁸³⁸

Ces événements, volontairement laissés obscurs, peuvent donc être lus et interprétés de différentes façons, selon le lecteur. Umberto Eco nous rappelle, dans *Lector in Fabula*, le rôle non négligeable de ce dernier :

Le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc, alors le texte n'est pas autre chose qu'une machine présuppositionnelle.⁸³⁹

Le lecteur est donc toujours convié, par sa coopération, à réinvestir en permanence le texte de sens. Dans son discours d'ouverture du colloque « Repenser les processus créateurs » prononcé à Sidney en 1999, Djian laissait entendre que l'auteur devait savoir écouter ce que le texte avait à lui dire. Cette position surprenante suppose

⁸³⁶ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit., p.133.

⁸³⁷ *Ibid.*, p.191.

⁸³⁸ Voir à ce sujet VERLEY, Claudine, op.cit., p.99.

⁸³⁹ ECO, Umberto, *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.(Le livre de poche.)p.27.

la préexistence du roman à son écriture et minimise en quelque sorte la responsabilité de l'auteur :

Je n'établis aucun plan et pratique une sorte d'élargissement, d'exploration de surfaces concentriques à partir de la première phrase. D'un point de vue cinématographique cela équivaldrait au passage d'un plan serré à un plan plus large. [...] Cela constitue la première partie de mon travail, qui consiste en la rédaction d'une vingtaine de feuillets. [...] Pressée comme un citron, la première phrase a révélé la plupart de ses secrets et on commence à y voir plus clair. A ce stade, il faut effectuer le même travail qu'avec la première phrase : lecture, ruminant, exploration systématique de tous les détails et appropriation. [...] Le moment est venu où l'on va découvrir et comprendre vers quoi le roman veut nous attirer. Quelle est la signification de certains signes demeurés jusque-là incompréhensibles.⁸⁴⁰

Le lecteur ne peut savoir s'il doit croire Djian et si les derniers romans ont révélé à leur auteur tous leurs secrets. Il est cependant indéniable que l'écriture de *Vengeances* comme celle des pièces de Crimp, ne permettent pas au lecteur ou au spectateur de mener à bien sa mission interprétative. En multipliant les points de « disjonctions de probabilité »⁸⁴¹, l'auteur sait qu'il multiplie également les interprétations possibles des événements. Dans un premier temps le lecteur pense être face à un texte de suspense classique. De nombreux signaux textuels font croître l'intensité narrative et le place dans un « état d'attente »⁸⁴². A de nombreuses reprises, lorsque Marc narre les événements, il évoque des indices disséminés et dont la lecture permet de résoudre l'énigme. Ces effets d'annonce renforcent l'attente du lecteur, qui n'est pas toujours récompensée.

A la lumière de ce qui arriva par la suite, je pris conscience que le chemin avait été semé de signes, d'indices que je n'avais pas su – ni peut-être pas voulu déchiffrer. La réflexion faisait froid dans le dos, ouvrait des gouffres. Puis, au fur et à mesure, certains éléments sortirent de l'ombre, certaines paroles résonnèrent à nouveau, certains silences et certains signes convergèrent, certaines actions s'imbriquèrent.⁸⁴³

⁸⁴⁰ DJIAN, Philippe, « Repenser les processus créateurs » *op.cit.*

⁸⁴¹ ECO, Umberto, *Lector in fabula*, *op.cit.*, p.142.

⁸⁴² Rappelons que selon Eco, l'état d'attente existe lorsque « un texte narratif introduit des signaux textuels de différents types pour souligner que la disjonction qui va être occurrente est importante. Appelons-les *signaux de suspense*. Ils peuvent par exemple, consister à différer la réponse à la question implicite du lecteur. » *Ibid.* p.144.

⁸⁴³ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, *op.cit.*, p. 117 et 170.

Les effets d'attente sont également renforcés par de nombreuses distorsions chronologiques. Dans ses derniers romans, Djian se fait coutumier de l'ellipse temporelle. Le procédé est utilisé pour éluder une séquence narrative annoncée, perçue par le lecteur comme capitale.

2.2.2. Distorsions chronologiques

L'ellipse crée une frustration chez le lecteur ainsi empêché de lire la relation de ce qui a attisé sa curiosité. Dans *Vengeances*, il en est ainsi de la rencontre attendue entre Michel, Anne et Gloria. L'événement a déjà été programmé et a échoué, le lecteur est donc curieux de connaître comment ce face à face entre les amis de Marc et la jeune fille va se dérouler. L'effet d'attente est dans un premier temps obtenu par un élément narratif : le couple est en retard. Puis, sans que rien ne puisse le laisser supposer, alors que Marc et Gloria les attendent, la narration de l'événement s'arrête, la linéarité temporelle se rompt et le récit reprend le lendemain matin :

Elle regarda l'heure à ma montre. « Ils vont nous planter comme l'autre fois. »
-Non, ils vont venir.

Le lendemain matin, elle me retrouva sur la terrasse.⁸⁴⁴

Si l'ellipse temporelle peut apparaître comme un outil qui ménage des effets de surprise ou entretient le suspense, elle est le plus souvent utilisée pour accroître l'incompréhension du lecteur et augmenter chez lui la sensation de menace. Dans la mesure où elle marque une rupture, elle équivaut à un non-dit, elle permet de taire un certain nombre d'évènements et devient dès lors, pour lui un obstacle à l'interprétation des faits qui lui sont relatés. A la fin de *Vengeances*, alors que l'intensité dramatique est à son comble, les ellipses temporelles se multiplient. Elles correspondent à des

⁸⁴⁴*Ibid.*, p. 76.

moments où Marc, en but à différentes agressions extérieures, s'endort ou perd connaissance. Pourtant, elles ne surgissent pas seulement dans les passages où le personnage est le narrateur et sont également présentes dans les passages rédigés à la troisième personne. Les ellipses temporelles ne permettent donc pas de savoir, par exemple, où est passée la jeune fille du tunnel, lorsque Marc se réveille sur l'aire d'autoroute.

Nous sortîmes du tunnel et entrâmes dans la nuit.

Vers midi, il se réveilla sur un parking d'autoroute. La jeune fille n'était plus là.⁸⁴⁵

Comme dans l'exemple cité, les ellipses temporelles recourent parfois les changements de focalisation. L'auteur s'amuse à enchevêtrer les fils de sa narration, élevant ainsi au rang d'art poétique l'ambition de son personnage, artiste plasticien qui manifeste un grand intérêt pour « les empilements, la vérité cachée, les couches successives. »⁸⁴⁶ Si parfois le personnage essaie de reconstruire à posteriori le sens des événements en faisant des récits analeptiques, ceux-ci ne semblent devoir n'éclairer que lui, dans la mesure où, prenant place dans le roman sans aucune annonce ou aucun avertissement, ils n'aident pas le lecteur, bien au contraire. Ainsi, l'événement capital que constituent la disparition et l'agression de Gloria est raconté dans un désordre savamment orchestré. Gloria et Marc partagent un repas. Ellipse temporelle : Gloria est à l'hôpital, défigurée et dans le coma. Analepse : Gloria a disparu depuis trois jours.⁸⁴⁷ Le lecteur doit essayer de rétablir la chronologie des événements qui lui sont ainsi présentés.

Djian semble vouloir signifier que les faits comme les mots ne sont que des signes. Le sens, la signification ne sont jamais sûrs, jamais donnés, jamais acquis. Il se

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p.185.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p.83.

⁸⁴⁷ Lire dans *Vengeances* les pages 155 à 158.

mérite. Aussi, si le sens semble avoir fui le monde c'est peut-être seulement parce que l'homme oublie trop souvent de le chercher.

Cet habile jeu de l'auteur pousse le lecteur à un déchiffrement plus attentif. Mais la lecture de *Vengeances* est sanctionnée par un échec dans la mesure où, ses anticipations ne sont à aucun moment vérifiées, qu'il termine la lecture du roman, non pas en se disant qu'il s'est trompé et qu'il a mal interprété les signes, mais en ignorant totalement, parmi toutes les interprétations possibles, laquelle est à privilégier⁸⁴⁸. Umberto Eco nous rappelle en effet que le pacte tacite de lecture exige que :

L'anticipation du lecteur constitue une portion de fabula qui devrait correspondre à celle qu'il va lire. Une fois qu'il aura lu, il se rendra compte si le texte a confirmé ou non sa prévision. Les états de la fabula confirment ou infirment la portion de fabula anticipée par le lecteur. Le dénouement de l'histoire [...] vérifie la dernière anticipation du lecteur, mais aussi certaines de ces anticipations passées et il représente en générale une évaluation implicite sur les capacités prévisionnelles dont le lecteur a fait preuve au cours de la lecture toute entière.⁸⁴⁹

Le roman djianien rejoint donc sur ce point encore le théâtre de la Menace dans la mesure où, à l'instar des œuvres de Pinter, ils sont à déchiffrer « comme un rébus [...] les pistes d'interprétation [étant] diverses. »⁸⁵⁰ Pourtant, il garde au cœur une frustration, sa sphère de connaissance restant immuablement moins étendue que celle du personnage.

C'est là sans doute l'une des divergences les plus évidentes entre des romans comme *Vengeances* et *Incidences* et d'autres romans comme ceux constituant la série de *Doggy bag*. Dans ces derniers, le sens semble fuir l'entendement des personnages. Dans les premiers, cette fuite du sens est paradoxalement moins intense chez le personnage que chez le lecteur. Il n'est plus seulement un simple observateur du chaos qui lui est narré. Il prend intégralement part à ce chaos.

⁸⁴⁸ Il y a sur ce point une divergence entre Djian et Crimp. Dans les pièces de l'auteur anglais, des brides d'informations nécessaires à la compréhension du récit sont disséminés dans des conversations où s'accumulent les banalités.

⁸⁴⁹ ECO, Umberto, *Lector in fabula*, op.cit., p.145.

⁸⁵⁰ Nous empruntons cette réflexion à GASPARINI Ingrid, op.cit.

Si *Doggy bag* ne semble pas ressortir de cette tonalité héritée du théâtre de la Menace, elle en contient cependant, sur le plan stylistique, d'évidentes traces. On trouve en effet dans le roman de très nombreuses interrogations et répétitions qui peuvent apparaître comme autant de rappels de l'art de Crimp et relèvent d'une rhétorique de l'incompréhension.

3. Rhétorique de l'incompréhension

L'analogie formelle entre les romans de la série *Doggy bag* et le théâtre est d'abord due au fait que les romans djianiens sont constitués, en grande partie, de dialogue. Ceci est inhérent au mimétisme que l'auteur veut créer entre sa série romanesque et le genre des fictions télévisées. Pour Vincent Colonna, la série télévisée n'est pas un art visuel mais repose sur le discours verbal et, de ce fait, se rapproche davantage du théâtre que du cinéma.⁸⁵¹ Danielle Aubry précise dans son essai *Du roman feuilleton à la série télévisuelle, Pour une rhétorique des genres et de la sérialité* :

Dans la majorité des téléromans [...], l'action, pour progresser, doit s'appuyer largement sur les dialogues, ce qui accentue l'effet de réel, la familiarité, la convivialité.⁸⁵²

Doggy Bag joue donc sur une analogie formelle avec le médium télévisée et investit également les textes dialogués d'interrogations et de répétitions, le rapprochant ainsi sensiblement du théâtre de la Menace.

⁸⁵¹ Voir à ce sujet le développement que propose Vincent Colonna dans *L'art des séries télés, ou comment surpasser les américains*, Paris, Payot, 2010.p.24 à 26.

⁸⁵² AUBRY, Danielle, *Du roman feuilleton à la série télévisuelle, Pour une rhétorique des genres et de la sérialité*, Berne, éd. Peter Lang, 2006. On note que Danielle Aubry nomme téléroman les séries télévisées québécoises.

3.1 Interrogations

Le roman-télé est construit sur un système de changement de focalisation. Comme les différentes scènes d'un film ou d'une fiction télévisée, la narration se concentre successivement sur les actions d'un cercle de personnages précis, prenant successivement en compte les points de vue de chacun. Presque systématiquement, le discours indirect libre du personnage contient une série d'interrogations, généralement données sur un rythme ternaire, qui traduit son incompréhension de sa situation ou du monde. Citons pour exemple ces moments de doute de Victor :

Irène lui était-elle reconnaissante du choix qu'il avait fait ? Avait-elle accueilli son geste avec la compréhension et la sympathie qu'il méritait ? S'était-il aliéné le respect et la relative attention que ses fils lui portaient pour des clopinettes ? ⁸⁵³.

De David :

Mais qu'en savait-il lui-même ? Comment savoir quand une chose était trop belle ? Comment faire pour ne pas avoir peur quand on se posait la question ? ⁸⁵⁴

Ou de Marc :

Qu'est-ce que ça signifiait ? Qui avait-il derrière tout ça ? ⁸⁵⁵

Le lecteur n'est pas étonné de trouver ces questions sans réponse. Formulées dans le for intérieur des personnages, elles sont mimétiques des siennes propres et reflètent les doutes de chacun. Pourtant, de nombreuses autres interrogations émises à l'oral et ayant un destinataire précis restent sans réponse. Le dialogue perd alors sa fonction d'échange et débouche sur une succession de questions diverses, les interlocuteurs ne sachant pas s'écouter et semblant se renvoyer leur propre détresse, leur propre incompréhension. Il en est ainsi dans ce pseudo-dialogue entre Marc, son frère David et son voisin Gilbert Damanti :

⁸⁵³ DJIAN, Philippe, *Doggy Bag, saison 3*, op.cit., p. 200.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p.52. Signalons que le procédé est également présent mais dans une moindre mesure dans *Vengeances*, p. 69, 138, 178 ou 159 par exemple.

- [...] Gilbert ! Bon Dieu ! Ça fait beaucoup, non ?
- Je le sais. Je le sais bien. Mais croyez que ça nous amuse ? Qui souffre le plus, d'après vous ? Allez-y. Votre réponse m'intéresse.
- Vous faites partie d'une secte ? lui demanda David à brûle pourpoint.
- Quoi ? se rembrunit Glibert. Ça veut dire quoi ?
- Est-ce que ça n'est pas plus simple de faire deux ou trois visites ? Ce n'est pas ainsi que ça se pratique chez les gens civilisés ? Pourquoi prendre de tels risques ?
- Vous voulez dire une secte ? Comme dans *Rosemary's Baby* ? Ou un truc à la Tom Cruise ?⁸⁵⁶

Dans cet échange, chaque personnage suit son propre raisonnement. Deux ensembles se chevauchent. David veut conduire la conversation dans une autre direction que celle imposée par Marc. De son côté, Gilbert, cible des interrogations des deux frères, n'émet pour toute réponse que de nouvelles questions, faisant du dialogue une joute oratoire qui le rapproche du théâtre de Crimp.⁸⁵⁷ Dans *Doggy Bag*, on retrouve en effet tous les ingrédients des oppositions verbales qui ont fait la fortune de pièces comme *La campagne* ou *Tendre et Cruel*. Florence Coudeyrat nous les rappelle : Des phrases interrompues, des répétitions en tout genre, un usage poussé des interjections, des questions qui restent sans réponse ou inversement des réponses à des questions non posées. Ce dernier point est visible dans cet échange entre David et Odile au sujet des soins apportés à Joël:

-Et vous lui donnez à manger ? Vous lui donnez à la cuiller ?

⁸⁵⁶ DJIAN, Philippe, *Doggy Bag, saison 3*, op.cit.,p. 79

⁸⁵⁷ Citons pour exemple ce passage de *la campagne* de Martin Crimp :

«- comment est l'eau ?

-Comment est l'eau ?

-Oui.

-Délicieuse. Fraîche. Pourquoi ?

-Elle a le goût de quoi ?

-le goût de quoi ? De rien.

-Vraiment ?

-pourquoi ? Elle serait censée avoir le goût de quoi ? » CRIMP, Martin, *La campagne*, traduction de Philippe Djian, Paris, l'Arche, 2002. p.67 (acte II, scène 5.)

-On lui passe tout au mixer, opina Odile. On le lave, on le coiffe, on lui fait les mains, On s'occupe de lui un maximum. On lui fait la lecture, on l'habille, on le sort, on lui fait écouter de la musique.⁸⁵⁸

La réponse donnée par Odile dépasse le cadre de l'interrogation de David. Ces distorsions faites aux codes du dialogue témoignent d'une part que les personnages ont du mal à écouter mais plus encore qu'ils cherchent à établir une forme de lutte de pouvoir par la parole. Pris au piège de leur propre logorrhée, les personnages djianiens ne savent plus tirer profit de l'échange verbal. Ils sont incapables de réinvestir le monde de sens par l'écoute et la curiosité, source de connaissance. Loin de la leçon de sérénité qu'offrait le silence aux personnages des romans de la décennie précédente, les personnages parlent maintenant énormément, conscients pourtant de l'inutilité et de l'échec de cet acte.⁸⁵⁹

Mais que dire ? Quoi faire si elles en étaient arrivées à ce stade ? Pouvait-on encore discuter ?⁸⁶⁰

3.2.Répétition

La perte de sens et l'aporie du langage sont également marquées, comme chez Crimp, par un usage récurrent de répétitions lexicales de différentes natures. En premier lieu, on remarque un usage fréquent de l'épizeux, figure qui consiste à répéter consécutivement un même mot ou un même syntagme. Dans un premier temps le procédé semble pouvoir être interprété, dans les dialogues, comme un simple effet mimétique de la langue orale. On peut lire :

⁸⁵⁸ DJIAN, Philippe, *Doggy Bag, saison 3*, op.cit.,p. 115-116

⁸⁵⁹ On peut noter que Djian dit à ce sujet : « je multiplie les échanges et les dialogues entre mes personnages bien qu'ils me semblent perdre tout leur sens. Nous vivons dans un monde de plus en plus bavard, mais en fait, il devient assourdissant. L'autre, l'ami, le double, n'est plus une source de joie, d'apaisement ou de compréhension de soi-même, mais le miroir de notre pauvreté existentielle. » (Voir DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p.163.) ce recul du silence dans l'œuvre est ainsi expliqué par l'auteur : « Dans la vie, je n'entends pas les silences. Je ne perçois que des menaces. Des menaces sourdes précisément. »(Voir *Entre nous soit dit*, op.cit., p.79-80.)

⁸⁶⁰ DJIAN, Philippe, *Doggy Bag, saison 3*, op.cit., p.115.

Quand je vous ai vu sortir cette gosse de l'eau, je me suis dit, voilà, regarde ça, regarde ça, des hommes sont encore capables de faire ça, regarde ça.⁸⁶¹

Ou encore :

Tu as balancé ton spray. Quoi ? Tu as balancé ton spray ?⁸⁶²

La répétition traduit en outre l'insistance et l'incrédulité du locuteur.

Si dans ces passages, la répétition du syntagme se fait exactement à l'identique, comme une parfaite concaténation, on remarque que le plus souvent, elle s'accompagne d'une légère variation entre les deux occurrences, doublée d'une distance qui les sépare. Il s'agit généralement du remplacement d'un terme, en principe un adverbe ou un adjectif qualificatif, à l'intérieur de deux syntagmes identiques. Le texte fait alors apparaître une réévaluation constante de l'énoncé par son propre émetteur, sorte d'autocorrection spontanée, de recherche permanente du terme le plus adéquat. Si ce fait est souvent visible dans les passages dialogués du roman comme :

Okay. Vous avez une sainte manie dans cette famille. Celle de décider pour les autres. A leur place. Vous avez cette mauvaise manie.⁸⁶³

Ou encore :

Je le connais sans doute un peu mieux que toi. Tu m'excuseras. Je connais ses défauts comme je connais ses qualités. Certainement un peu mieux que toi.⁸⁶⁴

Le phénomène touche également l'énoncé du narrateur :

Les voitures se fracassaient sur les rochers avant de toucher le fond. L'endroit était réputé pour ça. Quand elles devenaient trop encombrantes, pour une raison ou pour une autre, elle faisait le grand plongeon [...] l'endroit était connu pour ça.⁸⁶⁵

Marc était un grand comédien, un excellent comédien, un vrai fils de pute.⁸⁶⁶

⁸⁶¹*Ibid.*, p. 99.

⁸⁶²*Ibid.*, p. 140.

⁸⁶³*Ibid.*, p. 115.

⁸⁶⁴*Ibid.*, p. 229.

⁸⁶⁵*Ibid.*, p.1 89.

⁸⁶⁶*Ibid.*, p. 228.

L'émetteur semble ainsi, en permanence, mettre en perspective son énoncé, réajuster son propos, rectifier le sens, montrer que ce dernier est en perpétuelle construction. Créant ainsi une tension entre le même et le différent, la répétition, sous couvert d'une reprise à l'identique, cherche à redonner aux mots une signification qu'ils semblent avoir perdue. Le sens se joue alors dans ce va et vient entre identité, variation et altérité qui traduit une fois encore la difficulté de dire, de trouver le mot juste, et, dialectiquement, la menace de ne pouvoir peut-être plus savoir ni pouvoir le faire. Les mots semblent partager les enjeux de puissance qui animent les personnages et établissent entre eux des rapports de force, le même et l'autre remplissant finalement la même fonction dans la duplication et la variation : compléter pour signifier ce qui ne signifie plus.

4. S'accommoder de l'incompréhension

Puisque même le langage ne peut plus signifier, Djian propose une parade. Il ne cherche pas à redonner du sens à ce qui n'en a plus, mais bien à s'accommoder de cette insignifiance et à trouver, même dans ce vide, une satisfaction. Aussi, le rythme, la régularité et le divertissement que propose l'acte de lecture sont les parades suggérées par l'auteur.

4.1. Rythme

La répétition semble finalement surgir le sens. Pourtant, ce n'est pas au niveau des précisions qu'elle peut apporter mais bien par les jeux rythmiques qu'elle met à jour. Ainsi, de nombreuses répétitions anaphoriques, des parallélismes ou autres répétitions de structure qui créent des effets de balancement, apportent un souffle au

texte, une musicalité et indiquent au lecteur « la bonne cadence pour la lecture »⁸⁶⁷. Désirée par l'auteur, la répétition constituerait, selon ses déclarations, le seul intérêt de l'œuvre. Ainsi, dans le passage suivant :

Voilà où on en était. Voilà où conduisait la prodigalité des frères Sollens. Deux beaux salauds. C'est ainsi qu'il les voyait désormais. Deux beaux salauds. Il n'était pas près d'oublier la réunion qu'ils avaient eu, leurs sourires foireux, leurs explications à la con. Deux salauds qu'il connaissait depuis trente ans, qu'il considérait comme sa famille.⁸⁶⁸

Dans cet extrait, le rythme est instauré par plusieurs procédés : la répétition anaphorique du terme « voilà », l'utilisation du procédé de l'épanalepse, qui consiste à répéter à intervalles plus ou moins réguliers la même phrase⁸⁶⁹, ici le syntagme, « Deux beaux salauds », les parallélismes qui développent, par la similitude des constructions syntaxiques une binarité⁸⁷⁰, l'alternance entre phrase nominale, courte, et phrases complexes, longues. Le travail d'écriture de la phrase que nous analysons là n'est pas isolé. Il prend son effet sur la durée. Djian le signale d'ailleurs en 2008 dans un entretien accordé à *Télérama* : « Une phrase seule ce n'est rien, ça ne sert à rien. Il faut parvenir à tenir la note. »⁸⁷¹

Ainsi, si la signification des actions des personnages, de leurs motivations, des événements est obscure, par mimétisme avec le dérèglement du monde, un autre sens semble cependant surgir dans les derniers romans de Djian. Par les répétitions, le texte n'offre pas seulement une résonance particulière aux mots.⁸⁷² Il instaure, en outre, un

⁸⁶⁷ « Mais comme toujours, et une fois de plus, le seul problème est de trouver la bonne cadence pour la lecture, la bonne foulée. Sinon quoi d'autre ? » DJIAN, Philippe, Préface à *Doggy Bagsaison 3*, op.cit., p.13.

⁸⁶⁸ DJIAN, Philippe, *Doggy Bag, saison 3*, op.cit., p. 205.

⁸⁶⁹ C'est ainsi que Morier définit cette figure aussi appelée « épanadiplose ». Voir AQUIEN, Michèle et MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*, Paris, Librairie générale de France, 1996 (la pochotèque, livre de poche).

⁸⁷⁰ La binarité est définie par Mazaleyrat et Molinié comme « une structure linguistique ou poétique à deux éléments comparables liés par un rapport perceptible. » Dans l'exemple cité, la binarité est obtenue par la répétition de la construction des propositions subordonnées relatives « qu'il connaissait depuis trente ans, qu'il considérait comme sa famille » ainsi que, plus haut, de l'adjectif possessif « leurs sourires foireux, leurs explications à la con. » MAZALEYRAT, Jean, MOLINIE, George, *Vocabulaire de Stylistique*, Paris, PUF, 1989.

⁸⁷¹ DJIAN, Philippe, in CROM, Nathalie, op. cit.

⁸⁷² C'est le cas dans le théâtre de Martin Crimp, dans le passage suivant par exemple :

souffle rythmique, une musicalité qui parle, une fois de plus, au corps, sans la médiation de l'intellect.⁸⁷³ A nouveau, comprendre devient secondaire. Il faut sentir. La musique des mots et le rythme amènent le lecteur à l'émotion esthétique même si le propos de la phrase, du texte ou du roman dans son ensemble reste vulgaire ou sibyllin. Djian faisait part en 2008 de son émotion à la lecture de *La maison des rencontres* de Martin Amis :

Je ne comprends pas grand-chose à l'intrigue : l'URSS des années 50, le goulag...Mais les phrases sont tellement denses, tellement belles, que, même si je ne sais pas bien ce que Amis veut dire, ce n'est pas grave. Ce qui importe c'est cette langue incroyable [...].⁸⁷⁴

Dans un monde au bord du gouffre, Djian réenchante le monde par les sens. Il montre l'échec d'une intellectualisation impossible et milite pour l'unique salut possible : une émotion où « le ton précède la phrase, la couleur induit le sujet, le rythme existe avant la mélodie. »⁸⁷⁵. Une écriture qui renoue avec le sens et les sens en donnant du plaisir.

Aussi, les six romans qui composent la série de *Doggy bag* répondent eux aussi à une préoccupation rythmique. La répétition passe donc d'un plan syntaxique à un plan structural et adopte au genre romanesque les canons de la narration sérielle.

« -Des chaussures. Il m'a offert une paire de chaussures. Oui, magnifiques. Je les porte en ce moment. Apparemment, j'ai l'air transformée. Je ne sais pas. Elles me font plutôt me sentir....

-(lui embrassant la nuque) Décadente.

- (Quoi ?)

-Décadente. Elles font que tu te sens /décadente.

- (Elle rit) il est en train de me dire que je suis décadente. [...]

-profondément décadente. » voir CRIMP, Martin, op.cit., p.74

⁸⁷³ Dans *La fin du monde*, Djian utilise le procédé de l'anadiplose défini comme « la répétition au début de l'unité suivante d'un terme qui clôt une unité linguistique ou poétique ». Cette répétition rythmique apporte une impression cyclique qui donne corps et sens au texte en dehors même des non-sens véhiculés au sein du propos. Voir DJIAN, Philippe, *La fin du monde*, op.cit., p.15 à 31.

⁸⁷⁴ DJIAN, Philippe in CROM, Nathalie.*Op. cit.*

⁸⁷⁵ DJIAN, Philippe, « Repenser les processus créateurs », *op.cit.*

4.2.Sérialité

Plus qu'une mise en série, l'expérience littéraire de *Doggy Bag* est une mise en feuilleton. Il s'agit, en effet, d'une « opération de dilatation et de complexification de la diégèse », de « l'étirement syntagmatique du récit qui conserve [cependant] l'écoulement inéluctable du temps. »⁸⁷⁶ Les romans sont construits sur une forme sémiotique particulière, inhérente au genre, fondée sur la récurrence des personnages et des thèmes. L'histoire se déploie donc dans « un rythme sériel » où la narration suit « des cycles de reprises et de variations des mêmes éléments »⁸⁷⁷, qui ont pour but d'instaurer une stabilité rassurante face à une société en perpétuelle mutation.

Dans *Doggy Bag*, la forme contredit donc le fond. Si le sens échappe aux personnages, si la menace semble les guetter de toutes parts, ces phénomènes internes à la diégèse ne contaminent pas, comme dans *Vengeances* ou *Incidences*, le lecteur. Comme une fiction télévisée que le spectateur retrouve à heure fixe, les six saisons dans lesquelles le lecteur retrouve la famille Sollens répondent à ce qu'Umberto Eco nomme « le besoin infantile d'entendre encore et toujours la même histoire, d'être consolé par le retour à l'identique sous des déguisements superficiels. »⁸⁷⁸ Il s'agit donc de rassurer le lecteur par l'itération qui sous-tend une certaine prévisibilité. Dans un monde où rien n'est certain, où même les personnes doutent, souffrent et multiplient les mauvaises surprises, la répétition n'est plus à considérer comme une faille dans la narration mais bien comme une source de repères.

Ainsi, ce n'est pas un hasard si l'univers de *Doggy bag* présente, conformément à celui des séries télévisées dont il se veut mimétique, « un univers parfaitement borné et des personnages types identifiés par leurs caractères, leurs obsessions voire leurs

⁸⁷⁶BENASSI, Stéphane « sérialité » in SEPULCHRE Sarah, *Décoder les séries T.V.*, Bruxelles, DE Boerck, 2011. p.78.

⁸⁷⁷ COLONNA, Vincent, *l'Art des séries télés.* Op.cit., p. 327.

⁸⁷⁸ ECO, Umberto, « Innovation et répétition », in *réseaux* n°68, CENT, 1994. Cité par SAHALI, Abdessamed, *Les séries télévisées*, Paris, Le cavalier Bleu, 2009. Collection idées reçues, p.59

tics. »⁸⁷⁹ Le lecteur n'attend pas, en l'occurrence, de la série une dramatisation paroxystique ou une émotion esthétique particulière : la sérialité le place en situation d'attente. Le plaisir surgit alors du rythme, de la cadence, du retour régulier des épisodes qui gagnent alors en familiarité et dispensent un plaisir rassurant, lié à l'accomplissement des habitudes les plus simples.

Si la fonction cyclique existe depuis toujours en littérature –on se souvient par exemple des romans feuilletons du dix-neuvième siècle – elle se double pourtant, dans la série *Doggy bag*, d'une autre répétition. Djian reprend en effet à son compte les stéréotypes et les topoï qui ont fait la fortune, à la télévision, de la saga familiale.

Si le retour des personnages d'un opus à l'autre constitue déjà une répétition en soi, cette dernière se double d'une itération qui trouve sa source hors du texte. En choisissant de présenter des personnages dont les traits consécutifs sont redondants, Djian ne fixe pas seulement leur silhouette dans la mémoire du lecteur mais il renvoie surtout son personnage à des « représentations extratextuelles stéréotypiques qui entraînent un effet d'illusion référentielle. »⁸⁸⁰ Figures archétypales, Marc, David, Irène, Edith, Victor, Catherine ou Josie, possèdent pour le lecteur une impression de déjà vu, de déjà lu. Ils entrent sans effort dans les typologies adaptées aux fictions télévisées. Marc est sans conteste la figure du séducteur et du salaud, David campe le mauvais garçon, Irène la matriarche, Edith la séductrice, Victor le tyran et le traître, Catherine la patronne, Josie la courageuse.⁸⁸¹ Si les personnages perdent en originalité ils y gagnent en lisibilité et garantissent une certaine stabilité de sens. Leurs actions et réactions sont attendues, sans surprise aucune. Ils rééquilibrent ainsi le propos de

⁸⁷⁹ Voir à ce sujet SAHALI Abdessamed, *op.cit.*, p.59

⁸⁸⁰ SEPULCHRE, Sarah, *op.cit.* p.147.

⁸⁸¹ Voir à ce sujet la typologie des archétypes proposée par Cowden, Lafever et Vidars en 2000 cité par Sarah SEPULCHRE, *op.cit.*, p. 148.

l'auteur qui est de décrire un monde que les personnages trouvent parfois vide de toute signification.⁸⁸²

Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot nous enseignent, en outre, dans leur ouvrage *Stéréotypes et clichés* que « la prévisibilité de la stéréotypie et les jeux infinis de variations qu'elle engendre, offrent [au lecteur] une prime de plaisir »⁸⁸³.

Il n'est pas étonnant dès lors d'entendre Djian dire lui-même de son œuvre qu'elle est « un divertissement », qui n'a plus l'ambition de comprendre mais vise seulement à offrir un moment de plaisir.

4.3. Divertissement

En genre littéraire, je dirai que *Doggy Bag* est un divertissement. J'ai essayé de créer en littérature ce dont les gens raffolent actuellement, une série. Je n'avais aucune idée de ce que j'allais faire [...] mais je me suis dit si les gens aiment ça, il faut leur donner ça. Voilà. Un écrivain doit choper la vibration du monde.⁸⁸⁴

Les propos et le projet de Djian confirment le constat déplorable établi par Hannah Arendt dans *La crise de la culture*, selon lequel les objets culturels sont inexorablement entraînés sur la pente du divertissement. Pourtant, Djian pense au contraire que le divertissement est une façon d'élargir le public traditionnel, d'amener à la littérature des personnes qui n'en ont ni la pratique, ni la culture :

J'écris des livres populaires qui peuvent sembler même à certains très vulgaires. Mais je suis convaincu qu'il faut le faire pour aller au-devant des lecteurs.[...] Si j'étais Maria Callas, j'aurais autant de plaisir à chanter des airs populaires que du Verdi, j'y mettrai autant de talent, de joie, de plaisir Et si les airs napolitains avaient plus de chance de rentrer dans des maisons où la musique ne pénètre jamais, eh bien je renoncerais à Verdi et je choisirais les chants napolitains.⁸⁸⁵

⁸⁸² Pour ce développement sur l'aspect stéréotypé des personnages voir BOUCHOUCHA, Myriam, « De l'écran à l'encre : présentation de *Doggy bag* de Philippe Djian. » in *Kalim*, n°1, Alger, Juin 2013.pp.197-214. (p.206.)

⁸⁸³ AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, collection 128, 2005.p.81.

⁸⁸⁴ DJIAN, Philippe, in CHATEL, Véronique, « écrire la vibration du monde : entretien avec Philippe Djian », *Le Nouvelliste*, 15 juillet 2008.

⁸⁸⁵ DJIAN, Philippe in CROM, Nathalie, *op.cit*.

Djian voit dans l'approfondissement de la notion de divertissement une source de renouvellement possible pour la littérature. Car, non seulement le divertissement atténue les clivages entre littérature et paralittérature mais concurrence aussi l'*entertainment* américain vers lequel le public français se tourne de plus en plus.

Aussi, Djian relève le pari et en exploite tous les principes. L'ambition littéraire de l'auteur est d'ailleurs évoquée par le personnage de Michèle dans "*Oh...*" : « élever l'*entertainment* au rang des beaux-arts et [...] ne pas être en dehors mais dedans et être généreux »⁸⁸⁶. L'héroïne convient cependant que cette démarche n'en est qu'à ses balbutiements en France : « Je crois qu'il va falloir une ou deux générations pour aller défier les américains sur leur propre terrain sans être ridicule, peut-être moins. »⁸⁸⁷

Si l'état politique, sécuritaire, écologique et social du monde dépeint dans ces romans évoque une menace, à l'image de celui dans lequel vit le lecteur, le divertissement permet d'échapper un moment à cette menace.⁸⁸⁸ Abdessammed Sahali remarque d'ailleurs que « tout un pan de la production de séries télévisées pourrait être qualifiée de programme de détente dont la formule reposerait sur un concentré de ce que le cinéma a légué via la série B : un peu de rêve, d'action, d'humour, une intrigue agréable à suivre ou le suspens d'un polar. »⁸⁸⁹

Seule solution usuelle au malheur radical de la condition humaine, le divertissement amène le lecteur ou le spectateur à s'extraire de sa condition, à fuir hors de soi, à se détacher de ces misères.⁸⁹⁰ Pour cela, l'auteur exploite son ressort

⁸⁸⁶ DJIAN, Philippe, "*Oh...*", op.cit., p.75.

⁸⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸⁸ Dans la Préface de *Doggy bag, saison 4*, Djian lie les idées de plaisir et de menace : « Il y a un grand plaisir à écrire sur le cheminement des âmes aujourd'hui, ces choses que nous avons sous nos yeux, belles et menaçantes. » DJIAN, Philippe, *Doggy bag, saison 4*, Paris, Julliard, 2007. (10/18), p.15.

⁸⁸⁹ SAHALI, Abdessamed, op.cit., p.52.

⁸⁹⁰ La notion de divertissement a été très largement discutée en philosophie notamment par Blaise Pascal qui met en avant son ambivalence : « la seule qui nous console de nos misères est le divertissement et cependant c'est la plus grande de nos misères. »

principal : l'humour. Djian pense d'ailleurs que divertissement et humour sont inextricablement liés :

Je fais partie d'une génération attirée par le côté *Entertainment* de la culture, ma jeunesse a été inondée de musique et d'image. J'ai toujours pensé que les grands écrivains étaient des malins dans le sens où ils savent faire de l'humour.⁸⁹¹

De nombreux auteurs⁸⁹² ont compris que l'humour est une véritable réserve de plaisir pour le lecteur, particulièrement lorsque le contexte social est tourmenté. Bernard Gendrel et Patrick Morand nous rappellent en effet que l'humour est « une manière de voir le monde, c'est-à-dire un filtre par lequel passe le regard et qui structure à la fois la perception, le regard et la pensée. »⁸⁹³ Regarder le monde avec humour, pour en rire, c'est déjà lui redonner du sens. Djian déclarait d'ailleurs en 2011 :

Qui peut encore douter des raisons qui mènent le monde à son évanouissement, qui font planer le spectre d'un mortel ennui au-dessus de nos têtes ? Sans l'humour, nous serions écrasés. Les choses n'auraient qu'une seule face.

En fait la question est : Aimerez-vous vivre en enfer ? Car il se pourrait très bien que le manque d'humour fût fatal ou pour le moins extrêmement pénible pour les nerfs – mais qui serait assez bête pour acheter un roman sans humour, qui aurait envie de perdre son temps, de téter une bouteille vide ?⁸⁹⁴

Pour susciter le rire chez son lecteur, Djian place des personnages *bigger than life* dans des situations invraisemblables et fait ainsi de l'hyperbole le ressort principal de son humour⁸⁹⁵. Dans *Doggy Bag saison 3*, le meilleur exemple réside dans cet épisode où David et l'inspecteur Blotte combattent sur la terrasse d'un immeuble l'ex-mari de Josianne, pourtant handicapé.

⁸⁹¹ DJIAN, Philippe, *Le petit journal* 25/01/2011.

⁸⁹² Nous pensons plus particulièrement à Irving, Fante ou Lutz aux Etats-Unis et à Pennac, Dubois ou Beigbeder en France.

⁸⁹³ GENDREL, Bernard et MORAND, Patrick, « Humour, panorama de la notion » in <http://Fabula.org>.

⁸⁹⁴ *Ibid.*

⁸⁹⁵ Fontanier définit l'hyperbole comme « Figure qui consiste à caractériser les choses ou les événements avec excès, « à les présenter bien en dessous ou bien au-dessus de ce qu'elles sont vraiment ». in CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du Discours*, Paris, Seuil, 2002.

Toute la force du handicapé résidait dans ses bras, dans des biceps de la taille d'un melon et des deltoïdes durs comme du bois. [...] De son côté, Blotte chevauchait littéralement le forcené et lui bourrait la gueule sans le moindre résultat.⁸⁹⁶

Djian insiste sur l'in vraisemblance des faits :

Cet affrontement nocturne, au bord d'une piscine, en plein air, sur un plancher de teck argenté qui grinçait, était-ce réel ?⁸⁹⁷

L'humour de Djian, fondé sur l'exagération est sans doute cynique. Il semble bien « un mécanisme de défense contre la souffrance »⁸⁹⁸. Ainsi, dans "Oh...", le père de Michelle, l'héroïne, est en prison pour avoir assassiné de sang-froid soixante-dix enfants dans un club Mickey. Djian explique qu'il avait besoin d'éloigner la figure du père de son personnage principal et qu'il aurait pu, pour cela, le faire emprisonner pour un crime plus banal. Il reconnaît que ce genre d'exagération l'amuse et réutilise de façon encore plus exagérée le procédé dans *Love Song*, roman dans lequel l'in vraisemblance traitée sur le mode humoristique sert de dénouement :

Puis je m'aperçois que j'ai reçu un message vidéo, c'est hallucinant, nous vivons en pleine science-fiction, Seigneur, je vois Amanda apparaître sur l'écran de mon téléphone, un revolver à la main, elle baigne dans son sang, l'image vient d'apparaître sur mon écran Retina, on aperçoit les deux autres étendus en arrière-plan pour le compte, et elle me dit, avec une affreuse grimace : « Trop heureuse de pouvoir te rendre service, Daniel. Mais je ne l'aurais pas ait à vingt ans. Elle essaie de sourire. Le béton granuleux du parking pour tout oreiller. Sa joue écrasée, meurtrie. Le sang éclaboussé autour d'elle.⁸⁹⁹

Une fois encore, le rire vient désamorcer les angoisses liées à la mort et agit comme un rituel conjuratoire contre l'horreur. Le lecteur peut avoir l'impression

⁸⁹⁶ DJIAN, Philippe, *Doggy Bag, saison 3*, op.cit., p. 239-240. Cet extrait est cité et commenté in BOUCHOUCHA, Myriam, *op.cit.*

⁸⁹⁷ DJIAN, Philippe, *Doggy bag, saison 3*, op.cit. p.240.

⁸⁹⁸ GENDREL, Bernard MORAND, Patrick, *op. cit.*

⁸⁹⁹ DJIAN, Philippe, *Love Song*, op.cit., p.219-220. Rappelons qu'Amanda a trouvé la mort lors d'un règlement de compte dont les circonstances sont aussi invraisemblables que drôles : « Georges a été abattu par l'arme de Marco qui lui-même a été abattu par l'arme que tenait Amanda. Qui elle-même a reçu trois balles dans le dos en retour. » Voir *Love Song*, op.cit., p.221.

cependant qu'il doit, comme le Figaro de Beaumarchais, « s'empresse de rire de tout de peur d'être obligé d'en pleurer. »⁹⁰⁰

Si le fantastique et la Menace mettent à jour l'aporie du sens d'un monde dans lequel flamboient les lueurs de l'apocalypse, le recours à l'humour désamorce le caractère dramatique des invraisemblances pour n'en garder que l'effet jubilatoire de la surprise et de l'incrédulité, et transformer ainsi l'inquiétude en rire. Il amène ce que Kundera nomme « le plaisir étrange issu de la certitude qu'il n'y a pas de certitude. »⁹⁰¹

Le recours au divertissement permet également d'évacuer l'obsession de la compréhension et de la signification, libérant ainsi la langue de sa soumission au contenu pour lui permettre de révéler toutes les potentialités de sa forme expressive : graphiques, sonores et rythmiques. Si Djian cherche à déployer celle-ci dans les textes romanesques, elle ne s'y épanouit pourtant jamais autant que dans les textes de chanson. Là, les mots mis en musique semblent parler directement au corps et distiller de nouvelles sensations.

⁹⁰⁰ BEAUMARCHAIS, *Le barbier de Séville*, acte I, scène 2.

⁹⁰¹ KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993. (Folio.) p.45.

Partie 4 :
Les sensations en ballade.

Dans les parties précédentes, nous avons analysé l'Esthétique des sens dans les romans de Djian selon la chronologie des œuvres. De *Bleu comme l'enfer* à *Vengeances*, en passant par *Lent dehors*, *Assassins* ou *Doggy bag*, les textes de l'auteur témoignent d'une thématique et d'une stylistique des sens en perpétuelle mutation : Quête effrénée de sensations extrêmes par lesquelles le plaisir joue avec la mort dans les romans des années quatre-vingt, contemplation passive du vivant de la vie qui conduit au sain contentement par des sensations banales dans la décennie suivante, anesthésie générale des sens et des sensations dans un univers aseptisé qui est tantôt perçu comme une menace, tantôt comme une farce dans les romans les plus récents. L'Esthétique des sens dans l'œuvre de Djian semble donc plurielle et il peut sembler difficile d'en dégager un fil conducteur. Pourtant, nous pensons que ce dernier existe mais il faut, pour le trouver s'éloigner du genre narratif et s'intéresser aux textes de chansons écrits par Djian pour Stephan Eicher.

Cette activité d'écriture menée en parallèle à celle de romancier depuis 1989 offre des textes qui, par leur concision, gagnent en densité et semble contenir la quintessence de l'écriture romanesque. La chanson possède des potentialités sensibles qui dépassent celle du genre narratif puisque, par la musique et la voix elle devient rythme et profération. Le texte, destiné à l'oreille, se libère de l'écriture et réalise pleinement le rêve de l'auteur d'une littérature qui parle au corps et s'inscrit dans la chair.

Nous étudierons donc dans cette partie les textes de chansons et la dimension sensible particulière que leur confère la mise en musique mais aussi le travail spécifique sur la matérialité sonore et rythmique de la langue qui préside à leur écriture. Nous verrons aussi que ces textes sont intimement liés aux textes romanesques dont ils semblent reprendre les thèmes obsessionnels, les images matricielles et les influences, permettant ainsi de proposer une unité à l'œuvre que l'auteur clarifie au fil de ses chansons, lorsque les textes deviennent ballades.

CHAPITRE 1 :SENTIR UNE PAROLE VIVE

La littérature et la musique ont souvent eu des rapports harmonieux. Au XIX^e siècle, les romanciers n'hésitaient pas à écrire des livrets d'opéra. Au XX^e siècle, les poèmes devenaient chansons. On pense bien sûr aux textes de Boris Vian mais aussi et surtout aux poèmes du *Roman inachevé* ou du *Fou d'Elsa* de Louis Aragon, mis en musique par Léo Ferré. Ce Léo Ferré que Djian écoutait enfant et qui lui a appris « le rapport de la langue avec la mélodie »⁹⁰²

Aujourd'hui, de nombreux auteurs comme Amélie Nothomb, Vincent Ravalec ou encore Michel Houellebecq se font, à l'occasion, paroliers. Dans le cas de Djian, il ne s'agit pas d'un exercice ponctuel mais bien d'une carrière parallèle à celle de romancier. Depuis 1989, Djian écrit les textes en langue française du chanteur suisse – et polyglotte- Stephan Eicher.

L'écriture de chansons poursuit donc un dialogue avec les arts, et avec la musique en particulier, déjà présent dans les textes romanesques. Elle permet aussi et surtout de renforcer la dimension sensible du langage, de donner, par la voix, corps aux mots et d'accéder à une production littéraire libérée de l'écriture. Volatile.

⁹⁰² DJIAN, Philippe, in *Square*, émission télévisée diffusée sur arte le 09/09/2012.

1. L'écriture djianienne en dialogue avec les arts

Pour Hegel la littérature se situe à mi-chemin entre les arts plastiques – voués à l'extériorité – et la musique – qui exprime l'intériorité par des vibrations sonores. On comprend donc pourquoi l'œuvre littéraire de Djian cherche en permanence un complément enrichissant dans la musique ou les arts picturaux. Pour l'auteur, les mots n'ont d'ailleurs « pas seulement un sens mais aussi une qualité visuelle et sonore. »⁹⁰³ L'écriture de Djian est en constant dialogue avec ces autres arts et, par là même, s'inscrit à la jonction de deux sens : la vue et l'ouïe, vecteurs essentiels des émotions esthétiques.⁹⁰⁴

1.1. Peinture

Les arts plastiques occupent une place importante dans la vie de Djian. Comme nous l'avons déjà signalé, cet intérêt pour l'image est perceptible dans différents textes. En 1993, *Il dit que c'est difficile* est une succession de textes à travers lesquels Djian nous offre sa vision de l'œuvre de Bram Van Velde⁹⁰⁵. Chaque page de texte fait face à un tableau du peintre. Ni commentaire, ni illustration, la narration de Djian tente de dire la douleur créatrice du peintre :

Il reste assis devant sa toile, les doigts croisés. Il dit que c'est difficile. Il dit que peindre est impossible. Que la peinture c'est l'homme devant sa débâcle. Il dit des choses que je ne comprends pas.⁹⁰⁶

Rappelons aussi que d'autres œuvres de l'auteur, que l'on trouve aujourd'hui en édition de poche, ont été initialement éditées sous forme illustrée comme *Lorsque Lou, Mise en bouche* et *Lui*. Cependant, la rencontre la plus saisissante entre les mots

⁹⁰³ DJIAN, Philippe, in FLOHIC, Catherine, *op.cit.*, p.115.

⁹⁰⁴ Sylvie Vignès nous rappelle dans son ouvrage *Giono ou le travail des sensations* : « l'émotion esthétique naît essentiellement des perceptions auditives et visuelles. » VIGNES, Sylvie, *op.cit.*, p.168.

⁹⁰⁵ Bram van Velde est un peintre néerlandais né en 1895 et mort en 1981. Il est un représentant de l'abstraction lyrique européenne.

⁹⁰⁶ DJIAN, Philippe, *Il dit que c'est difficile*, Charenton, Flohic édition, 1993, p.19.

de Djian et les images d'un artiste reste sans doute *La fin du monde* dans lequel Horst Haack oppose des peintures d'une rare violence à un poème naïvement optimiste et arrive ainsi à en dégager la véritable signification. On peut trouver dans *La fabrique du beau* de Roger Vigouroux une explication possible à cet aspect complémentaire qu'entretiennent le texte et la peinture :

Alors que l'écrivain décompose, reconstruit la réalité sur un mode temporel, le peintre, lui, la communique dans sa globalité et son instantanéité [...] La signification de l'œuvre picturale reste floue, rayonnante, multidimensionnelle, porteuse d'une forte charge émotionnelle. Celle du livre est plus précise, contraignante, et le plaisir qu'elle procure renvoie davantage au monde des idées qu'à celui des sensations.⁹⁰⁷

Enfin, si la peinture est l'objet d'un intérêt si respectueux de la part de Djian, c'est aussi et surtout parce qu'elle constitue le métier et la passion de son épouse. Dans *Entre nous soit dit*, Djian s'exprime sur cette singulière cohabitation de deux arts, de deux moyens d'expression :

Pour l'écrivain, c'est assez frustrant. Nous avons travaillé longtemps dans la même pièce. J'étais assis et je la regardais bouger. Quand ça n'allait pas, elle flanquait sa toile par terre et tournait autour pour l'examiner sous des angles différents. Ou bien elle jetait ses pinceaux et continuait avec les mains [...]. Tandis que moi, qu'est-ce que je pouvais faire si j'avais un problème ? Prendre ma feuille et la regarder à l'envers ? Bondir de mon siège en clignant des yeux ? J'aurais volontiers échangé ma place contre la sienne, croyez-moi.

Il y a une chose étrange que je ne saurai vous expliquer : il y a eu et il y a beaucoup de peintres dans ma vie. Je me sens bien avec eux et je suis attiré par leur travail. Au point qu'il me semble tout à fait normal pour ne pas dire naturel, de vivre avec l'un d'eux.⁹⁰⁸

Ce contact intime avec la peinture a inévitablement laissé son empreinte dans l'écriture de l'auteur. S'il faut attendre *Vengeances* en 2011 pour qu'un artiste peintre obtienne le statut de héros d'un roman djianien, l'auteur s'est toujours dit convaincu de l'importance de la valeur esthétique de chacune des pages de ses romans, du caractère primordialement graphique des mots, de l'importance visuelle de leur agencement :

⁹⁰⁷ VIGOUROUX, Roger, *La fabrique du beau*, Paris, éd. Odile Jacob, 1992. p.290.

⁹⁰⁸ DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p. 145.

Lorsque j'écris, il y a un côté très visuel. Il y a des mots qui ont des connexions visuelles. Au niveau du signe, je trouve qu'il y a des mots qui vont très bien ensemble.⁹⁰⁹

Catherine Moreau rebondit sur les propos de l'auteur dans *Plans rapprochés*, en affirmant qu'« entre écriture et dessin existe bien une communauté matérielle qui est celle du trait. »⁹¹⁰ Elle nous rappelle sur ce point les propos de Roland Barthes pour qui l'écriture, au sens de tracé graphique des signes, a vocation à peinture et que la jouissance d'écrire se situe à cette jonction entre le scriptural et le pictural.

Et pourtant, même si Djian se déclare plus proche de la chose écrite que de la chose dite, il tend indubitablement vers la musique qui constitue pour lui une véritable passion.

1.2.Musique

Dans *Philippe Djian revisité*, Djian confie à Catherine Flohic « être devenu écrivain » parce qu'il était « un musicien raté »⁹¹¹. Il a souvent évoqué son handicap de naissance comme cause de cet échec : Il est totalement sourd d'une oreille.⁹¹²

Pourtant, la musique est explicitement présente dans son œuvre. Même si ce n'est qu'en 2013, dans *Love Song*, que la narration est confiée à un personnage de chanteur, les romans de Djian fourmillent depuis toujours de références à des titres de chanson. Cette tendance est surtout présente dans les premiers écrits, de *Bleu comme l'enfer* à *Maudit Manège*. Citons pour exemple cet extrait de *Zone Erogène* dans lequel transparait un évident enthousiasme pour la musique qui confine à l'ivresse :

⁹⁰⁹DJIAN, Philippe cité par MOREAU, Catherine, *Plans rapprochés*, op.cit.,p.219. Djian explique en outre : « C'est cette harmonie des signes graphiques qui a, entre autre, présidé au choix du titre *Maudit manège*. »*Ibid.*

⁹¹⁰ MOREAU, Catherine, *Plans Rapprochés*, op.cit., p.219.

⁹¹¹ FLOHIC, Catherine, *op.cit.*, p.165. L'auteur ajoute dans *Entre nous soit dit*, « j'ai toujours été attiré par la musique mais aucun instrument n'a voulu de moi. ».DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p.157.

⁹¹² « Je suis sourd d'une oreille, sinon, je pense que j'aurais essayé d'être instrumentiste. J'ai essayé mais le prof m'a conseillé de renoncer à cause de mon oreille. »Philippe Djian in DE CAUNES Antoine, *Dictionnaire amoureux du rock*, Paris, édition, Plon, 2010.(Article « Philippe Djian. »)

La fille s'en est sortie in extremis en enclenchant une bonne cassette, ce qui lui a sauvé la vie c'est *All roads lead to Rome*, un de mes morceaux préférés du moment, je me suis senti étourdi et léger, la vie n'avait aucune espèce d'importance, j'aurai pu ouvrir la main et la laisser filer comme un cerf-volant multicolore.⁹¹³

Latente dans les romans suivants, la passion pour la musique ressurgit de façon significative dans *Doggy bag* :

Un peu plus tôt dans la pénombre de sa chambre, tandis qu'elle écoutait le fabuleux *Wonder Show* de Wendy Mc Neill, des images lui étaient revenues [...] la musique aidait. Wendy Mc neill était une vraie bénédiction pour ça.⁹¹⁴

Catherine Moreau note dans *Plans rapprochés* que ce « thème de la musique est si répétitif que la narration semble doublée d'un fond musical » qui contribue à l'effet d'ambiance « surtout pour le lecteur qui connaît le morceau ».⁹¹⁵ Les références musicales apparaissent donc comme des promesses de perception, et, par là même, des promesses d'émotions que l'auteur délivre à son lecteur, sachant qu'il « évoque par des mots et des exemples [...] ce qui ne vit et n'enchanté que dans la réalité de l'écoute ».⁹¹⁶

Dans le *Dictionnaire amoureux du rock*, Antoine de Caunes consacre un article à Philippe Djian et met en avant l'enthousiasme, jamais démenti, de l'auteur pour la musique ainsi que son caractère fondamentalement formateur:

C'était ça la musique : un totem, un signal de reconnaissance. La musique, c'est le socle, la fondation. Elle m'a appris le rythme, la palpitation, la vibration du monde.⁹¹⁷

Dans l'œuvre de Djian, la musique –rock surtout- a valeur de médiation. C'est par elle, pour elle, à cause d'elle – ou grâce à elle- qu'il est entré en écriture⁹¹⁸. Dès

⁹¹³ DJIAN, Philippe, *Zone érogène*, op.cit. p.141.

⁹¹⁴ DJIAN, Philippe, *Doggy Bag saison 5*, op.cit., p. 199.

⁹¹⁵ MOREAU, Catherine, *Plans rapprochés*, op.cit., p. 214.

⁹¹⁶ BOUCOURECHLIEV, cité in VIGNES, Sylvie, op.cit., p. 199.

⁹¹⁷ DJIAN, Philippe, in DE CAUNES, Antoine, *Dictionnaire amoureux du rock*, op.cit.

lors, il n'est pas étonnant que ses références aient d'abord été musicales. Il cite volontiers à ce titre Bob Dylan, Léonard Cohen, les Clash et surtout Lou Reed :

Je souhaitais écrire un roman qui ressemblerait à une chanson de Lou Reed ;[...] cela voulait juste dire que je cherchais une mélodie, une voix, une histoire et avec ça bâtir un roman- de la même façon qu'avec ces ingrédients Lou Reed parvenait à créer une émotion incroyable.⁹¹⁹

Ces mêmes musiciens ont inculqué à Djian le sens du rythme qui revêt une importance capitale dans son œuvre. Véritable clé de voûte de l'écriture djianienne, le rythme crée en effet une musique interne propre à chaque roman et reste la préoccupation principale de l'auteur qui déclare : « trouver le rythme, c'est le truc que je cherche dans mes bouquins. »⁹²⁰ Car pour Djian, l'écriture est bien « une musique qu'[il] tente de recomposer »⁹²¹ :

Ce que je cherche dans les mots, c'est leur sonorité mentale, leur résonance, l'écho, le volume, le chant pour simplifier.⁹²²

Djian semble jalouser cette capacité qu'a la musique d'offrir des sensations et des émotions brutes, de s'adresser au corps, de donner à ressentir. Car la musique ne se donne pas à comprendre. Elle est le texte volatile dont semble rêver Djian et qui se donne à sentir.

Pour comprendre en quoi la chanson, à la différence du texte romanesque ou même poétique, génère des émotions, il nous faut donc d'abord revenir sur le pouvoir sans partage que détient la musique sur le corps, sur sa capacité à produire sensations et émotions.

⁹¹⁸ « [Je suis] venu à la littérature par la musique de Bob Dylan et de Léonard Cohen ». DJIAN, Philippe in LEYRIS, Raphaëlle, « Nom de Djian » in *Le monde des livres*, 30/08/2012.

⁹¹⁹ DJIAN, Philippe in CROM, Nathalie, *op.cit.* On peut également lire des propos similaires de l'auteur dans *Le dictionnaire amoureux du rock* de De Caunes : « Si j'arrive à faire un bouquin qui ressemble à une chanson de Lou Reed, j'aurais atteint mon but ». DE CAUNES, Antoine, *op.cit.*

⁹²⁰ MOREAU, Catherine, *Plans rapprochés*, *op.cit.*, p. 216.

⁹²¹ DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, *op.cit.*, p.80.

⁹²² MOREAU, Catherine, *Plans rapprochés*, *op.cit.*, p. 217.

2. La médiation musicale

En dehors de toute passion, Mikel Dufrenne rappelle que la musique propose avant tout « une écoute désintéressée de sons artificiels produits dans le seul but d'être entendus »⁹²³. Pourtant, la musique capte notre attention. Elle joue sur toutes les cordes du sensible : des sensations aux sentiments.

2.1. Dialogue au cœur du corps

La musique éveille, par le rythme⁹²⁴, un instinct primaire qui semble ramener l'homme aux premiers sons perçus lors de son existence intra-utérine que sont les battements du cœur maternel. Puis, l'homme grandit au son et au rythme de son corps : les battements de son cœur deviennent « sa propre chanson », une chanson qui est le souffle de la vie. Cette expression utilisée par Céline établit une analogie entre la musique et la vie dont le miracle est tout entier contenu dans ce rythme intime :

Tout homme ayant un cœur qui bat possède ainsi sa chanson, sa petite musique personnelle, un rythme enchanteur au fond de ses 36°8, autrement il ne vivrait pas.⁹²⁵

Le rythme qui anime la musique, bien que semblant artificiel, est donc profondément humain et en cela extrêmement rassurant. Spine rappelle dans *Plaisir poétique et plaisir musculaire* qu'il est intimement lié au corps. Il cite pour cela l'abbé Rousselot pour qui « le rythme est l'image gravée dans la parole, de l'homme tout entier, corps et âme, muscles et esprits. »⁹²⁶ Le rythme n'est pas seulement lié à l'histoire intime de chaque être mais également au développement même de l'espèce humaine. Roland Barthes a en effet rappelé que cette notion a une origine très

⁹²³ DUFRENNE, Mikel, *L'œil et l'oreille*, op.cit., p.99.

⁹²⁴ Rappelons que l'on définit le rythme comme le retour plus ou moins régulier d'un repère constant, quel qu'en soit la nature.

⁹²⁵ Céline, cité par Moreau, Catherine, *Plans rapprochés*, op.cit., p.216

⁹²⁶ Cité dans AQUIEN, Michèle et MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit., (article « rythme »).

ancienne, antérieure à celle de figuration ou de sémantisme, remontant à trente mille ans avant Jésus Christ.⁹²⁷

Ainsi, mimant ou rappelant les rythmes humains fondamentaux, la musique communique aux hommes ce que Kundera nomme l' « ivre[sse] de la conscience d'exister » car, selon l'auteur tchèque « c'est l'être même qui crie en elle son jubilant *je suis là.* »⁹²⁸

Diane Ackerman tente de donner une interprétation scientifique à ce phénomène. Dans *Le livre des sens*, elle cite George Roschberg qui explique :

La musique est un système linguistique secondaire dont la logique se rapproche étroitement de la logique alpha-primaire du système nerveux central lui-même, c'est-à-dire du corps humain.

Si j'ai raison, il s'ensuit que la perception de la musique correspond simplement au processus inverse : écoutons avec notre système nerveux et ses fonctions de mémoire primaire parallèles et sérielles.⁹²⁹

La musique ne s'adresse donc ni à la raison, ni à l'intellect mais plutôt, d'abord, aux sens, à l'intégralité du corps. Car l'oreille n'est pas le seul organe qui écoute. Elle n'est que le lieu dans lequel l'ouïe réside primitivement, le canal par lequel la musique pénètre le corps, l'envahit. Là, celle-ci éteint et transcende à la fois les contradictions qui composent sa réalité sensitive purement auditive : le grave et l'aigu.⁹³⁰ Elle devient autre. Par le rythme elle se fait sensation vestibulaire et kinesthésique, puisqu'elle suggère à notre corps du mouvement, qu'il s'agisse d'un léger hochement de tête venant ponctuer le rythme ou d'un déhanchement endiablé. Ayant aussi le pouvoir de faire vibrer, la musique est, par les vibrations acoustiques qu'elle diffuse, une invitation au mouvement, un stimuli capable de mettre en éveil

⁹²⁷ Ces idées de Roland Barthes sont résumées par Catherine Moreau dans *Plans rapprochés*, op.cit., p.216.

⁹²⁸ KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1970, (folio)p.290.

⁹²⁹ ROCHBERG, George cité par ACKERMAN, Diane, *Le livre des sens*, op.cit., p.259.

⁹³⁰ Pour Aristote, « toute sensation semble bien être la sensation d'une seule contrariété » (*De l'âme*, II, 6, 418). Commentant cette citation, Guy Palayret et Frédérique Ildefonse expliquent que la vue est ainsi fondé sur « la contrariété du blanc et du noir, l'ouïe de l'aigu et du grave, le goût de l'amer et du doux, le toucher du doux et du dur, du chaud et du froid, du sec et de l'humide. » PALAYRET, Guy, ILDEFONSE, Frédérique, *La sensibilité*, op.cit.p.24

l'ensemble des sensations somesthésiques.⁹³¹ Elle peut également paraître comme une sensation ayant un fort potentiel synesthésique dans la mesure où, fondée sur un stimuli auditif, elle a des répercussions sur les autres sens : la peau frissonne bel et bien, parfois à l'écoute d'un morceau, les poils se dressent, et, comme un imperceptible changement thermique, la musique se transmue alors en sensation tactile. Son caractère souvent euphorisant lui permet même de valoriser ses vertus thérapeutiques.

La musique parle donc primitivement au corps, mais ce dialogue avec l'homme ne s'arrête pas là. Par le biais des émotions qu'elle délivre, elle peut aussi conquérir l'âme.

2.2. Dialogue au plus profond de l'âme

Perçue objectivement par le corps, lorsqu'elle est sensation, la musique soutend un jugement subjectif qui étend son influence au-delà de la chair et lui permet de s'inscrire dans le domaine du sensible, des affects et des sentiments.

Cette distinction entre perception objective et interprétation subjective est faite par Kant dans *Critique sur la faculté de juger*, et reprend celle établie par Aristote dans *De l'âme*. Elle différencie la sensation qui appartient au corps, et la sensibilité qui est une affection de l'âme liée au corps. Elle permet d'établir que la musique touche toutes les acceptions du sensible, à savoir la faculté purement sensitive et la faculté des émotions.⁹³²

En effet, si la musique rassure ou exalte, si elle a le pouvoir d'évoquer une immense variété de sentiments et d'émotions c'est parce qu'elle « entre dans le

⁹³¹Jean-Didier Bagot les définit comme les sensations touchant la sensibilité du corps. Il distingue les sensations somesthésiques extéroceptives, ayant rapport avec des stimuli tactiles. Les sensations proprioceptives liées aux sensations musculaires et intéroceptives concernant les sensibilités des viscères. Voir à ce sujet BAGOT, Jean-Didier, *Information, sensation, perception*, op.cit., p.15.

⁹³² Voir à ce sujet, Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1979.

domaine des processus de symbolisations »⁹³³. Jean-Didier Bagot explique qu'elle est « l'illustration permanente de la continuité entre le traitement de l'information sensorielle et celui de l'information symbolique. »⁹³⁴ La sensation se transforme en émotion par l'interprétation subjective des sons. D'abord injonction à laquelle l'oreille ne peut se soustraire, la musique passe le filtre de l'imaginaire. L'homme cherche à trouver en lui, dans sa mémoire ou dans ses rêves, de quoi les sons perçus peuvent être le signe. Cette quête le conduit à une plongée au cœur de son être intime, là où la musique peut tout signifier, joie, mélancolie, tendresse, tristesse, violence, agressivité. Aussi, pour Jean-Didier Bagot elle est « le prototype du traitement non verbal »⁹³⁵ : son interprétation fait fi des accommodations de la raison et du langage.

En ce sens, la musique semble réveiller un instinct enfoui en l'homme qui ne semble pouvoir ressurgir et s'épanouir qu'à son contact. En effet, si elle annihile toutes les inhibitions et ramène l'homme à un état « d'avant la première interrogation, d'avant la première réflexion »⁹³⁶, c'est, semble-t-il, parce qu'elle lui permet de régresser vers une expression et une communication naturelle, instinctive, innocente et primaire d'avant l'acquisition du langage parlé. Pour preuve, il suffit d'observer les expressions et les réactions d'un nourrisson : avant même de connaître leur sens et d'acquérir l'usage des mots, le nourrisson réagit à la musique et comprend l'émotion qu'elle véhicule. La musique est donc un instrument de communication extrêmement efficace.

2.3 Dialogue entre les hommes

Jean-Pierre Longre rappelle dans *Littérature et musique* :

⁹³³ BAGOT, Jean-Didier, *op. cit.*, p.106.

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 106

⁹³⁵ *Ibid.*, p.106.

⁹³⁶ KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, *op.cit.*, p.291.

Selon Rousseau les hommes ont commencé à chanter avant de parler. Pour lui, la musique est première, parce qu'elle est le langage universel, celui du cœur des émotions, des passions, de la nature. Les langues articulées représenteraient donc le langage dégénéré de la raison.⁹³⁷

La musique possède une puissance d'expression et de signification à nulle autre pareille. Jean-Pierre Richard souligne ce paradoxe dans *Littérature et sensations*, évoquant « un langage essentiellement vague [mais] devenu paradoxalement un moyen d'expression plus précis que nos langues les plus exactes. »⁹³⁸

La musique permet en effet de signifier les émotions les plus nuancées en évitant de les dire et par conséquent de les prendre « au lâche filet des mots »⁹³⁹. Les vibrations sonores des instruments résonnant au plus profond de l'homme sont aptes à exprimer l'intériorité de l'être. Il n'est pas étonnant donc que l'homme veuille l'imiter, s'approprier ses pouvoirs en participant à son miracle. C'est ainsi que naît alors le chant, dans cette exaltation des mots et de la musique qui viennent réciproquement souligner leur message.

Le chant est un langage dénaturé. Les paroles perdent leur signification, s'abolissent dans les modulations imposées par la musique. Pour Mikel Dufrenne, le chant et la parole sont des réalités opposées dans la mesure où, à la suprématie du sens succède celle de l'harmonie, du timbre et du rythme, c'est-à-dire du son comme tel.⁹⁴⁰ Si nous prolongeons cette réflexion nous pouvons dès lors établir une distinction similaire entre écriture de chanson et écriture narrative et établir la richesse d'un texte qui se refuse toute existence propre et se donne entier à l'interprétation et à la voix.

⁹³⁷ LONGRE, Jean-Pierre, *Musique et littérature*, Paris, éd. Bertrand Lacoste, parcours de lecture, 1994, p.18.

⁹³⁸ RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, op.cit., p.95.

⁹³⁹ ACKERMAN, Diane, *op. cit.*, p.267. L'auteur a expliqué précédemment: « comme les émotions pures, la musique se fait houle et soupir, se déchaîne ou s'apaise et, en ce sens, se conduit tellement comme nos émotions qu'elle semble souvent les symboliser, les refléter, les communiquer à autrui, nous affranchissant ainsi de l'ennui sophistiqué de l'impression élaborée des mots. » *ibid.*, p.253.

⁹⁴⁰ DUFRENNE, Mikel, *op.cit.*, p.144. Ceci explique par exemple l'engouement de milliers de personnes pour des chansons chantés en des langues qu'il ne maîtrise pas.

« Lieu fugace où la parole instable s’ancre dans la stabilité du corps »⁹⁴¹, la voix est le singulier instrument humain qui vient compléter la musique. Anodine lorsqu’elle est utilisée dans la parole à des fins purement communicatives, la voix prend toute sa valeur et sa puissance dans le chant. Pour Jean-Pierre Richard, elle détient, en effet, une supériorité inaliénable sur l’ensemble des autres instruments puisqu’elle « conserve un contact charnel [...] avec l’émotion » et jouit de la liberté « de traduire cette émotion en langage. »⁹⁴²

Aussi, la voix apparaît comme une expansion de l’âme. Elle amène l’intimité de l’être à l’oreille de l’autre. Elle donne à entendre sa force ou sa fragilité, l’offre dans son intégrité et le met à nu. Paul Zumthor pense en effet que « la voix se dit en même qu’elle dit. »⁹⁴³ Elle laisse entendre à travers le souffle qui scande le rythme ce que Roland Barthes célébrait et nommait « le grain de voix », cette épaisseur de la matière sonore à laquelle se greffent d’infimes impuretés et frémissements qui laissent entendre que derrière le chant, il y a la marque de la vie et de l’homme. C’est pourquoi, plus que n’importe quel instrument elle est « l’animatrice exaltante ou déploratoire [...] qui donne forme à des passions déjà mûres, mais en quête d’elles-mêmes, et les précipite à leur terme. »⁹⁴⁴

On comprend donc maintenant un peu mieux les raisons pour lesquelles Djian délaisse parfois l’écriture romanesque pour devenir parolier. Par la voix, la chanson apparaît en effet comme la musique incarnée. S’adressant à la sensorialité et à la sensibilité, elle est le vecteur par lequel l’âme et le corps se réconcilient. Se défiant de l’intellect, la chanson est l’expression artistique rêvée par l’auteur pour signifier avec des mots mais aussi au-delà et en deçà de leur signification. : Ce que les mots seuls ne peuvent dire peut être exprimé par le rythme et les intonations, la mélodie.

⁹⁴¹ ZUMTHOR, Paul, *introduction à la poésie orale*, Paris, seuil, 1983, p.159.

⁹⁴² RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, op.cit., p.89.

⁹⁴³ ZUMTHOR, Paul, *op.cit.*p.13.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p.270.

La carrière de parolier, menée en parallèle par l'auteur, n'apparaît donc pas comme une infidélité faite au roman mais plutôt comme un juste retour vers ses premières amours musicales, vers ses rêves de trouver un mode d'expression total.

Elle n'aurait cependant peut-être jamais vu le jour s'il ne s'était agi d'écrire pour Stephan Eicher.

3. Chanson, ou l'écriture et la musique en amour

En 1987, Antoine de Caunes invite Philippe Djian sur le plateau de son émission *Rapido* et le charge de convier l'artiste musical de son choix. Djian saisit cette occasion pour rencontrer un jeune chanteur suisse, Stephan Eicher, dont il apprécie la musique. C'est le point de départ d'une collaboration musico-scripturale qui dure désormais depuis plus de vingt-cinq ans.

3.1 Rencontre avec Stephan Eicher, un artiste atypique

Né en 1960 dans la banlieue de Bern, Eicher n'a alors sorti que deux albums et le public français ne le connaît qu'à travers le titre *Combien de temps*. Djian a apprécié l'univers musical, empreint d'une identité particulière, du chanteur. D'origine tzigane, Eicher a en effet le goût des rencontres et se défie des frontières. Ses titres se déclinent aussi bien en français qu'en anglais, en allemand ou en dialecte suisse. L'auteur se moque des étiquettes et se veut avant tout européen, si ce n'est Citoyen du monde.

En proposant spontanément à ce chanteur de lui écrire ses textes en langue française, Djian plonge dans l'intimité d'un univers artistique atypique. Eicher utilise volontiers les instruments traditionnels d'Europe centrale, n'hésitant pas à faire

cohabiter des mélodies rock et de la musique tzigane ou celte⁹⁴⁵ au sein d'un même morceau. Dans l'album *Mille vies*, il s'associe même à un orchestre symphonique. Plus encore, pour Eicher, tous les sons perceptibles sur Terre peuvent être mis en musique. Le chanteur partage avec l'auteur le respect et l'attention aux murmures du monde. Djian raconte à ce sujet une anecdote ayant eu lieu au moment de la réalisation de l'album *Carcassonne* en 1993 :

Depuis des heures, le vent est si violent que [Stephan Eicher] ne peut enregistrer. Selon moi, il en a pour des jours mais je ne fais pas de commentaires. Il se lève et me dit « viens me voir... Regarde là... mets ton doigt... ! » Effectivement je sens quelque chose : un petit courant d'air frais, de la taille d'une aiguille, qui se glisse à la jointure du carreau. Nous décidons d'enregistrer les subtiles variations de son sifflement. Cela peut toujours servir.

L'autre soir, nous avons eu des chants d'oiseaux et les cloches de l'église. A Boston, c'était le chant des baleines et à Florence, celui des rossignols et de la Piazza Michelangelo. Nous n'avons jamais réussi à travailler sérieusement tous les deux.⁹⁴⁶

Eicher et Djian ont donc de nombreuses affinités qui dépassent leurs arts respectifs : le chanteur est également l'auteur de collages et de photographies qu'il expose et utilise régulièrement pour illustrer ses albums.⁹⁴⁷

La collaboration entre les deux hommes commence avec l'album *My place*, en 1989, qui comptera trois chansons signées par Djian. Mais c'est véritablement en 1991, à la sortie de l'album *Engelberg*, que le duo atteint la consécration grâce au titre *Déjeuner en paix*. Ce titre dont le texte n'a, selon Djian lui-même, « aucune valeur littéraire »⁹⁴⁸, « a sans doute rapporté [à l'auteur] autant qu'un livre » alors qu'il « a été écrit en quelques heures. »⁹⁴⁹

⁹⁴⁵ Respectivement dans les albums *Engelberg* et *Louanges*.

⁹⁴⁶ Djian « Carcassonne » Ce texte a été écrit pour l'exposition des collages de Stephan Eicher à Carcassonne. Il est disponible en ligne sur le site : [<http://www.philippedjian.free.fr>.] On notera que les chants d'oiseaux dont il est question sont présents à la fin du titre *Rivière*.

⁹⁴⁷ Les collages du chanteur sont reproduits sur la pochette de l'album *Carcassonne* tandis que ses photographies illustrent le livret de l'album *Mille vies*.

⁹⁴⁸ DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p. 159.

⁹⁴⁹ Voir à ce sujet FLOHIC, Catherine, op.cit., p.154.

La machine à succès semble lancée et en 1993, dans l'album *Carcassonne*, ce sont les textes de Djian, et par là même la langue française qui dominant désormais. Avec une indéfectible fidélité la collaboration se poursuit sur les albums suivants : *Mille vies*, *Louanges*, *Taxi Europa*, *El Dorado* et *l'Envolée*.⁹⁵⁰ En 2010, elle prend la forme singulière des *Concerts littéraires* : Djian et Eicher montent ensemble sur scène pour une série de spectacles atypiques : l'un lit ses textes, l'autre, accompagné d'une guitare, les éveille à la musique. Djian retient de cette expérience « la griserie du silence qui précède les applaudissements »⁹⁵¹ et met en perspective son rapport au texte qui se voulait indépendant de la voix :

Je n'ai pas besoin de la voix. Je n'aurai pas envie d'assister à la lecture de mes bouquins, comme ça à haute voix.⁹⁵²

Et il ajoute :

La voix est un organe que je ne maîtrise pas très bien.⁹⁵³

Mais cette collaboration permet avant tout à Djian de se définir dans un autre rapport à l'écriture, un rapport fait de contraintes et d'attentes.

3.2 Paroles de Djian

En 2012, à l'occasion de la sortie de l'album *L'envolée*, Djian évoque l'écriture de chansons comme un travail spécifique, un exercice de style intéressant :

C'est une écriture à la main. Elle me change de l'ordinateur. Le travail sur les rimes est également un exercice inhabituel [...] la sonorité des mots prend toute son importance. C'est un moyen de ne pas l'oublier. L'écriture d'un texte de chanson est une foule de contraintes

⁹⁵⁰ Respectivement sortis en 1996, 1999, 2003, 2007 et 2012.

⁹⁵¹ DJIAN, Philippe in LEYRIS, Raphaëlle, « Nom de Djian » *op.cit.*

⁹⁵² DJIAN, Philippe in MOREAU, Catherine, *Au plus près*, *op.cit.*, p.62.

⁹⁵³ DJIAN, Philippe in FLOHIC Catherine, *op. cit.*, p. 109. Notons qu'en 2012, Djian chante pourtant en duo avec Stephan Eicher la chanson « Elle me dit », dans l'album *L'envolée*.

ramassée en quelques lignes. [...] D'une façon générale, tout ce qui a un rapport avec la musique est bon pour l'écriture.⁹⁵⁴

Pour André Gaulin, la chanson est en effet « l'art de la conjonction des mots et des rythmes, de l'heureuse coïncidence entre les syntagmes, les accents toniques et les séquences musicales »⁹⁵⁵. Ecrire des textes de chanson est un exercice littéraire complexe. Djian n'écrit pas des poèmes qu'Eicher adapte ensuite en musique comme avec les poèmes d'Aragon que Ferré devait modifier en « aménageant ou supprimant des vers, en fabriquant des refrains. »⁹⁵⁶ Il écrit directement des textes en attente de musique. Son travail se résume à respecter une certaine somme de contraintes dans la mesure où le texte de chanson est une double quête des sonorités et du rythme qui permettent de le considérer comme une poésie orale sonorisée.⁹⁵⁷

3.2.1. Paroles en quête de sonorités

Pour Djian, la recherche de rimes est la partie du travail la plus fastidieuse. Il confie dans *Entre nous soit dit* que « chercher une rime[]'ennuie assez vite »⁹⁵⁸ et qu'il a davantage tendance à « écrire des textes plutôt courts sur le modèle des poèmes en prose » sachant cependant que, pour la chanson, ils ne conviennent pas. Pourtant, on remarque, surtout pour les textes les plus anciens, que certains sont construits sans aucune rime. Ainsi, nous pouvons citer cet extrait de *Pas d'ami* :

Quand tu traverses la pièce
En silence
Que tu passes devant moi
Je regarde tes jambes
La lumière

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p.165. Ajoutons que, pour Amélie Nothomb, « à la différence du roman, la chanson revient à tenir une seule idée très forte, à esquisser un squelette de phrase, à chercher inlassablement la clé d'une énigme tendue par la mélodie. » NOTHOMB, Amélie, in MEDIONI, Gilles, « Paroles d'écrivains » in *l'Express*, 13/06/2002.

⁹⁵⁵ GAULIN, André, « la chanson à discours », in *Etudes littéraires* vol.27, n°3, 1996, (p.9 à 16), p.9.

⁹⁵⁶ BERNON, Pauline, « la double vie des poèmes d'Aragon », présentation du livre de PIEGAY-GROS Nathalie, *Aragon et la chanson*, textuel 2007. Article disponible en ligne : [http://www.fabula.org/revue/document4518.php.]

⁹⁵⁷ Voir à ce sujet GAULIN, André, *op.cit.*, p.9.

⁹⁵⁸ DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, *op.cit.*, p. 158.

tombant sur tes cheveux.⁹⁵⁹

Si la plupart des textes sont écrits en respectant la rime, on remarque cependant que très souvent Djian contourne cette difficulté formelle en lui substituant l'assonance, définie en prosodie comme la répétition de la même dernière voyelle tonique quels que soient les consonnes éventuelles qui suivent.⁹⁶⁰ On remarque ce procédé notamment dans la chanson *Louanges* :

La maison te paraîtra grande
 Quand tu ne m'auras plus dans les jambes
 Et tu verras ce n'est pas si drôle
 On se cogne toujours à des fantômes.⁹⁶¹

Les quatre vers, reliés deux à deux d'après le schéma des rimes plates, offrent une fausse impression de rimes puisque seules les sonorités vocaliques se répètent. En effet, dans de nombreuses chansons, Djian combine, en les alternant, rimes et assonances. Citons pour exemple deux couplets de *Dis-moi où* :

J'allume des feux l'automne
 Et je danse la nuit tombée
 Nous buvons un peu d'alcool
 Tous les deux cols relevés

Ma main au-dessus des flammes
 Vaut pour une oreille coupée
 Tu peux même ouvrir mon crâne
 Si tu veux te rassurer.⁹⁶²

Dans cette chanson, les assonances, différentes à chaque couplet, alternent avec une rime constante tout au long du texte.

⁹⁵⁹ « Pas d'ami », album *Engelberg*, 1991. Nous donnerons de cette façon les références des chansons et des albums de Stephan Eicher sur lesquelles elles figurent, sachant que Djian est l'auteur de tous les textes que nous citerons et Eicher le compositeur interprète des chansons. Les albums ont en outre tous été produits par Barclay.

⁹⁶⁰ Cette définition qui s'applique à la prosodie est différente de la définition de l'assonance en stylistique qui désigne alors simplement la répétition remarquable d'un phonème vocalique. Voir à ce sujet AQUIEN, Michèle, et MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*, op.cit., article « assonance ».

⁹⁶¹ « Louanges », album *Louanges*, 1999.

⁹⁶² « Dis moi où », album *Mille vies*, 1996. .

Pourtant, si Djian ne semble pas très à l'aise avec les sonorités, certains textes sont l'occasion de véritables jeux phonétiques. L'exemple le plus frappant reste *Si douces*, texte construit sur une allitération en [s]. Véritable défi à l'interprétation d'Eicher, ce texte, qui multiplie les consonnes sifflantes, est un authentique exercice d'articulation :

Si douces sont tes aisselles
 Et tes cheveux sentent *si* bons
 J'espère que tu n'es pas celle
 Qui sera sans concessions
 Si douces sont tes ficelles
 Si lisses sont tes façons [...] ⁹⁶³

La sensualité dont il est question dans le texte est tout entière véhiculée par cette allitération en consonnes sifflantes. Celle-ci produit un effet mimétique des caresses amoureuses qui peut être interprété comme une démonstration de ce que Gérard Genette nomme « le cratylisme primaire », expliquant que les sons eux-mêmes sont affectés de signification. Pour Genette il s'agit généralement d'une « illusion de motivation », la forme du mot venant soutenir le sens. ⁹⁶⁴

Ecrire des chansons, c'est aussi travailler le rythme. On sait que ce dernier recèle une importance capitale dans la conception djianienne de l'écriture.

3.2.2. Paroles en quête du rythme

Djian déclare fréquemment que c'est bien le rythme, le bon tempo, qu'il recherche inlassablement à travers ses romans. Aussi, cette contrainte formelle de la chanson revêt pour l'auteur un intérêt particulier.

Nous pouvons analyser les textes de chanson écrits par Djian pour Eicher selon les critères de la poésie lyrique – considérée comme poésie ayant vocation à être

⁹⁶³ « Si douces », album *Louanges*, 1999.

⁹⁶⁴ Voir à ce sujet Gérard, Genette, *Figure II*, le seuil, 1969, p.116.

oralisée et vocalisée – et comprendre ainsi les différents jeux rythmiques auquel cet exercice d'écriture particulier donne lieu. Car le rythme de la chanson est obtenu par la conjugaison de deux rythmes indépendants : celui du texte verbal et celui du texte musical.

Dans la majorité des cas, Djian a recours à l'hétérométrie : le rythme est obtenu par la combinaison de plusieurs types de vers ayant un mètre différent. L'isométrie⁹⁶⁵ est en effet assez rare, elle s'appuie sur des octosyllabes- *Ce peu d'amour, Mille vies, La voisine, Venez danser-*, des heptasyllabes – *Dis-moi où, si douces, Prière du matin* – ou encore des hexasyllabes – *Tu ne me dois rien, Djian's waltz, Durant un long moment*. Si cette métrique régulière donne le rythme général du texte, elle est suppléée par un découpage rythmique en mesure à chaque vers. Ainsi, les octosyllabes ont généralement une césure marquée en 4/4, ce qui produit un effet de balancement symétrique des deux parties du vers.⁹⁶⁶ Au contraire une césure marquée en 5/3, marque un rythme décroissant, une césure en 3/5 marque un rythme croissant. Ces deux possibilités de mesures internes sont utilisées en alternance dans la chanson *Mille vies*, provoquant ainsi un effet de déstructuration et de déséquilibre, mimétique des hésitations exprimées dans le texte :

Aurais-je le mensonge/ à la bouche
 La main droite/ posée sur le cœur
 Serais-je habillé/ sous la douche ?
 Ivre mort/ ou glacé de peur ?
 Serais-je en train/ de rendre l'âme
 Avec une parfaite/ inconnue ?⁹⁶⁷

⁹⁶⁵ On appelle isométrie le maintien du même type de mètre et donc du même rythme du début à la fin du poème-

⁹⁶⁶ Citons pour exemple cet extrait :

Venez danser/ une dernière fois
 Prenez ma main/ prenez mon bras
 Venez danser/ encore une fois
 Souvenez-vous,/ souvenez moi.

« Venez danser », album *Louanges*, 1999.

⁹⁶⁷ « Mille vies », album *Mille vies*, 1996.

Pourtant, la plupart des textes sont construits sur une hétérométrie, une conjugaison de différents mètres. Cette dernière permet d'instaurer une alternance de vers longs et de vers courts toujours signifiante.

Il peut s'agir de la recherche d'un effet mimétique comme dans *Louanges*, où les couplets, qui ont une valeur narrative, sont construits en octosyllabe.⁹⁶⁸ Le refrain alterne hexasyllabes et octosyllabes. Ces derniers viennent allonger le vers qui évoque justement la volonté du locuteur de sauver son couple :

Mais je tiens à louer
Tous nos vains efforts pour durer.⁹⁶⁹

De la même façon, la chanson *Ni remords, ni regrets*, évoque le face à face d'un père et d'un fils, le second refusant les conseils du premier. L'alternance d'octosyllabes et de tétrasyllabes, vers longs et vers courts, est mimétique de cette mésentente. On y devine les propos de l'aîné, vite balayés par le plus jeune :

Il n'a aucune chance avec elle
Je l'ai prévenu
Mais il veut essayer quand même
Il est têtu
Il ne veut pas de mes conseils
Me sourit d'un air entendu
Puis s'en va recevoir sa peine
Le cœur léger la joue tendue.
[...]
Si j'ai passé la nuit entière
A lui parler
Au matin c'est lui qui m'enterre
Pour la journée⁹⁷⁰

⁹⁶⁸ On remarque que dans de nombreuses chansons ayant un caractère narratif, Djian utilise de préférence l'octosyllabe. Il reprend donc la valeur canonique de ce mètre, essentiellement lié à la poésie narrative.

⁹⁶⁹ « Louanges », album *Louanges*, 1999.

⁹⁷⁰ « Ni remords ni regrets », album *Carcassonne*, 1993.

La parole du père s'avère la voix de la raison, puisque c'est l'octosyllabe, le vers qui la représente, qui est retenu pour donner la conclusion de chaque couplet.

Mais l'hétérométrie peut être utilisée à des fins uniquement rythmiques. L'alternance de vers longs et de vers courts permet de créer des contrepoints, le vers court ayant souvent valeur de clausule. C'est le cas dans *Donne-moi une seconde*, ou le trimètre vient clore les prières exprimées dans les hexasyllabes :

Donne-moi une seconde
Donne-moi tout ton mois
Donne-moi l'éternité
Tout me va
Donne-moi la lumière
De l'ombre écarte-moi
Mets-moi dans tes prières
Porte moi.⁹⁷¹

Il en est de même dans *Sans vouloir te commander* :

Sans vouloir te commander
Viens t'asseoir à mes côtés
Dans le noir vient me trouver
Sans retard.⁹⁷²

Ainsi, le texte djianien est déjà articulé par un rythme interne, avant même sa mise en musique. Ce rythme, fondé sur la métrique, peut se trouver renforcé par l'utilisation de procédés stylistiques. C'est le cas de la répétition anaphorique qui rythme les premiers vers des couplets de *Voyage* :

Sans hésiter
Sans un regard
Sans une parole
Sans rien laisser prévoir.⁹⁷³

Ou encore de l'asyndète⁹⁷⁴ qui vient accélérer le rythme du texte et la succession des actions qui y sont décrites dans *71/200* :

⁹⁷¹ « Donne-moi une seconde », album *L'envolée*, 2012.

⁹⁷² « Sans vouloir te commander », album *Louanges*, 1999.

⁹⁷³ « Voyage », album *El dorado*, 2007.

Rangé cuisine
Pris vitamines
Passé devant l'écran
Vu la peau rose
Entendu chose
Rien de très réjouissant.⁹⁷⁵

Ainsi, on comprend que l'écriture de paroles de chanson est, plus que l'écriture romanesque, la quête d'une forme expressive. Mais c'est aussi la quête d'une attente et d'un partage. Djian sait en effet que les paroles ne suffisent pas et que la chanson ne naît que lorsque son texte littéraire fusionne avec le texte musical imaginé par Eicher.

3.3. Parole et musique en complétude

Ecrire des paroles de chanson est un exercice qui offre une leçon d'humilité :

Ecrire un texte de chanson, c'est le mettre en attente de quelque chose qui ne viendra pas de vous. Il faut garder à l'esprit qu'on devra se lever et céder la place à un autre pour finir le travail. [...] Ce qui est dur, c'est de n'être plus le seul maître à bord, de n'être pas toujours celui qui a raison et de l'accepter. Mais une fois que vous aurez admis ces principes, vous connaîtrez des instants de pur bonheur.⁹⁷⁶

Ces instants de bonheur sont peut-être ceux connus par Daniel, le narrateur de

Love Song :

Il n'y a qu'en composant de la musique, en écrivant des paroles sur cette musique, ou l'inverse, peu importe, que je me sens bien, que je me sens libre, que je sens une communion entre mon corps et mon esprit.⁹⁷⁷

Djian déclare que « la chanson est un roman inachevé » tant que Stephan Eicher « n'en a pas fait la musique. »⁹⁷⁸. Il n'a pas tort car, comme le souligne Diane

⁹⁷⁴ L'asyndète est définie comme l'absence de tout mot de liaison, conjonction ou adverbe, entre des groupes syntaxiques, des propositions ou des phrases pourtant unis soit par énumération, soit par un rapport logique.

⁹⁷⁵ « 71/200 », album *Mille vies*, 1996.

⁹⁷⁶ DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p.159.

⁹⁷⁷ DJIAN, Philippe, *Love Song*, op.cit., p.60.

⁹⁷⁸ DJIAN, Philippe in *Empreintes* émission télévisée diffusée le 09/03/ 2012 à 21h30 sur Arte.

Ackerman dans *Le livre des sens*, « lorsque les mots et la musique se rencontrent dans un poème ou un chant, les uns exaltent l'effet de l'autre et réciproquement. »⁹⁷⁹

Aucune concurrence n'existe donc entre le texte, la musique et leurs auteurs respectifs. Djian rassure :

Il n'y a pas de compétition entre mes textes et la musique de Stephan. C'est à elle que revient la plus grande place. D'ailleurs j'aimais ses disques et je ne comprenais pas la moitié de ce qu'il disait. [...] s'il se produit une étincelle, ce n'est pas de moi qu'elle vient mais de la musique. [...] le cadavre du texte commence à être parcouru d'éclairs, quand la musique le réveille. Il prend des couleurs que je ne lui ai pas donnés, et c'est souvent agréable.⁹⁸⁰

La collaboration de Djian et Eicher est, avant tout, une histoire d'amitié qui dure depuis vingt-cinq ans. Une histoire de respect aussi, entre un auteur qui dit délivrer des textes sans valeur, en attente « de la main qui doit les caresser »⁹⁸¹, et un compositeur-interprète qui aimerait « faire disparaître la musique » pour que ne subsiste que le texte.⁹⁸²

Romans et paroles, les deux versants de l'écriture djianienne, semblent donc complémentaires. L'écriture romanesque offre un plaisir essentiellement visuel puisque, comme l'explique Djian, « le roman est destiné à une lecture intérieure, silencieuse, la vitesse et la respiration ne sont pas les mêmes dans une lecture à voix haute. Et le plaisir de l'œil disparaît. »⁹⁸³ Alors que l'écriture de chanson s'adresse à l'oreille. Le texte s'anime dans la profération sans laquelle il n'existe pas :

Le texte de chanson est destiné à être mis en forme par la voix. En ce qui me concerne, il n'a pas d'existence propre.⁹⁸⁴

⁹⁷⁹ ACKERMAN, Diane, *op.cit.*, p. 264.

⁹⁸⁰ DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, *op.cit.*, p.159. L'auteur a également déclaré que « Les paroles de chanson sont comme un scénario à mettre en image. Ça n'existe qu'à partir du moment où quelqu'un le chante. » DJIAN, Philippe in *Empreintes* émission télévisée diffusée le 09/03/ 2012 à 21h30 sur Arte.

⁹⁸¹ DJIAN, Philippe in FLOHIC, Catherine, *op. cit.*, p. 109.

⁹⁸² EICHER, Stephan, in *Square*, émission télévisée diffusée sur Arte le 09/09/2012 à 11H45 : « la musique a laissé la place aux paroles. L'idée c'est de disparaître »

⁹⁸³ DJIAN, Philippe in FLOHIC, Catherine, *op.cit.*, p.109.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p.109.

Car c'est bien dans l'animation du texte par la voix et par la musique que réside le secret de l'émotion qui, selon Vincent Ravalec, « colle à des sentiments terriblement humains ».⁹⁸⁵

Ainsi, ce qui est parfois elliptique dans le texte, peut trouver sa complétude dans la charge sémantique contenue dans la musique. Citons pour exemple la chanson *Ce peu d'amour* :

Ce peu d'amour que tu me donnes
Ce peu d'égard que je reçois
Sont-ils de trop pour un seul homme
Sont-ils de trop venant de toi
Prend garde que je ne me lasse
Que ton jeu ne m'amuse plus
Car celui qui prendra ma place
Pourrait bien te tanner le cul.⁹⁸⁶

Stephan Eicher a composé pour ce texte une musique assez surprenante⁹⁸⁷. Les percussions jouées dans les couplets sont mimétiques du tambour militaire. Le refrain est non verbal : il prend la forme singulière d'un pont de musique celtique se répétant à la fin de chaque couplet. Si le texte en lui-même peut évoquer des sentiments sombres de déception et de reproches amoureux- et pourrait s'accommoder d'un rythme mélancolique, l'interprétation musicale qu'en fait Eicher permet à l'auditeur de donner une alternative à cette signification première. La musique celte aux accords très festifs évoque un sentiment de joie qui semble aller à l'encontre du sens des paroles. La chanson dans sa conjugaison du texte musical et du texte verbal ne délivre en rien un message larmoyant quant au problème de couple évoqué mais au contraire semble en faire un événement ludique et stimulant, une joute amoureuse. La chanson semble décrire une guerre quotidienne- le tambour militaire trouve là sa justification- entre un homme qui quête l'amour de sa femme et celle-ci qui le méprise. Ce jeu amoureux

⁹⁸⁵ RAVALEC, Vincent, in MEDIONI, Gilles, *op. cit.*

⁹⁸⁶ « Ce peu d'amour », album *Louanges*, 1999.

⁹⁸⁷ On sait en effet qu'Eicher compose les mélodies de ses chansons après lecture des textes de Djian. C'est donc le texte qui inspire la musique dans le cas de cette collaboration.

semble venir réanimer la vivacité du couple, dont la relation, apparemment très passionnelle, oscille entre plaisir et vengeance.

A l'inverse, le rythme et le timbre adopté peuvent parfois trouver leurs justifications dans les paroles. Ce fait est particulièrement visible dans la chanson *Tous les bars*. Le texte, très court, tente de dire la lassitude d'une femme abordée par des hommes à un comptoir :

Et par-dessus le marché,
Son soulier droit la blesse
Mais c'est comme ça dans tous les bars
Quand une femme est seule au comptoir
Les hommes se pressent
Non, elle n'a pas besoin d'ami
Elle ne veut pas de compagnie
Elle veut rester seule dans son coin
Avec son verre et son chagrin
Qu'on la laisse.⁹⁸⁸

Tout la signification de la chanson est portée par l'accélération du rythme et la montée en puissance de la voix de Stephan Eicher qui, répétant en boucle le même couplet, exprime la répétition de la scène – la même femme abordée à plusieurs reprises et refusant les avances de plusieurs hommes, toujours de la même façon- avec cependant à chaque nouvelle tentative une pointe d'agacement supplémentaire dans le ton employé jusqu'à la colère finale, rendue dans le morceau par le pont musical.

Parfois, le texte et la musique semblent en parfaite adéquation, véhiculent la même signification et se complètent ainsi harmonieusement. Le titre *71/200* est écrit sur le mode du discours direct. Un homme raconte à son épouse ce qu'il a fait à la maison durant son absence. Citons-en pour exemple le refrain :

[...] pensé te voir
Avant le soir
Mangé en attendant

⁹⁸⁸ « Tous les bars », album *L'envolée*, 2012.

Au crépuscule
Sur la bascule
Soixante et onze deux cent.⁹⁸⁹

La musique composée par Eicher ne s'appuie que sur trois instruments : l'harmonica, la guitare et la batterie, et prend la forme d'une séquence musicale courte, traitée synthétiquement par ordinateur, reproduite en boucle tout au long du morceau. Pauvre et répétitive, la musique souligne le quotidien simple et les actions dérisoires que décrit le texte de Djian.

La musique offre donc au texte une complétude. Dès lors, la chanson apparaît pour Djian comme un moyen de déjouer l'aporie du langage seul, de la langue nue, matière solitaire du texte romanesque.

4. Retour à une littérature immatérielle

La chanson revêt un autre avantage : elle libère le texte de son enveloppe matérielle : l'écriture.

4.1. Pouvoir mnémonique du chant

La chanson a une capacité à se graver dans la mémoire qui est difficilement accessible au roman. En effet, une fois mis en rythme et soumis à une mélodie, les mots s'inscrivent durablement et sans effort dans nos souvenirs, ce que ne peuvent revendiquer même les plus belles pages romanesques.

En 2012, au moment de la sortie de l'album *L'envolée*, Djian déclarait :

Dans un bon roman, on doit trouver un rythme, une respiration pour chaque phrase, la tordre en faire un arme. Mais il y a peu de chance malgré tout qu'elle pénètre un corps et s'introduise

⁹⁸⁹ « 71/200 », album *Mille vies*, 1996.

dans un cerveau, s’y installe, subreptice, et mène sa vie au milieu de nos pensées quotidiennes, et surgisse à tout moment comme le feraient des mots d’une chanson. [...] J’ai toujours pensé que j’avais une fameuse clé entre les mains, qu’écrire une chanson était comme disséminer un gaz dans l’atmosphère et qu’à moins de porter un masque, le plus grand nombre était touché.⁹⁹⁰

C’est donc bien dans son rapport avec ses lecteurs–auditeurs que Djian semble vouloir intervenir. La musique et la voix se fixent dans les esprits. Les mots existent dans la mémoire collective de façon immatérielle, libérés du carcan de la feuille et du livre. Une fois qu’elles ont pris leur envol, les paroles de Djian acquièrent une certaine immortalité et lui permettent de réaliser un souhait confié par l’auteur à Jean-Louis Ezine dans *Entre nous soit dit* :

On dit que les écrits restent, mais j’espère qu’ils s’envolent.⁹⁹¹

Ce pouvoir de la chanson, cette habileté à s’insinuer dans les esprits, a forgé la mémoire et a y séjourné durablement, ce rêve exprimé par Djian enfin réalisé, tient du miracle de la profération. Dans *Divagations premières* Mallarmé déclarait que, contrairement à l’idée communément partagée selon laquelle les écrits restent et les paroles s’envolent, la littérature ne peut prétendre à l’éternité que par la profération :

Je me figure par un indéracinable préjugé d’écrivain que rien ne demeurera sans être proféré.⁹⁹²

4.2. Profération

Par le chant, le texte littéraire échappe à l’écriture qui, certes, lui offre la matérialité garante de sa perpétuation, mais qui, également, dans un mouvement dialectique, l’emprisonne et le fige. Alors que l’écriture fixe le texte dans une perception visuelle, le chant le profère et lui permet d’accéder à une perception

⁹⁹⁰ DJIAN, Philippe, in BAYON « l’un conduit le tank, l’autre s’occupe du canon. » in *Libération*, 24/01/2013.

⁹⁹¹ DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p.80.

⁹⁹² MALLARME, Stéphane, « Divagations premières » cité par DUFRENNE, Mikel, op.cit., p.154.

auditive. Pour Paul Zumthor, la profération par le chant n'est qu'un juste retour de la littérature à sa place originelle. On se souvient, en effet, de ce que Gérard Genette nous rappelle dans *Introduction à l'architexte*, à savoir que les genres littéraires contemporains sont nés de l'évolution de deux genres primordiaux, le théâtre et de la poésie, tous deux se réalisant dans et par l'oralité.⁹⁹³

Héritière de la poésie lyrique, des chansons médiévales, la littérature contemporaine s'est peut-être dénaturée en se perdant dans l'écriture, artifice qui ne devrait avoir d'autre ambition que de perpétuer le texte. Pour Zumthor, c'est une évidence :

Le désir de la voix vive habite toute poésie en exil dans l'écriture.⁹⁹⁴

Mais c'est aussi un regret :

Il y a beau temps que dans nos sociétés la passion de la parole vive s'est éteinte.⁹⁹⁵

Ce retour de la littérature dans le chant que Zumthor nomme volontiers « parole vive », apparaît comme une nécessité urgente pour celui-ci. Qualifiant les sociétés occidentales – qu'il nomme « galaxie Gutenberg »⁹⁹⁶ – de sociétés où l'oralité est secondaire – au contraire des sociétés africaines dans lesquelles l'oralité est première, Zumthor appelle de ses vœux un renouveau sensuel de la littérature qui ne peut passer que par la médiation du rythme et de la voix :

Il est temps pour nous de bricoler, au souffle de nos voix, dans l'énergie de nos corps, l'immense et incohérent héritage de ces quelques siècles d'écriture.⁹⁹⁷

Aussi, si l'on suit le raisonnement de Zumthor, les chansons de Djian apparaissent par un étrange renversement comme recélant une valeur littéraire plus

⁹⁹³ Voir à ce sujet, Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

⁹⁹⁴ ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p.160.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p.10.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 144.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p.286.

forte que ses textes romanesques dans la mesure où le texte y est indissociable de la voix, considérée comme la matrice littéraire primordiale.

Proféré ou chanté, le texte s'émancipe, accède à une nouvelle vie, mouvante cette fois puisque soumis aux variations imprévisibles de la voix. Toujours identique mais aussi toujours renouvelé, Il se pare de nouvelles émotions et de nos nouveaux atours à chaque nouvelle performance.

Si en français le terme performance désigne une action exceptionnelle ou une prouesse, le mot est utilisé en anglais dans une acception plus générale et désigne tout usage du corps quel qu'il soit. C'est ce sens large qu'applique Zumthor à l'analyse de la chanson pour réfléchir sur le rapport qu'entretiennent le texte, l'interprétation de l'artiste – qui engage non seulement la voix mais également le corps- et le public. Aussi Zumthor la qualifie-t-il de « réalisation plénière ».⁹⁹⁸

Considérée comme une performance, la chanson n'a qu'une existence fugace, circonscrite à un lieu et à un moment précis. Chacune de ces occurrences est unique, même si toutes se veulent semblables. Par la performance, la chanson offre donc à Djian la possibilité d'une littérature vive qui touche le public au corps et au cœur, en ne s'adressant plus à l'intellect mais directement aux sensations. Djian poursuit ainsi sa quête insatiable de la vie, donnant à Eicher l'occasion de semer son message comme une bonne nouvelle.

Car si les textes de chanson offrent, par leur nature même, une différence formelle avec les romans, elles véhiculent cependant, de façon très réduite, les mêmes valeurs de respect de la vie, de joie et de douleur d'être au monde, de désir de vivre et de soif de sentir.

⁹⁹⁸*Ibid.*, p. 155.

CHAPITRE 2 : CHANSON E(S)T ROMAN.

Pour les lecteurs des romans de Djian, qui sont aussi des auditeurs de ses chansons, il n'y a pas de doute possible : de nombreuses correspondances existent entre ces deux types de discours.

La chanson à texte est en effet discours dans la mesure où, « comme toute littérature, [...] elle crible le réel ou le projette en des visions imagées, distanciées. »⁹⁹⁹ Le roman fonctionne de la même façon et la vision djianienne de l'univers qui s'y déploie, en quelques centaines de pages se retrouve exprimée en quelques lignes dans les textes de chanson, acquérant ainsi une véritable force, une exceptionnelle densité.

Soumis aux contraintes formelles, que nous avons abordées dans le chapitre précédent, les textes de chansons tirent leur puissance de cette nécessité de dire en prenant soin d'économiser les mots, surlignant ainsi les obsessions et les passions d'un auteur, ses colères et ses visions du monde. Si une écoute distraite peut faire croire à une composition disparate – les chansons pouvant apparaître comme autant d'éclats indépendants – il n'en est rien en réalité. Les textes de chansons s'inscrivent véritablement dans l'œuvre de Djian et lui confèrent même une unité plus profonde¹⁰⁰⁰. On y retrouve les réseaux d'images, les leitmotivs, les influences et les caractéristiques thématiques et poétiques proposés au cours de trente ans d'écriture romanesque. Si celle-ci a beaucoup évolué, elle a su cependant garder intacte son envie de dire le plaisir de sentir et d'être intégralement présent au monde.

Aussi les textes de chanson apparaissent-ils comme une clé indispensable pour comprendre et unifier une œuvre romanesque tellement diverse qu'elle peut sembler éparpillée. Puisqu'ils expriment en quelques mots ce que l'auteur développe

⁹⁹⁹ GAULIN, André, *op.cit.*, p.9

¹⁰⁰⁰ Voir à ce sujet l'article d'André GAULIN, *ibid.*

longuement par ailleurs au fil des pages, ne seraient-elles pas à considérer comme détenant la quintessence de l'inspiration djianienne ?

Nous étudierons, dans ce chapitre, cette relation intertextuelle¹⁰⁰¹ privilégiée, entre chansons et romans, et, nous tenterons de montrer comment ces deux genres s'entrelacent pour communiquer au lecteur cette soif de sensations si intensément présente dans les écrits de Djian.

1. Correspondances intratextuelles

L'écriture de paroles de chanson a commencé pour Djian en 1989, parallèlement à la rédaction du roman *Echine*, huit ans après son entrée en littérature.¹⁰⁰² On remarque que de nombreuses correspondances existent entre les thèmes et les idées développés dans les romans et ceux contenus dans les chansons écrites à la même période. Sans que l'on sache très bien si ce sont les premiers que la chanson tente de condenser ou si le roman développe ce que suggère à demi-mots la chanson, les correspondances semblent cependant indéniables. Les textes de chansons et les textes romanesques se prêtent donc à une lecture intratextuelle dont l'intérêt pour un même auteur est ainsi défini par Fitch :

Au niveau strict des textes en tant que textes, il existe tout un jeu de rapports d'interaction par lesquels les textes d'un écrivain se commentent d'eux-mêmes, pour ainsi dire, sans l'intervention de leur auteur, que ce dernier le veuille ou non, par le simple fait de leur coexistence. [...] En ce sens fort particulier que tout texte commente par contamination inévitable (ou si l'on veut par la seule association d'une idée au niveau de sa réception) tous les textes qui l'entourent et par là même l'interprètent.¹⁰⁰³

¹⁰⁰¹ Nous considérons l'intertexte ici à la façon de Rifaterre comme « la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie ». Cité Par GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, op.cit.

¹⁰⁰² On ne peut donc pas établir de correspondances synchroniques entre les chansons et les premiers romans *Bleu comme l'enfer*, *Zone Erogène*, *37°2 le matin* et *Maudit Manège*.

¹⁰⁰³ FITCH, in MARTEL, Kareen, « Notion d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réceptions. » in revue *Protée*, volume 33, n°1, printemps 2005, p.93 à 102.

1.1. Le texte de chanson comme archétype romanesque ?

En 2007, Djian écrit le texte de *Confettis*, une chanson qui exprime l'impossibilité que l'homme ressent parfois de pardonner. Le texte est écrit à la première personne et le locuteur interpelle une personne dont on ne connaît pas la faute mais à qui est refusé toute possibilité de rédemption :

Il est tout à fait impensable
 Il est tout à fait hors de question
 Que tu viennes t'asseoir à ma table
 Que tu me fasses la conversation
 [...]
 Je vais te rayer de ma mémoire
 Je vais oublier jusqu'à ton nom
 [...]
 Béni soit le fossé qui nous sépare
 Il ne sera jamais assez profond.¹⁰⁰⁴

N'éprouvant aucune culpabilité, le locuteur cultive sa rancune et refuse de céder à de bons sentiments qui ne correspondraient en rien à la vérité de son cœur. Le refrain est sans équivoque :

Je te la laisse, je te la laisse
 Ta place au paradis
 Je te la laisse, je te la laisse,
 Fais-en...des confettis.¹⁰⁰⁵

En 2009, après la série *Doggy Bag*, Djian revient au roman traditionnel avec *Impardonnables*. Il raconte l'accablement et l'angoisse d'un écrivain après la mystérieuse disparition de sa fille puis sa colère et sa douleur lorsqu'il comprend qu'il s'agit d'une machination qu'elle-même a orchestrée. Il refuse donc de lui pardonner cette nouvelle source de douleur qu'elle lui a infligée. Les passages suivants témoignent de l'évolution des sentiments vers une inéluctable rancune:

¹⁰⁰⁴ « Confettis » album *Eldorado*, 2007.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*

J'aimais Alice profondément, de tout mon cœur, mais j'avais encore mal dans les os de tout ce qu'elle m'avait fait endurer – accident de la route, OD, séjour en cellule de dégrisement, noyade. Je me préparais cette fois à recevoir un coup fatal.¹⁰⁰⁶

[...]

Six mois plus tard, je ne lui avais toujours pas adressé la parole. Il y avait de fortes chances d'ailleurs pour que je n'échange plus jamais un traitre mot avec elle. [...] les sentiments que j'avais éprouvés pour [elle] avaient gelé.

[...] A soixante et un ans, il s'avérait douloureux de reconnaître que l'on était incapable de prendre suffisamment de hauteur, de faire preuve de détachement, de distance.

Malheureusement, je n'y pouvais rien. [...] Avec le temps, j'avais fini par comprendre que nos actes étaient irréversibles. On ne rembobinait pas.¹⁰⁰⁷

Ainsi, si l'amertume et la déception du narrateur d'*Impardonnables* restent silencieuses, la chanson *Confettis* exprime de façon directe des reproches si graves qu'ils ne peuvent être absous et apparaît donc comme son complément nécessaire. Précédant chronologiquement l'écriture du roman, ce texte peut aussi être perçu comme une sorte de matrice originelle, contenant en germes la thématique, la tonalité et les sentiments que Djian se contentera d'illustrer et de développer dans *Impardonnables*.

Nous avons choisi cet exemple de proximité entre ce texte romanesque et celui de la chanson parce qu'il semble le plus évident. Toutefois, tous les textes de chanson de Djian rappellent les textes narratifs écrits à la même période.

Citons, pour exemple, *Rivière* chanson écrite en 1993. Construite sur une métaphore filée, le texte associe au cours d'eau le déroulement de la vie, ses déceptions, ses désillusions, son inéluctable avancée. Il reprend donc la symbolique de l'eau coulante, métaphore de la vie et du temps qui passe, de laquelle l'homme attend une régénération. La chanson contient donc en germe toute la problématique abordée dans *Assassins*, roman dont le véritable héros n'est pas le narrateur Patrick Shehan mais bien la rivière Sainte-Bob.

¹⁰⁰⁶ I DJIAN, Philippe, *Impardonnables*, Paris, Gallimard, 2009. (Folio). p.44.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, 108 et 110.

1.2. La chanson comme tribune ?

Sans reprendre toute l'armature du roman, certaines chansons déploient cependant des idées assez significatives, développées dans les romans et leur confèrent une plus grande visibilité. En 2003, le titre *On nous a donné* évoque de façon assez directe les croyances religieuses que Djian considère comme un piège. Le point de vue de l'auteur est largement illustré à la même époque dans la série romanesque *Doggy bag*, à travers les vices de ses personnages féminins: la bigoterie d'Irène et les rites sectaires de Marga. Pour Djian, les croyances religieuses, quelles qu'elles soient, sont l'opium du peuple, il les voit comme des refuges qui annihilent la liberté et peuvent conduire, en toute conscience, aux pires exactions. Le texte de chanson est l'occasion de s'exprimer directement sur le sujet, sans la médiation des personnages et de la fiction :

Le même poison
 Les mêmes dieux les mêmes rêves
 La seule frontière
 Du levant au couchant
 La religion pour se mordre les rêves
 La liberté
 Pour les mordre jusqu'au sang.
 [...] On nous a laissé
 A nos vieilles chimères
 On a oublié
 De nous réveiller.¹⁰⁰⁸

Enfin, notons que les deux derniers albums d'Eicher prennent pour titre deux chansons écrites par Djian : *El Dorado*, en 2007 et *L'envolée* en 2012. Ces deux textes, considérés par l'auteur et le chanteur comme essentiels dans la mesure où ils soutiennent la couleur et la tonalité de l'album et évoquent, chacun à leur manière, le rêve d'une société résolument autre, plus authentique et moins matérialiste.

¹⁰⁰⁸ « On nous a donné », album *Taxi Europa*, 2003.

Ainsi, *El Dorado* se veut juste un rêve éveillé, une interrogation sur soi-même, une remise en cause pour aller vers un idéal, une utopie :

Que faut-il qu'on fasse
Faut-il qu'on casse
Pour être en face
D'Eldorado ?¹⁰⁰⁹

Envolées aborde la dictature d'une société consumériste qui abêtit l'homme et le tient en esclavage par le confort :

De l'or en barre au savon liquide
Du caoutchouc aux fèves de cacao
Tous les moyens sont bons
Et les chaînes sont solides
Et on nous sert le tout sur un plateau
Et les bateaux déchargent leur marchandise
Et les avions déchargent leur cargaison
Et les trains chargés sortent des mines
Et les gentils ouvriers sortent des maisons.¹⁰¹⁰

Cette dénonciation d'une société superficielle est présente, en filigrane, dans tous les romans de Djian. Mais, s'ils prennent l'aspect de la révolte rock dans les premières œuvres, ils deviennent des revendications explicites dans *Vers chez les blancs* ou plus encore dans *Ça c'est un baiser*, ils sont traités sur le mode de la distance ironique dans *Doggy bag* et atteignent leur apogée dans *Vengeances*. Aussi, il semble bien que les thématiques romanesques influencent les textes de chanson écrits de façon concomitante.

Notons en outre que la seule référence directe de l'auteur à l'un de ses textes de chanson est de type paratextuelle¹⁰¹¹. On la trouve dans *Vengeances* où Djian donne

¹⁰⁰⁹ « *El dorado* », album *El dorado*, 2007.

¹⁰¹⁰ « *Envolées* », album *L'envolée*, 2012.

¹⁰¹¹ Le paratexte est défini par Genette comme « la relation moins explicite et plus distante que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces [...] épigraphes ; illustrations [...] et bien d'autres types de signaux accessoires qui procurent au texte un entourage variable et parfois un commentaire. » voir GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, op.cit, p.9.

en effet en épigraphe à ce roman composé en 2011 deux vers qui composent le refrain de la chanson *Mille vies* composée en 1996 :

Mille vies ne sont pas suffisantes
Mille hommes ne sont pas assez forts.¹⁰¹²

Le roman semble ainsi, à posteriori, éclairer cette chanson dont le texte reste l'un des plus hermétiques de Djan. Le roman confère à la chanson, plus de quinze ans après son enregistrement par Eicher, une nouvelle signification.

Les chansons portent aussi en elles les germes des romans dans la mesure où elles semblent être le fruit des mêmes influences. Ainsi, dans de nombreux textes, on peut identifier une thématique et une poétique chère à Raymond Carver.

2. L'ombre de Raymond Carver.

Si les influences romanesques reconnues par Djan sont nombreuses et diverses, les textes de chanson semblent avoir une parenté quasi-exclusive avec les nouvelles de Raymond Carver.

On pourrait dans un premier temps argumenter que la forme de la nouvelle adoptée par Carver a des similitudes plus immédiates avec la chanson dans la mesure où elles se caractérisent toutes deux par une forme brève qui donne une densité au langage apte à renforcer le pouvoir émotionnel.

Il est remarquable que les chansons écrites par Djan semblent dictées par une image matricielle, comme le sont les nouvelles de Carver. A ce sujet, Princhett

¹⁰¹² DJIAN, Philippe, « Mille vies » album *Mille vies*, 1996. et *Vengeances* op.cit., p.11.

rappelle que la nouvelle correspond à « quelque chose que l'on voit du coin de l'œil, en passant.¹⁰¹³ ».

2.1. L'image matricielle

Pour Claudine Verley les nouvelles de Carver n'ont jamais pour point de départ une idée mais toujours une image « quelque chose que l'on voit, comme une cigarette écrasée dans un pot de moutarde ou les restes d'un repas sur la table ».¹⁰¹⁴ Cet aperçu du détail insignifiant du quotidien est aussi contenu dans *71/200*, avec cette évocation du rapide coup d'œil que jette le locuteur sur sa télévision.

Rangé cuisine
Pris vitamines
Passé devant l'écran
Vu la peau rose
Entendu choses
Rien de très réjouissant.¹⁰¹⁵

On peut aussi citer à ce titre *Durant un long moment*, texte qui évoque un homme seul, retrouvant des objets quotidiens après le départ de la femme aimée :

Durant un long moment
Il reste silencieux
Sans bouger
Examine lentement
Une mèche de cheveux
Parfumée

A l'instar de Carver, Djian semble donc vouloir « donner vie à des visions fugaces ».¹⁰¹⁶ Ainsi, la chanson *Déjeuner en paix* est un bref moment de vie ayant pour point de départ l'image d'un journal négligemment jeté sur une chaise :

¹⁰¹³ PRINCHETT, cité par VERLEY, Claudine, *op.cit.* p.95.

¹⁰¹⁴ VERLEY, Claudine, *op.cit.*, p.95.

¹⁰¹⁵ « 71/200 », album *Mille vies*, 1996.

¹⁰¹⁶ VERLEY, Claudine, *op.cit.*, p.95.

J'abandonne sur une chaise
 Le journal du matin
 Les nouvelles sont mauvaises d'où qu'elles viennent.¹⁰¹⁷

Ces motifs bénéficient, par la concision du texte, d'une surexposition, comme s'ils étaient soumis à un miroir grossissant. Ils prennent alors une signification particulière et se chargent d'un profond symbolisme.

2.2.Récurrance des motifs

Djian reprend dans ses textes un certain nombre de motifs très répandus dans les nouvelles de Carver. L'alcool, omniprésent dans la vie et l'œuvre du nouvelliste américain, est un élément qui vient rapprocher les êtres ou habiter les solitudes dans les chansons de Djian. L'élément est présent dans *Dis-moi où, Mille vies, 71/200*.

D'autres motifs, pouvant sembler à première vue plus anodins, sont particulièrement récurrents dans les textes de chanson. Compte tenu de la densité imposée par le format même de la chanson, ces objets ou images qui reviennent sous la plume de l'auteur prennent donc une dimension symbolique particulièrement forte.

Ainsi, dans *Cendrillon après minuit*, dans *Solitaires*, ou *Prière du matin*, Djian narre une saynète – moment de vie ou de rupture amoureuse- et la développe autour du motif du rideau : objet symbolique d'un espace clos et intime, c'est lui qui tombe – comme à la fin d'une représentation théâtrale - quand l'histoire se termine. Dans *Cendrillon après minuit*, l'homme quitte la maison, se retourne et jette un regard vers la fenêtre mais il se cogne à l'opacité du rideau :

Je sors de ta maison
 Le soleil m'éblouit
 A tort ou à raison
 Je pense que tout est dit
 Pas d'ombre à tes rideaux
 Pas un voile qui frémit
 Ce fut bref et idiot
 Ce fut bref ma jolie.¹⁰¹⁸

¹⁰¹⁷ « Déjeuner en paix » album *Engelberg*, 1991.

Comme les paupières que l'on ferme, le rideau masque à la vue ce qu'on ne veut pas voir. A l'instar de ce qui se passe chez Carver, il est le symbole d'une vie étouffée, c'est avec lui que se referment les espaces clos ainsi qu'en témoigne par exemple la nouvelle *La maison de Chef*¹⁰¹⁹.

Pourtant, dans un texte comme *Prière du matin* il est symbole d'un isolement désiré et heureux, le rideau créant bien un espace intime nécessaire aux amants ivres du plaisir de n'avoir que l'autre pour horizon.

Le matin lui dire un mot
Ne pas tirer les rideaux
Ne pas faire toute la lumière
Ni poser un pied par terre.¹⁰²⁰

Nous pouvons encore citer le motif du téléphone, utilisé dans *Tu ne me dois rien*. Le texte narre l'histoire de deux anciens amants sous la forme d'une conversation téléphonique. Conformément au traitement qu'en fait Carver, le téléphone y est considéré comme le fil qui relie¹⁰²¹, et se charge de toute la symbolique du cordon ombilical, d'une dépendance créée ou entretenue à laquelle le titre du morceau, égrené dans le refrain, semble en effet bien répondre :

¹⁰¹⁸ «Cendrillon après minuit », album *Taxi Europa*, 2003. L'image est reproduite presque à l'identique dans *Solitaires* mais dans ce texte le rideau bouge, révélant une présence et une légèreté :

« Le rideau bouge
À la fenêtre
Dans l'air du soir
Comme un soupir
Il n'y a rien que je puisse faire
Puisse le meilleur
Etre à venir. »
In « Solitaires », album *Taxi Europa*, 2003.

¹⁰¹⁹ CARVER, Raymond, *La maison de Chef* in *Les vitamines du bonheur*, traduit de l'américain par Simone Hilling, Paris, LGF, 1983 (Le livre de poche, 2004), p. 36.

¹⁰²⁰ « Prière du matin », album *Mille vies*, 1996.

¹⁰²¹ L'image du fil s'impose alors, les textes de Carver comme cette chanson de Djian ont été écrits avant l'avènement des téléphones mobiles !

Je ne t'entends pas très bien
 Il y a si longtemps
 D'où m'appelles-tu ? D'où vient
 Ce besoin si pressant
 De m'écouter soudain ?
 Les poules auraient-elles des dents ?
 [...]
 Mais tu ne me dois rien
 J'ai eu un mal de chien
 A me faire à cette idée
 A l'accepter enfin.¹⁰²²

A travers ces images matricielles, Djian, comme Carver, parle de « conflits familiaux et conjugaux, de problèmes de cœur, et donc, de question de vie ou de mort »¹⁰²³ et donne à comprendre « ce que cela veut dire d'être humain »¹⁰²⁴, tout en gardant son regard critique et ironique sur les gens et les choses. Ainsi, loin de toute passion, il considère froidement, dans *Durant un long moment*, l'abatement de l'homme seul et abandonné par sa femme :

Ses yeux roulent dans le noir
 Sans qu'il puisse y changer quelque chose
 Les voies du désespoir
 En pitrerie se métamorphosent.¹⁰²⁵

Les textes de chanson constituent donc des scénarii, possibles bases à des nouvelles que Carver n'aurait certes pas dédaignées. Le plus évident est une fois encore *Déjeuner en paix*, scène quotidienne, certainement vécue par la majorité des lecteurs/ auditeurs : une femme ne veut pas entendre les – mauvaises - nouvelles du monde au petit déjeuner. Contre le déchaînement de la brutalité et de la peur, c'est le quotidien qui vient chez Djian consoler les êtres et qui agit comme un rempart :

¹⁰²² « Tu ne me dois rien », album *Engelberg*, 1991.

¹⁰²³ VERLEY, Claudine, *op.cit.*, p.112

¹⁰²⁴ *Ibid.*

¹⁰²⁵ « Durant un long moment », album *Carcassonne*, 1993 .

[...]
Est-ce que tout va si mal
Est-ce que rien ne va bien
L'homme est un animal
Me dit-elle
Elle prend son café
En riant
Elle me regarde à peine
Plus rien ne la surprend
Sur la nature humaine
C'est pourquoi elle voudrait
Enfin si je le permets
Déjeuner en paix.¹⁰²⁶

Ce triomphe du quotidien est la morale que Carver choisit de donner à la plupart de ses textes. Ainsi, les protagonistes de la nouvelle *C'est pas grand-chose mais ça fait du bien*, Annet Howard, qui viennent d'apprendre le décès de leur jeune enfant, trouvent une consolation dans un geste aussi dérisoire que l'offrande d'un petit pain faite par un pâtissier :

-Vous avez sûrement besoin de manger un morceau, dit le pâtissier. J'espère que mes petits pains tout chauds vous plairont. Il faut que vous mangiez pour tenir le coup. Mangez, c'est pas grand-chose mais ça fait du bien dans une situation comme ça.¹⁰²⁷

D'autres textes de chanson de Djian paraissent encore plus clairement carvériens, comme par exemple *Elle vient me voir* qui offre d'indéniables similitudes avec le scénario d'*Attention*, dans le recueil *les Vitamines du bonheur*. Cette nouvelle raconte la visite qu'Inez fait à Lloyd, son mari, dont elle est séparée. Elle le trouve dans une terrible angoisse, rendu sourd par un bouchon de cérumen. Inez décide alors de l'aider.

Le texte de Djian *Elle vient me voir* semble s'en inspirer :

Elle vient me voir
Et prend grand soin de ma santé
Depuis qu'elle m'a laissé tomber
Je suis devenu son pauvre amour
Celui qu'elle charriera toujours

¹⁰²⁶ Déjeuner en paix » album *Engelberg*, 1991. Djian a confié la nature autobiographique de ce texte issu d'un échange avec son épouse un matin de 1991, au moment de la Première Guerre du Golfe.

¹⁰²⁷ CARVER, Raymond, *C'est pas grand-chose mais ça fait du bien*, in *Les vitamines du bonheur*, op.cit., p. 88.

Qu'elle sert contre sa poitrine
 Comme un Jésus tendre et sublime
 Baisant mon front et mes paupières
 Jurant que la vie est amère.¹⁰²⁸

Même si ces similitudes peuvent être considérées comme de simples hypothèses interprétatives, elles n'en restent pas moins troublantes et permettent au lecteur une belle « promenade intertextuelle »¹⁰²⁹.

On remarque donc les textes de chansons de Djian se trouvent au centre d'un réseau de relations transtextuelles¹⁰³⁰ multiples et diverses qui vont des textes narratifs de l'auteur aux textes de ses modèles.

Arrêtons-nous maintenant sur un autre point de convergence entre les deux types de textes écrits par Djian : les personnages mis en texte dans les chansons semblent sortis tout droit des romans de l'auteur.¹⁰³¹

3. Galerie de personnages

L'univers du personnage romanesque djianien est constitué par petites touches impressionnistes dans des textes épars. De 1989 à 2012, les chansons livrent en effet une galerie de portraits qui soulignent l'intérêt de l'auteur pour certains types de personnages et certains liens sociaux ou affectifs. La voix du chanteur qui parle le plus

¹⁰²⁸ « Elle vient me voir » album *Hotel S*, 2001.

¹⁰²⁹ L'expression est d'Umberto Eco. En effet, l'intertextualité est ici perçue par le lecteur car nous n'avons pas trouvé trace dans les déclarations de Djian d'une véritable volonté de concevoir *Elle vient m'en voir* en écho à la nouvelle de Carver que nous avons citée.

¹⁰³⁰ La transtextualité est également appelée par Genette « transcendance textuelle du texte ». il la définit comme « tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. » voir GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, op.cit., p.7.

¹⁰³¹ Nous arrêtons là notre démonstration mais nous pouvons également établir des relations entre de nombreux autres textes de chansons et des romans. Citons pour exemple le roman *Lent dehors*, qui semble avoir de rapports avec deux titres de l'album *Carcassonne*. Dans la chanson *Durant un long moment* il reprend la scène où l'homme solitaire retrouve avec nostalgie les affaires de sa femme qui vient de le quitter. Dans le texte de *La nuit debout*, il évoque les souvenirs du désir d'un jeune homme, devenu adulte, pour une femme mûre. On peut voir dans ce texte un écho à la relation d'Henri-John et de Ramona, l'amie de sa mère qui l'a initié aux plaisirs de l'amour physique lors de son adolescence.

souvent à la première personne semble donner chair au narrateur et au héros djianien. Il prend véritablement la parole pour nous dire ce qu'il éprouve par rapport aux siens.

3.1. Enfants

Les relations filiales, qui tiennent une place importante dans les romans de Djian sont le thème principal de deux titres : *Ni remords ni regrets*, en 1993 et *Le même nez* en 1999.¹⁰³²

Le premier raconte les difficultés de communication entre un père et son fils, le plus jeune, amoureux, qui n'a que faire des conseils que lui donne son père au nom de son expérience :

Il n'aucune chance avec elle
Je l'ai prévenu
Mais il veut essayer quand même
Il est têtu
Il ne veut pas de mes conseils
Me sourit d'un air entendu
Puis s'en va recevoir sa peine
Le cœur léger la joue tendue
Il ne m'écoute jamais
Il fait ce qui lui plait [...]

La relation père-fils est présente en filigrane dans de nombreux romans djianiens. En 1989, dans *Echine*, Dan, le narrateur, est un écrivain divorcé qui élève seul son fils, Hermann, un jeune adolescent. Écrit huit ans plus tard, *Criminels* présente également un père divorcé incapable de communiquer avec son fils arrivé à l'âge d'homme. Si ce n'est le changement de prénom – les personnages ne s'appellent plus Dan et Hermann mais Francis et Patrick – le lecteur pourrait sans difficulté penser qu'il retrouve les mêmes personnages après une longue ellipse temporelle.

Les paroles de *Ni remords, ni regrets* résonnent étrangement dans ce roman. Écrite en 1993, la chanson évoque un dialogue qui, en 1997, semble inutile et futile, le

¹⁰³² Précisons que Djian est père de trois enfants, un garçon et deux filles.

père semblant avoir compris que chaque personne doit apprendre à partir de sa propre expérience. Les propos de Francis sont sans équivoque :

-Non, ce que je vois c'est que j'ai rien d'intelligent à te raconter. Je sais pas comment ça se fait. Je peux pas me mettre à ta place. Honnêtement je peux pas te dire ce que tu dois décider [...] ce qui est bon ou mauvais pour toi. Mon premier réflexe est de te mettre en garde, mais qu'est-ce que j'en sais ? Est-ce que je suis mieux placé que toi pour décréter ce que tu dois faire ? Est-ce que je mène assez bien ma propre vie pour te donner des conseils ? Tu sais, ça se peut que je sois plus bête qu'un autre, mais quand je réfléchis à tes problèmes, je trouve que je ferai mieux de me taire.¹⁰³³

Enfin, l'impossible dialogue évoqué dans *Ni remords ni regrets* a atteint son point de non-retour dans *Vengeances* roman dans lequel Alexandre, le fils de Marc, se suicide. Le père finit par comprendre que la souffrance morale de son fils était peut-être due à cette incommunicabilité :

Il ne pouvait se reprocher de ne pas avoir aimé son fils, de ne pas l'avoir rendu assez fort, mais lui-même était-il suffisamment armé à l'époque ou Alex avait besoin de lui ? Etait-il en état d'enseigner quoi que ce soit quand il ne savait rien ?¹⁰³⁴

La relation filiale est aussi présente sous la forme de l'union entre la mère et la fille, relation d'identité fusionnelle qui reste mystérieuse et indéchiffrable pour l'époux et père. Dans le roman *Lent dehors*, Henri-John fait quotidiennement face à une coalition de trois femmes composée d'Edith son épouse ainsi que d'Eléonore et d'Evelyne, ses deux grandes filles. On remarque que la voyelle initiale de leur prénom souligne l'identité physique et morale des personnages qui constituent cette triade féminine. Cette relation privilégiée sur laquelle l'homme jette un regard amusé, fasciné ou désarmé est le thème de la chanson *Le même nez* :

Le même nez
La même bouche

¹⁰³³ DJIAN, Philippe *Criminels*, op.cit., p 234 235.

¹⁰³⁴ DJIAN, Philippe *Vengeances*, op.cit., p. 178. On peut lire également, dans un monologue intérieur de Marc : « Je n'avais pas accordé à mon fils l'attention nécessaire et bien qu'il fut trop tard pour verser des larmes, il fallait vivre avec ce sentiment d'amertume qui emplissait la bouche, ce sentiment de perte définitive. » p.177.

La même grimace
Quand on la touche
[...] le même ton
La langue noire
La même défiance
A mon égard
Le même fond
Le même fard
Le même plaisir
De me revoir
Telle mère
Telle fille
L'horizon brille
et s'engloutit
par le milieu¹⁰³⁵

Les romans de Djian offrent aussi de belles pages dans lesquelles l'amitié est célébrée.

3.2. Amis, voisins

Si le personnage djianien est par nature plutôt solitaire, il ne répugne cependant pas à retrouver quelques proches amis autour d'un verre, à deviser et à refaire le monde avec eux.

La représentation de l'amitié atteint une fois de plus son climax dans *Vengeances*, roman dans lequel Marc, le narrateur, considère ses deux amis Michel et Anne comme des repères indispensables :

Je me souvenais avant tout des coups durs qu'ils m'avaient aidé à surmonter, comme nous l'avions toujours fait en nous soutenant mutuellement, et cela avait édifié un formidable rempart entre nous [...] J'étais content de les avoir avec moi.¹⁰³⁶

Pourtant, l'amitié présentée dans *Vengeances*, loin d'être épanouissante est avilissante et destructrice. Marc évoque une relation triangulaire qui « étouff[e], asphyxi[e], aveugl[e]. » Il n'est pas dupe quant à « l'extrême combustibilité de [leurs]

¹⁰³⁵ « Le même nez », album *Louanges* 1999.

¹⁰³⁶ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit., p.126.

rappports.¹⁰³⁷ » Aussi, les personnages de la deuxième génération romanesque, et particulièrement ceux de la trilogie, semblent-ils plus lucides quant aux limites et au véritable sens qu'il convient de donner à leur relation. Dans *Assassins*, les trois personnages masculins et l'épouse de l'un d'eux voient leur amitié s'émousser non par suite d'un fait brutal mais simplement par l'avancée inéluctable du cours de la vie, les choix personnels, les événements et l'indépendance de leurs points de vue. Plus qu'un engagement total, l'amitié y est peinte comme une somme de moments forts, de communions et de partages dont il ne faut pas tout attendre : L'amitié est plus belle lorsqu'on en saisit d'emblée les limites.

Cette vision de l'amitié est l'objet de la chanson *Traces* en 1996 :

Chacun de nous le sait
 Chacun en est conscient
 Mais le vide nous effraie
 Et le reste est décevant
 La nuit nous a distraits
 Quelques verres nous aidant
 Lucidité jamais
 Ne fait le cœur content.
 [...] les liens se sont usés
 Le temps nous a vaincus
 Plus rien a partagé
 Que sont amis devenus ?

En 2003, dans la chanson *Mon ami*, Djian aborde une fois de plus le sujet de la déception, qui semble constituer, sous sa plume, la fin naturelle de toute relation amicale :

Tu vois comme l'on s'amuse, mon ami
 Et comme la vie nous rend froid
 Et comme l'amitié s'use, mon ami
 Dos à dos nous renvoie
 [...] C'est une douleur diffuse
 Elle ne nous tuera pas.

Il existe également dans la galerie des personnages djianiens un type récurrent de personnage masculin : l'homosexuel. Qu'il soit le voisin – dans le roman *Echine* – le

¹⁰³⁷*Ibid.*, p. 128.

frère – dans *Criminels-*, ou encore l’ami dans *Zone Érogène* ou *Doggy Bag*¹⁰³⁸, le personnage homosexuel est toujours un proche bienveillant.¹⁰³⁹ La chanson *Pas d’ami* évoque la confusion des sentiments qui peut ainsi exister entre deux personnes du même sexe :

Quand tu traverses la pièce
 En silence
 Que tu passes devant moi
 Je regarde tes jambes
 La lumière
 Tombant sur tes cheveux

Quand tu t’approches de moi
 Ton parfum
 Me fait baisser les yeux
 Et si tu touches mes mains
 Je m’arrange pour ne pas
 Y penser

Je n’ai pas d’ami comme toi
 Oh non non non
 Pas d’autre ami comme toi.¹⁰⁴⁰

Le voisinage est aussi un autre rapport de proximité très souvent présenté dans les romans de l’auteur. La proximité spatiale, la mitoyenneté des habitations sont rapidement dépassées, dans l’univers djianien par un rapprochement affectif du narrateur avec les voisins, ou encore physique et amoureux avec les voisines. Dans ces récits, on traverse volontiers la rue ou le carré de pelouse pour se faire consoler, pour épancher son cœur -ou ses ardeurs.

Dans *Bleu comme l’enfer*, dans *Doggy bag*, ou dans *Frictions*, les voisines-proches et disponibles – offrent -au narrateur ou au personnage principal – la liaison idéale. Dans *Assassins* et *Sainte-Bob* la relation de voisinage – de Patrick avec Eileen

¹⁰³⁸ Il s’agit de Yann et Jean-Paul dans *Zone érogène*, de Bernie et Harold dans *Echine*, de Vincent Delborde dans *Doggy Bag*.

¹⁰³⁹ L’un des frères de l’auteur est homosexuel. Voir à ce sujet DJIAN, Philippe, *Entre nous soit dit*, op.cit., p.152.

¹⁰⁴⁰ « Pas d’ami » album Engelberg, 1991.

et de Luc avec Josianne offre au personnage masculin un éveil des sens assez troublant.

Cette relation de proximité physique, qui place l'homme dans un rapport dichotomique fait d'intimité et de distance avec une femme, est un leitmotiv des romans djianiens¹⁰⁴¹. Il n'est dès lors pas étonnant qu'en 2003, Djian consacre un texte de chanson - *La voisine*- à ce type de personnage romanesque auquel il semble tant attaché :

Le robinet de ma voisine
 Coule à nouveau de bon matin
 Elle tourne en rond dans sa cuisine
 Je l'entends pleurer dans son coin
 Autrefois je l'entendais rire
 A minuit en prenant son bain
 C'était pour moi un vrai plaisir
 Mais ce temps-là est déjà loin¹⁰⁴²

La voisine offre au héros une présence rassurante au quotidien. Personnage – balise, elle reste avant tout une femme. La femme qui demeure le personnage central du Panthéon de Djian.

3.3. Epouse, amante

Epouse, mère, fille, amie, voisine, amante aimante ou cruelle, la femme est le personnage principal de l'univers romanesque djianien. Toujours considérée en dichotomie avec le héros masculin, dont elle est l'indispensable complément¹⁰⁴³, la femme sait toujours prendre un sérieux ascendant sur lui. Dans tous les romans, la femme apparaît sûre de ses pouvoirs et de ses atouts, elle peut être séductrice et manipulatrice ou, bien plus encore, initiatrice et médiatrice. Djian la peint

¹⁰⁴¹ Rappelons que dans le roman "*Oh...*" dont le narrateur est une femme, le voisin est l'amant de Michèle. Le point de vue s'inverse donc, mais les rôles restent inchangés.

¹⁰⁴² « La voisine » album, *Taxi Europa*, 2003.

¹⁰⁴³ On se souvient de l'hypothèse émise par Catherine Moreau qui postule que les personnages djianiens sont androgynes, la femme étant leur moitié manquante. Voir à ce sujet *Plans rapprochés*, op.cit.

inlassablement et aimerait sans doute pouvoir reprendre à son compte les propos que Breton adressait à Nadja :

Tu n'es pas une énigme pour moi.
Je dis que tu me détournes pour toujours de l'énigme.¹⁰⁴⁴

3.3.1 . Femme castratrice

Les textes de chansons ne dressent pas explicitement le portrait de la parfaite héroïne djianienne. Pourtant, force est de constater qu'une fois de plus, le lecteur de Djian reconnaît à travers les morceaux de vie, les scènes d'amour, de déception ou de rupture mis en musique, les traits de caractère que Djian attribue à la Femme dans la majorité de ses romans.

Les textes de chanson qui se caractérisent, rappelons-le, par la nécessité d'une économie sémantique, présentent l'avantage de donner ces traits de caractère récurrents sous forme de formules claires, précises, leur conférant ainsi plus de force. Ainsi, l'auditeur des chansons comprend rapidement que la femme djianienne est versatile, insatiable, tyrannique, narcissique et jalouse. Dans *Elle mal étreint*, on peut ainsi lire :

Elle déteste aujourd'hui
Ce qu'elle avait aimé hier
Elle a tant d'appétit
Que rien ne peut la satisfaire.¹⁰⁴⁵

Ou encore dans *Bon pour elle* :

Elle me dit qu'elle m'attend au tournant
Elle s'imagine des choses
Elle m'appelle toutes les nuits
[...] Elle me dit que j'irai en en enfer

¹⁰⁴⁴ BRETON, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, p.187.

¹⁰⁴⁵ « Elle mal étreint », album *Mille vies*, 1996. Notons que le titre de la chanson est inspiré d'un proverbe français « qui trop embrasse mal étreint », repris notamment par Rabelais dans *Gargantua* et signifiant que toute personne voulant mener de nombreuses actions en parallèle n'en réussit aucune.

Si je la trahissais
Que j'irai droit aux flammes.¹⁰⁴⁶

Ou bien dans *Pas déplu* :

Je te laisse
A ton miroir
Je retourne
A mon brouillard.¹⁰⁴⁷

Si la femme est aussi cruelle c'est parce qu'elle se sait indispensable :

Une femme vous tient debout
Puis un jour elle vous scie.¹⁰⁴⁸

Cet extrait de la chanson *Durant un long moment* semble résumer ce que l'auteur répète de roman en roman : « si une femme ne te laisse pas mourir, alors tu peux sortir de ta maison et te rouler sur le sol en riant. »¹⁰⁴⁹. C'est également ce que tente d'illustrer l'unique pièce de théâtre de Djian : *Lui*.

Qu'importent les nuées de braise qu'il m'a fallu traverser. Qu'importent les humeurs de femmes qui vous terrassent comme des houles et vous traînent sur des fonds aiguisés. Que mon corps soit transpercé de toutes les flèches qu'elles pourront inventer. Que leur lames traversent mon miroir et m'ouvrent la gorge... je suis leur cible consentante, je suis la terre noire et grasse ou s'ouvre le sillon.¹⁰⁵⁰

Tous les héros djianiens sont les « victimes consentantes » de femmes dans les mains desquelles ils ne sont que de vulgaires jouets. Leur fierté est mise à rude épreuve. L'homme est parfois dépassé même dans le domaine des performances sexuelles. Si ce fait est récurrent dans de nombreux romans – notamment *Lent dehors*, *Criminels*, *Vers chez les blancs* ou *Lorsque lou-* il est explicitement exprimé dans la chanson *Elle mal étreint*.

Elle ne dort pas la nuit
Elle garde toujours les yeux ouverts

¹⁰⁴⁶ « Bon pour elle », album *My place*, 1989.

¹⁰⁴⁷ « Pas déplu ». Ce passage montre aussi l'ignorance dans laquelle l'homme se tient lorsque la femme ne l'éclaire pas. Notons par ailleurs que Djian a composé la musique de ce titre.

¹⁰⁴⁸ « Durant un long moment », album *Carcassonne*, 1993.

¹⁰⁴⁹ DJIAN, Philippe, *Lent dehors*, op.cit., p. 437.

¹⁰⁵⁰ DJIAN, Philippe, *Lui*, l'arche éditeur 2008, p.92.

Et me met dans son lit
Quand il n'y a plus rien à faire

Elle s'amuse toutes les nuits
Et me prend comme un dernier verre
Elle fait ça si bien si
Spontanément que je m'y perds¹⁰⁵¹

La perte de dignité frise parfois le sadomasochisme. Dans *Si douces* :

Je lécherai tes semelles
J'accepterai tes leçons.¹⁰⁵²

Mais le héros djianien n'adopte jamais une attitude de fermeté virile. Il reste le misérable mendiant de la considération que la femme juge bon – ou non- de lui accorder. Parfois, cependant il interroge :

Ce peu d'amour
Que tu me donnes
Ce peu d'égard
Que je reçois
Sont-ils de trop
Pour un seul homme
Sont-ils de trop
Venant de toi ?¹⁰⁵³

Pourtant, l'essentiel de la relation entre homme et femme ne réside pas là. Au-delà de ses jeux cruels et avilissants, la femme est le complément indispensable que recherche tout homme mûr.

3.3.2. Femme médiatrice

La fin du texte d'*Elle mal étreint* ne laisse pas d'équivoque sur les attentes véritables d'un homme dont l'appétit affectif semble dépasser de loin l'appétit sexuel :

Elle ne m'apporte rien

¹⁰⁵¹ « Elle mal étreint », album *Mille vies*, 1996.

¹⁰⁵² « Si douces », album *Louanges*, 1999.

¹⁰⁵³ « Ce peu d'amour », album *Louanges*, 1999.

Elle s'allume puis elle s'éteint
 Non, elle ne m'apporte rien
 J'en ai l'envie pas le besoin.
 [...] trop vieux pour ces conneries
 Trop frileux pour les courants d'air.¹⁰⁵⁴

Chez Djian, la femme joue un rôle de médiation et conduit l'homme vers son accomplissement. En 2012, la chanson *Donne-moi une seconde* est sans doute la déclaration amoureuse la plus lucide mais également la plus authentique écrite par l'auteur:

Donne-moi la lumière
 De l'ombre écarte-moi
 Mets-moi dans tes prières
 Porte-moi
 Demande-moi de grandir
 Demande-moi d'être là
 Que faire pour te tenir
 Dans mes bras
 Aide-moi à te mentir
 A me servir de toi
 Laisse l'imbécile sourire
 Qui est en moi.¹⁰⁵⁵

L'amour pour la femme se déploie avant tout dans l'accomplissement de contacts physiques dont la charge érotique semble moindre mais dans lesquels réside cependant la satisfaction intacte des plaisirs minuscules que nous avons tenté de décrire dans la seconde partie de notre étude. La chanson *Rien n'est si bon* illustre cette somme d'actions dérisoires qui se chargent d'une saveur si particulière lorsqu'elles sont motivées par l'amour :

Nettoyer ton œil
 De la poussière
 Enlever une épine
 De ton talon
 [...]
 Caresser ta peau
 Du bout des lèvres
 [...]

¹⁰⁵⁴ « Elle mal étreint », album *Mille vies*, 1996.

¹⁰⁵⁵ « Donne-moi une seconde », album *L'envolée*, 2012.

Sentir tes cheveux
Toi toute entière
Le faire avec toi
Rien n'est si bon.¹⁰⁵⁶

L'amour pour la femme est une constante célébration. A ce titre, certains textes prennent des allures de blason.¹⁰⁵⁷ Ainsi, la chanson *Si douces* décrit ainsi le corps de la femme aimée:

Si douces sont tes aisselles
Et tes cheveux sentent si bons.¹⁰⁵⁸

L'évocation des cheveux, classique dans toute poésie amoureuse, côtoie sans complexe celle des aisselles, qui semble plus triviale. Djian veut sans doute signifier par-là que l'amour de ses personnages masculins pour les femmes est total et dépasse les conventions poétiques pour s'inscrire définitivement dans la réalité.

L'homme et la femme djianiens se retrouvent donc au confluent du plaisir physique pur et de la tendresse. On pense alors au propos de Jean-Pierre Richard dans *Littérature et sensation* :

L'essentiel est de toucher, d'être touchés, même si cet attouchement [...] doit les laisser hérisés et vibrants. Tout se réduit donc au contact, actuel, anticipé ou prolongé. Le désir n'est que contact à distance, excitation, chatouillement à vide et la tendresse que contact prolongé, caresse alanguie.¹⁰⁵⁹

Dans les chansons comme dans les romans de Djian, la femme est également révélatrice des sensations les plus riches et les plus diverses. Le désir de possession passe en effet par le plaisir de sentir la femme, la volonté de la faire pénétrer en soi par tous les organes de la perception : les yeux pour la voir, la peau et la langue pour la

¹⁰⁵⁶ « Rien n'est si bon », album *Taxi Europa*, 2003.

¹⁰⁵⁷ Le blason est défini comme un texte poétique renfermant l'éloge ou la satire d'un objet. Voir AQUIEN, Michèle et MOLINIE, George, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*. op. cit. (article « blason »).

¹⁰⁵⁸ « Si douces », album *Louanges*, 1999.

¹⁰⁵⁹ RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, op.cit., p.266.

toucher, l'oreille pour l'entendre, le nez pour la sentir. La femme et la thématique amoureuse sont donc l'occasion pour l'auteur de déployer une poétique du corps et de l'instant, puisque, par elle, il apprend à saisir la vraie vie.

Conformément aux romans de la deuxième génération, le plaisir amoureux gagne en intensité quand il s'attache à des sensations simples et dépasse la satisfaction sexuelle, jouissance réelle mais insuffisante à donner un bonheur durable.

L'amour de la femme tente de dépasser la possession du corps pour se faire capture de l'âme. Elle s'exacerbe dans la quête de sensations olfactives. La chanson *Dis-moi où* exprime ainsi ces instants de bonheur où l'homme apprend à goûter la présence de la femme dans son absence même, la recherchant, de façon presque fétichiste, dans les objets les plus usuels :

Je me sers de ta serviette
Je la presse contre mon nez
Je finis tes cigarettes
Je les fume les yeux fermés
J'interroge les coussins tièdes
Que tes fesses ont imprimés
Quelquefois je touche des lèvres
L'eau de ton bain parfumé.¹⁰⁶⁰

Cette attitude n'est en rien dérisoire mais se révèle être la véritable conquête, le champ olfactif étant, comme le souligne Fontanille, « le siège de la conversion des enveloppes de l'autre en enveloppe de soi. »¹⁰⁶¹

Ce désir de posséder l'odeur de la femme est désir de saisir et de s'enivrer de son essence même. En effet, si l'on en croit Sartre :

L'odeur d'un corps, de ce corps lui-même que nous aspirons par la bouche et le nez et que nous possédons d'un seul coup, comme sa substance la plus secrète et pour tout dire sa nature.

¹⁰⁶⁰ « Dis-moi où », album *Milles vies*, 1996. Une image similaire revient dans *Durant un long moment* :

« Durant un long moment
Il reste silencieux
Sans bouger
Examine lentement
Une mèche de cheveux

Parfumée. » « Durant un long moment », album *Carcassonne*, 1993.

¹⁰⁶¹FONTANILLE, Jacques, in *Modes du sensible et syntaxe figurative*, op.cit. p.29.

Mais ce corps désincarné, vaporisé, resté certes tout entier lui-même mais devenu esprit volatile.¹⁰⁶²

C'est sur cette idée d'ailleurs qu'est fondé le roman de Patrick Süskind, *Le Parfum*. Pour Süskind, le parfum de la chair est l'essence même de la personne :

L'évidence du parfum possède une conviction irrésistible, elle pénètre en nous comme dans nos poumons l'air que nous respirons, elle nous emplit, nous remplit complètement, il n'y a pas moyen de se défendre contre elle.¹⁰⁶³

La célébration du parfum de la femme est un thème poétique traditionnel. Son intérêt ne réside pas dans son originalité mais plutôt dans le fait que la sensation requise, l'odorat, utilise le même médiateur que l'ouïe : l'air. Les sons et les odeurs sont en effet volatiles et leurs stimuli ont une nature aérienne indéniable. Cette volatilité semble finalement une idée tout à fait opportune pour pénétrer l'univers poétique de Djian.

4. Célébration de l'immatérielle

Si la lecture des romans de Djian laisse à penser que l'eau est son élément de prédilection, les textes de chanson peuvent insinuer un doute dans la mesure où la volatilité est la qualité qui est sans doute la plus expressément exprimée à travers eux.

4.1. L'être volatile

Le plaisir absolu et l'accomplissement de l'être djianien semblent essentiellement immatériels. Certains textes semblent avoir pour vocation de le transmettre. Ainsi, *Dans ton dos*, que Djian décrit comme étant «une histoire de

¹⁰⁶² SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire*, cité par FONTANILLE, Jacques, in *Modes du sensible et syntaxe figurative*, op.cit. p.29.

¹⁰⁶³ SUSKIND, Patrick, *le parfum*, histoire d'un meurtrier, traduit de l'allemand par Bernard Lothorlary, Paris, Fayard,1985. p.95

rédemption »¹⁰⁶⁴, évoque le nécessaire dévêtissement matériel de celui qui veut accéder à un bien-être spirituel :

Je m'étire, je laisserai tout tomber
 Tout bien pesé, tout bien considéré
 Tout bien considéré
 Je n'ai besoin, ni envie d'autre chose
 Moi qui croyais qu'une vie ne suffit pas
 Pour tout goûter, tu dois bien rire de moi.¹⁰⁶⁵

On note dans les deux derniers vers ce que l'on peut considérer comme un clin d'œil de l'auteur qui émet un regard critique et amusé envers les opinions défendues dans ses premières œuvres. En effet, comme nous avons tenté de le montrer au sujet de *Bleu comme l'enfer*, les personnages consumaient leurs existences dans des expériences extrêmes.

Conformément au souhait formulé par Eileen, héroïne d'*Assassins* et révélatrice d'un certain art poétique, Djian semble convaincu de la nécessité de «se débarrasser des choses ».¹⁰⁶⁶ L'El Dorado, cette contrée idéale qu'a choisie Djian d'évoquer dans une chanson, ne peut s'atteindre qu'au prix d'une destruction préalable de nos attaches qui nous tiennent en esclavage :

Que faut-il qu'on fasse
 Que faut-il qu'on casse
 Pour être en face
 D'El Dorado ?
 Que veux-tu qu'on froisse
 Veux-tu qu'on glace
 Qu'on jette à l'eau ?¹⁰⁶⁷

Ce grand nettoyage passe nécessairement par une interrogation et une refonte des valeurs :

¹⁰⁶⁴ DJIAN, Philippe in BAYON «L'un conduit le tank, l'autre s'occupe du canon. » op.cit. On peut lire : « J'ai une inclination pour les histoires de rédemption. Les histoires où l'on constate ses erreurs, où le regard devient lucide. Et parfois j'arrive à en écrire une. *Dans ton dos*, par exemple. »

¹⁰⁶⁵ « Dans ton dos », album *L'envolée*, 2012.

¹⁰⁶⁶ DJIAN, Philippe, *Assassins*, op.cit., p. 244.

¹⁰⁶⁷ «El dorado», album *El dorado*, 2007.

Quelle part on efface ?
Rien ne trouve grâce
Plus rien ne vaut
[...]
Qu'est-ce qui nous dépasse
Qu'est-ce qui nous lasse
Qu'est-ce qui est beau ?¹⁰⁶⁸

La chanson *Envolées* exprime cette même idée :

Tu as tort d'être aussi sensible
Tu as tort de rêver trop c'est trop
Ne t'approche pas de tout ce qui brille
A la justice ne crois pas trop.¹⁰⁶⁹

Pour l'atteindre, l'homme ne doit pas hésiter à s'affranchir de ses semblables :

Sois sans pitié
Aucune humanité
Ne mérite ces cinglés
Le noir qui les habite.

Les hommes sont nés
Le mensonge à la bouche
Ils abîment ce qu'ils touchent
Qu'ils crèvent, qu'on en finisse.¹⁰⁷⁰

Cet extrait de *L'exception* se caractérise par une véritable violence verbale, qui est cependant à saisir au second degré. Elle témoigne d'une totale absence d'illusion du locuteur envers ses semblables et rappelle le caractère misanthrope de Djian lui-même.

Tous ces textes expriment une idée profonde qui le caractérise : c'est en se séparant des êtres et des choses que l'homme peut atteindre une totale liberté et accéder ainsi à un univers léger et volatil dont il fait partie intégrante, fondu enfin, dans le Grand Tout.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*

¹⁰⁶⁹ « *Envolées* » album *l'envolée*, 2012.

¹⁰⁷⁰ « *L'exception* », album *l'envolée*, 2012.

Ce bonheur est atteint par le locuteur du texte *Voyage* que les émotions communes ne touchent plus guère dans la mesure où le monde entier le console. Ainsi, la rupture amoureuse n'est en rien pour lui un effondrement mais une renaissance dans la mesure où elle permet un nouveau départ¹⁰⁷¹ :

[...] J'ai beau être seul
J'ai beau ne plus t'avoir
Je ne me sens pas au bord du désespoir
Car je suis un grain
Je suis une poussière
Je suis en train
D'inventer une prière
Je bénis les gares
Je bénis mes frères
Et je sens que mes blessures se referment...
Car je suis un grain
Je suis une prière
Et le chagrin
Retourne à la poussière.¹⁰⁷²

La chanson décrit un bien être dématérialisé et volatile. C'est encore cet état aérien que suggère *Dans ton dos* :

Quand tout s'éclaire, quand tout devient facile
Dans la forêt, un arbre s'illumine
Et tout le reste ne pourra plus compter
On se sent bien, on se sent plus léger
On se sent plus léger.¹⁰⁷³

La liberté génère une volatilité qui aboutit à un mysticisme cosmique. L'Eldorado évoqué plus haut ne serait peut-être qu'un retour rêvé vers la Nature, là où l'homme peut « contempler l'or des saisons, le cœur noir des forêts. »¹⁰⁷⁴ Comme le

¹⁰⁷¹ Le terme départ à considérer au sens propre comme au sens figuré.

¹⁰⁷² « Voyage », album *El dorado*, 2007.

¹⁰⁷³ « Dans ton dos », album *L'envolée*, 2012. N'oublions pas que l'arbre est considéré comme un appartenant à la symbolique de la terre, par ses racines, mais aussi et surtout de l'air par ses branches qui s'élèvent dans le ciel et sa verticalité. Voir à ce sujet BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, op.cit.

¹⁰⁷⁴ Voyage », album *El dorado*, 2007.

sous-entend Marc, le narrateur de *Vengeances*, la beauté véritable ne réside que dans les endroits qui ne portent pas trace de la main de l'homme¹⁰⁷⁵, et, on le sait la beauté n'est que la promesse du bonheur.¹⁰⁷⁶

Les chansons recèlent donc, à l'instar des romans, une véritable célébration des éléments et de la Nature.

4.2. Le retour à la Nature

Dans certains textes, la Nature n'est que décor et arrière-fond comme dans *Djian's waltz* ou dans *Dis-moi où* qui évoquent des décors naturels nocturnes proches de ceux choisis par l'auteur dans ses romans:

Quand la veille est trop longue
On s'endort sur les pierres est
Les chants tristes du monde
Bercent les souvenirs.¹⁰⁷⁷

J'allume des feux l'automne
Et je danse la nuit tombée
Nous buvons un peu d'alcool
Tous les deux col relevé.¹⁰⁷⁸

Mais la Nature est également le thème principal, souvent métaphorique, de nombreux autres morceaux. Consolatrice et apaisante, elle n'est jamais inquiétante même dans ses manifestations les plus angoissantes:

Le silence et la brume sont de bon aloi.¹⁰⁷⁹

¹⁰⁷⁵ DJIAN, Philippe, *Vengeances*, op.cit, p.153 : « Et regarde de ce côté, tu ne vois rien, pas une maison, pas une trace de la main de l'homme, c'est magnifique. »

¹⁰⁷⁶ Nous empruntons cette citation à Baudelaire.

¹⁰⁷⁷ « Djian's waltz » album *Engelberg*, 1991.

¹⁰⁷⁸ « Dis-moi où » album *Mille vies*, 1996.

¹⁰⁷⁹ « La relève » album *L'envolée*, 2012.

Si de nombreuses références au monde naturel sont disséminées dans les chansons, et servent de base à tout un réseau d'images qui assimilent les manifestations climatiques ou les phénomènes naturels aux événements de la vie¹⁰⁸⁰, deux titres tissent cependant de façon plus insistante cette analogie : *Rivière* et *Tant et tant*.

En 1993, *Rivière* offre une réserve de sensations à l'auditeur. Racontant l'attente d'un homme au bord du cours d'eau – attente symbolique d'un renouveau-, le texte parle des sensations simples mais cependant si précisément décrites qu'elles rendent le texte particulièrement touchant :

J'attends à la rivière
Je surveille le chemin
Je n'ai rien d'autre à faire
Mais rien ne vient

J'attends le nez en l'air
Je ne me tords pas les mains
On gagne ou bien l'on perd
Mais c'est plutôt rien
[...]
Je garde les bras ouverts
Le vent passe entre mes mains
C'est l'heure de la prière
Mais rien ne vient¹⁰⁸¹

Tant et tant évoque la nécessité de rester vaillant même dans l'adversité et utilise pour ce faire un réseau d'images de phénomènes climatiques défavorables, plus ou moins violents :

¹⁰⁸⁰ On peut à ce titre citer ce passage de *Baiser orageux* :
« Des forêts sombres
Du vent amer
Tu prends le goût
Et la poussière
Passer de l'ombre
A la lumière
N'est pas ce qui est
Le plus simple à faire. » « Baiser orageux », album *Carcassonne*, 1993.

¹⁰⁸¹ « Rivière », album *Carcassonne*, 1993.

Même quand l'avalanche
Démolit les branches
Restent les racines
Restent l'orée
[...]
Debout dans l'orage
Même si le courage
N'est pas tous les jours
Au rendez-vous
Même quand le vent souffle
Même quand ça nous touche
Et nous laisse aux lèvres
Un goût salé.
On nous a tant et tant trompés.¹⁰⁸²

On remarque que, conformément à la symbolique retenue par l'auteur dans les romans, les éléments naturels, même lorsqu'ils se déchaînent, ne sèment jamais le chaos mais, au contraire, ont la vertu de faire apparaître la quintessence des choses derrière le superflu qui les rend invisibles. Ainsi, dans le texte cité précédemment, l'avalanche fait découvrir les racines que l'épaisseur des branches rendait inconnaissable.

La concision consubstantielle au texte de chanson fait ressortir une poésie de la Nature si richement illustrée qu'elle permet de confirmer le caractère essentiel de ce thème dans l'œuvre de l'auteur.

Le lecteur de l'œuvre de romanesque retrouve par ailleurs dans de nombreux textes les appréciations sur la lumière ou la beauté du ciel qui résonnent comme autant de signatures djianiennes et fondent l'authenticité et la cohérence de sa pensée et de sa poésie. Nous pouvons ainsi citer les premiers vers de *Démon* :

Une belle journée
Un matin clair
Sans nuages de
A l'horizon
Et demain
Demain, j'espère

¹⁰⁸²« Tant et tant » album *Taxi Europa*, 2003.

Ne fera pas exception.¹⁰⁸³

Ou encore dans *71/200* :

Ciel assez pur
Température
D'automne ou de printemps.¹⁰⁸⁴

Cette place capitale accordée à la lumière dans tous les textes de Djian prend la forme d'une prière dans la chanson *Solitaires* :

Que le monde soit lumière
Et plus doux sous nos pas.¹⁰⁸⁵

Les chansons de Djian semblent bien constituer la quintessence poétique et thématique de ses textes romanesques : mêmes idées développées et défendues dans un moment semblables, influences communes, mêmes galerie de personnages. La régularité de la forme permet de saisir l'unité d'une œuvre romanesque qui parfois décontenance par certaines explorations littéraires.

De plus, les textes de chanson semblent contenir la pensée intime et authentique de l'auteur et sa vision esthétique profonde des sensations. Ainsi, les textes romanesques de première et de troisième génération constitueraient des contre-exemples. Le *Sentir-Vrai* apparaîtrait dans les romans de seconde génération. L'esthétique des sens de Djian est faite de solitude, de silence, de parfum, de caresses... De la simplicité de se sentir vivant et de saisir non le savoir mais la beauté cachée au cœur du quotidien et de la Nature.

¹⁰⁸³ « Démon », album *Louanges*, 1999.

¹⁰⁸⁴ « 71/200 », album *Mille vies*, 1996.

¹⁰⁸⁵ « Solitaires », album *El dorado*, 2007.

Conclusion

CONCLUSION

La production romanesque de Philippe Djian peut être lue comme une œuvre qui cherche à établir la primauté d'une relation sensible au texte, relation suffisante puisqu'elle assure à elle seule la signification. La lecture d'un roman djianien s'avère donc, à l'instar de toute sensation, précieuse et décevante dans la mesure où elle ne révèle rien d'autre qu'elle-même et où elle n'a de valeur que par l'impression sensible – au sens étymologique d'empreinte – qu'elle laisse sur le lecteur.

La vision du monde qui transparaît dans les textes de Djian est intéressante dans la mesure où elle semble fondamentalement cohérente. Elle n'a pas de scrupules à affirmer en littérature une envie d'Amérique qui semblait alors le comble du mauvais goût. Elle n'a pas hésité à exprimer l'angoisse du vieillissement comme la peur d'un monde en perpétuel bouleversement. C'est pourquoi les sens de Djian semblent fiables et son approche du sentir sonne comme un sentir-vrai.

Djian a compris que les cinq sens canoniques sont insuffisants pour aborder la complexité de l'univers sensible. Au centre de cette structure étoilée doivent être placés le souffle, le rythme et le mouvement, conditions indispensables pour exprimer une relation au monde reposant sur un perpétuel va et vient qui relie le dehors au dedans, le monde au « moi », le monde aux mots.

Si Djian a d'abord été marginalisé dans sa volonté de développer une littérature qui parle au corps et donc à tous, il est aujourd'hui reconnu comme le chef de file d'un courant littéraire libéré du carcan de l'idéologie et de l'intellectualisme, dans laquelle l'écriture trouve sa raison d'être par sa dimension sensible.

De roman noir traditionnel en banale intrigue amoureuse, de huis clos minimaliste en exhibition pornographique, de roman-télé en thriller psychologique, la diversité des romans djianiens -publiés entre 1981 et 2013-, trouve tout de même une

unité dans cette ambition propre à l'auteur de partager son expérience sensible d'une vie en perpétuelle mutation parce qu'en adéquation avec la marche du monde.

Lire l'intégralité des romans de Djian revient à se trouver face à une œuvre mouvante, constituée apparemment de cycles successifs qui suivent les grands bouleversements historiques, culturels et sociaux de la société contemporaine mais aussi les évolutions plus personnelles de l'auteur. A l'intérieur de chacun de ces cycles, Djian érige en modèle l'œuvre d'un ou de plusieurs écrivains, essentiellement américains, qui sont à la base de sa vision du monde.

Ainsi, comme nous avons essayé de le démontrer dans une première partie, la révolte de la génération de Mai 1968, son parcours contre-culturel, ses utopies communautaires, ses expérimentations sensibles, son refus de l'autorité et son anti-conformisme constituent le socle commun d'une première génération de romanciers, volontairement et explicitement héritière de la *Beat generation* américaine et plus particulièrement de Jack Kerouac.

C'est pourquoi, nous avons choisi d'analyser l'Esthétique des sens présente dans les premiers textes de Djian à travers ses manifestations les plus *beat* : violence, alcool, drogue, sexe, vitesse, musique, qui apparaissent dans *Bleu comme l'enfer* comme autant de moyens mis en œuvre par les personnages pour sentir vivre leur corps intensément, en le poussant aux extrêmes limites de ses capacités physiologiques. Roman dans lequel les sensations sont d'autant plus fortes qu'elles sont transgressives, *Bleu comme l'enfer* est aussi le lieu d'une célébration de l'éternité de l'instant, de l'extase sensorielle qui annule la projection dans le futur et la nostalgie pour que ne subsiste que le corps, en pesanteur, dans un présent que l'on croit infini. Nous avons interprété dans cette perspective le mélange des genres, la mise à mal des règles de la typographie et de la syntaxe comme un effet mimétique de cette quête de sensations physiques qui permet à l'auteur de proposer une redécouverte de la dimension physique du roman. C'est pourquoi notre attention s'est focalisée sur l'aspect visuel atypique qu'impose le texte avant même l'acte de lecture, et sur le jeu des sonorités qui établissent la primauté de la dimension sensible du texte sur sa

dimension significative. Nous nous sommes aussi intéressés aux synesthésies et à l'attention incessante accordée au rythme que nous avons interprété comme autant de moyens utilisés par l'auteur pour offrir en partage à son lecteur les expériences gustatives, olfactives, visuelles, tactiles ou auditives de ses personnages. Pourtant, de façon paradoxale, nous en avons conclu que les personnages accèdent à une vérité des sens qui n'est pas celle de l'excès mais de la simplicité. A la transgression succède en effet la régression vers un état naturel primaire, un paradis sensitif qui s'impose, dans sa splendide simplicité, aux origines mythiques et personnelles de l'homme, au plus près de la terre – *prima materia* -, et des joies de l'enfance.

Cette régression vers des sensations profondément simples et saines marque indiscutablement une progression dans l'œuvre de l'auteur. Elle est en effet le signe de l'acquisition d'une indéniable maturité qui s'exprime dans les romans de la seconde génération. Nous avons donc voulu établir, dans une seconde partie, que les personnages de Djian sont à son image : ce sont des jeunes révoltés devenus adultes en proie à l'expérience du désenchantement, des illusions perdues, trouvant leur consolation dans la pratique d'un épicurisme passif qui pour être sain n'en est pas moins teinté d'amers renoncements. Nous pensons que cette évolution est également due à l'influence grandissante des œuvres du nouvelliste américain Raymond Carver.

Nous avons ainsi tenté de recenser, dans *Lent dehors* comme dans *Assassins*, les plaisirs minuscules grâce auxquels les personnages luttent contre la dysphorie du vieillissement et les désillusions liées à une impossible harmonie sociale : contemplation de l'univers quotidien, attention au monde naturel, écoute des bruits comme des silences. Nous avons ainsi compris qu'à l'extériorisation outrancière, l'auteur oppose désormais une plongée aux confins de l'intime, conscient que la réalité des sensations est indissociable de la mémoire, des angoisses et de l'imaginaire de chacun. Par mimétisme, l'écriture se fait lyrique lorsqu'elle relate des événements insignifiants et met à jour une poésie mystique des éléments.

Pourtant, les romans de la troisième génération montrent que cette vie ascétique est difficile à pratiquer dans la durée. C'est ce que nous avons voulu défendre dans une troisième partie dans la mesure où l'omniprésence du sexe, de l'artifice et de la violence, la sensation permanente d'un danger imminent mise à jour par les attentats du 11 Septembre 2001, amènent l'auteur à pratiquer de plus en plus une écriture urgente, blanche, énigmatique et menaçante, à la limite de l'Absurde, digne héritière de celle de Bret Easton Ellis ou du théâtre de Pinter et de Crimp dont Djian est, par ailleurs, le traducteur. A l'instar de l'homme moderne, le personnage djianien ne peut se tenir longtemps éloigné de sa condition d'être social et les plaisirs minuscules semblent dérisoires face aux paradis artificiels que propose la société d'hyperconsommation. C'est pourquoi nous avons lu les romans de ce cycle comme constituant une totale antithèse du cycle précédent. Nous avons ainsi vu que les stimulations excessives que la société propose provoquent l'effet inverse de celui escompté : Les sens s'égarer et, par conséquent, la signification du monde extérieur s'effondre. Djian a recours au fantastique ou à l'écriture de la menace pour exprimer cette peur liée à la fuite du sens. Ce monde factice qui tend vers l'absurde est assimilé aux séries télévisées évocatrices d'un monde déréalisé dont la seule légitimité réside dans l'évasion que propose le divertissement.

Si les trois périodes romanesques nous semblent assez clairement scindées dans l'œuvre de Djian, nous ne pensons pas qu'elles doivent être lues comme une succession de diverses esthétiques des sens mais comme une Esthétique des sens unique et plurielle, dans la mesure où, revêtant des aspects divers, elle n'en reste pas moins la caractéristique constante de l'auteur.

Il semble en effet indéniable que de 1981 à 2013, les romans de Djian n'ont eu de cesse de vanter un plaisir des sens lié à la permanence d'un état naturel par lequel l'homme communique avec des éléments régénérants, principale source de satisfaction des sens canoniques que sont la vue, l'ouïe, le toucher, le goût et l'odorat. Par antithèse, la dysphorie nous semble toujours provenir d'une corruption inhérente à la vie sociale artificielle et matérialiste qui distille son poison au cœur de l'être en l'anesthésiant, c'est-à-dire, en annulant sa capacité sensitive. Nous pensons qu'il y a

une véritable continuité et une permanence de l'Esthétique des sens mise en texte par l'auteur, même si cette dernière semble subir un éclatement tant les romans mettent en avant, dans les cycles successifs, un aspect particulier.

Pourtant, une lecture attentive de l'œuvre de Djian nous a permis de constater que la volonté de céder aux sensations simples était déjà présente, sans aucun doute dans les romans de la première génération. On y trouve en effet une volonté de savourer sans mesure toutes les possibilités de la vie, et de continuer le grand rêve poétique rimbaldien et surréaliste d'accéder au plaisir par le dérèglement de tous les sens et de trouver une beauté convulsive cachée au cœur des choses les plus anodines. De même, notre analyse des romans de troisième génération nous amène à les considérer comme autant de contre-exemples. En présentant des personnages artificiels, bien intégrés dans une vie sociale où les valeurs matérielles ont remplacé les valeurs humaines et morales, ils témoignent de l'impossibilité de sentir – et donc de donner du sens. Ces personnages, en vivant l'existence rêvée que vantent les médias, ne comprennent pas, ou si peu, ce que Djian tente de signifier au lecteur, à savoir que la Vie est ailleurs.

Aussi, nous pensons que la vérité de l'Esthétique djianienne des sens existe dans les romans de la seconde génération, de *Lent dehors* à *Sainte-Bob*, période de création centrale et charnière, qui attire à elle toutes les vérités du bonheur simple né d'un sentir-vrai et repousse à ses marges l'artifice et l'excès qui, sous couvert de vouloir faire sentir plus, se révèlent n'être que la négation des sens et du sens, car, toujours, dans les romans djianiens, là où les sens sont mis à mal, le sens n'existe plus. Les romans de ce cycle semblent faire l'impossible synthèse entre le monde extérieur et l'univers intime, entre la sensation et sa signification.

Notre hypothèse semble confirmée par la présence d'une esthétique similaire qui défend les mêmes valeurs, dans les textes de chansons écrits par Djian pour le chanteur suisse Stephan Eicher. C'est pourquoi nous avons consacré une quatrième partie à ce genre particulier, extrêmement codifié, qu'est la chanson. Il permet aux textes de l'auteur de s'extraire de la matérialité de l'écriture par la voix et la musique

pour approcher au plus près la dimension sensible du langage et offrir une cohérence supplémentaire à une œuvre fondée sur l'obsession du rythme. Nourries des images matricielles qu'elles partagent avec les romans, les chansons semblent le lieu où se réalisent directement des sensations qui sont moins à chercher au cœur des histoires proposées qu'au sein même de la matérialité de la langue. Nous avons choisi de défendre l'idée selon laquelle ces textes concis et denses sont le lieu définitif où Djian réalise la plénitude d'une littérature qui existe en dialogue avec le corps par les vibrations, les sons et le rythme.

L'unité de l'œuvre romanesque de Djian provient également de la volonté de l'auteur de mettre en avant les potentialités sensibles de la langue française. Nous avons voulu démontrer que l'auteur travaille la langue comme un matériau sensible dont il souhaite redécouvrir les qualités visuelles, les capacités musicales et rythmiques. Celles-ci ont trop longtemps été l'apanage du texte poétique et ont déserté le texte romanesque. De plus, par des jeux d'analogie, Djian attise la puissance imaginative du lecteur qui redécouvre par ce jeu la possibilité d'un rapport euphorique au texte au-delà du sens. Ce parti pris pour un plaisir purement esthétique a souvent été expliqué par l'auteur qui refuse de pratiquer une littérature limitée au récit d'histoires ou à la transmission d'idées et défend une conception sensible du roman dans laquelle l'expression doit offrir une satisfaction insoumise au contenu.

En imposant à sa prose romanesque la primauté du sensible, Djian réaffirme une vocation souvent oubliée de la sensation : celle d'être signifiée et exprimée. Il nous convainc que c'est davantage le sentir que l'intellection qui fonde le rapport de l'homme au monde et à ses semblables. Puisque la sensation est sans doute la capacité humaine la mieux partagée, elle recèle indéniablement une valeur universelle et transcendante.

Djian nous apprend que l'écriture, comme l'art, est une tentative de pérenniser des sensations cachées et fugaces, des moments de douleur comme des moments de grâce. En les transposant en signes qui, à leur tour, envahissent le champ intime, l'écriture impose à l'imaginaire des sensations qui, à leur tour excitent les sens. Car

l'écriture selon Djian ne doit pas se contenter d'annoter froidement le sentir, d'en rendre compte dans une neutralité désincarnée. Elle doit, par le truchement des images et de la langue, par la musicalité des mots, imposer une relation inédite au monde et aux choses, une relation esthétisée et, par là même, susceptible de donner plaisir ou déplaisir, d'évoquer beauté ou laideur au lecteur. Ecrire les sens revient ainsi à imposer une vision originale du monde mais aussi à encourager le lecteur à l'investir non plus avec son imagination mais réellement avec son corps.

Peut-on présager de la direction que prendra l'Esthétique des sens dans les prochains romans de Djian ? Les deux derniers romans –“*Oh...*”, en 2012 et *Love song*, en 2013, nous livrent peut-être quelques pistes. Djian y multiplie les irrévérences aux conventions typographiques, aux règles élémentaires de la ponctuation et de la concordance des temps. Le texte djianien tend à une certaine épuration qui, paradoxalement, ne sonne pas comme une simplification mais bien comme une sophistication extrême. Nous ne sommes pourtant plus face à la spontanéité et à la révolte verbale des premiers romans. Il s'agit plutôt désormais d'une volonté raisonnée et froide chez l'auteur de priver les mots de la résonnance particulière que peut leur conférer le rythme induit par la ponctuation. Les mots prennent alors une importance particulière : ils ne doivent plus compter que sur eux même pour signifier ce qu'ils ont à signifier, en dehors de toute dimension sensible. Le désir de sentir n'habite plus des œuvres écrites par une plume de plus en insensible. Les personnages sont fantomatiques et mènent des ersatz de vies désertées de toute sensation. Djian se situe aux antipodes de la jouissance d'écrire qui a fait sa fortune littéraire dans les années quatre-vingt. Ces romans suscitent le malaise. Djian propose-t-il une littérature anesthésiée comme repoussoir ? Parce que sentir ne serait pas tant une façon de lire et d'écrire qu'une façon de jeter le livre pour investir le vivant. Parce que sentir c'est vivre pleinement, en se libérant de la tyrannie de l'expression et en apprenant à voir le monde autrement qu'à travers le prisme déformant des mots.

Bibliographie

BIBLIOGRAPHIE¹⁰⁸⁶

1. Corpus

DJIAN, Philippe

- Bleu comme l'enfer*, Paris, Bernard Barrault, (J'ai lu), 1983.
- Lent dehors*, Paris, Bernard Barrault, (Folio), 1991.
- *Assassins*, Paris, Gallimard, (Folio), 1994.
- Doggy Bag, saison 3*, Paris, Julliard, (10/18), 2006.
- Vengeances*, Paris, Gallimard, 2011.

2. Œuvres complémentaires de l'auteur

2.1. Œuvres narratives et théâtrales

DJIAN, Philippe

- 50 contre 1*, Paris, Bernard Barrault, (J'ai lu), 1981.
- Zone érogène*, Paris, Bernard Barrault, (J'ai lu), 1984.
- 37 °2 le matin*, Paris, Bernard Barrault, (J'ai lu), 1985.

¹⁰⁸⁶ Tous les ouvrages et articles cités dans cette bibliographie ont été consultés.

- Maudit manège*, Paris, Bernard Barrault, (J'ai lu), 1986.
- Échine*, Paris, Bernard Barrault, (J'ai lu), 1988.
- Crocodiles*, Paris, Bernard Barrault, (Librio), 1989.
- Lorsque Lou*, Futuropolis Gallimard, Paris, (Folio), 1992.
- Il dit que c'est difficile*, Charenton, Flohic édition, 1993.
- Sotos*, Paris, Gallimard, (Folio), 1993.
- Contes de Noël*, Paris, Éditions Méréal, 1996.
- Criminels*, Paris, Gallimard, (Folio), 1997.
- Sainte Bob*, Paris, Gallimard, (Folio), 1998.
- Vers chez les blancs*, Paris, Gallimard, (Folio), 2000.
- Ardoise*, Paris, Julliard, (Pocket), 2002.
- Ça, c'est un baiser*, Paris, Gallimard, (Folio), 2002.
- Frictions*, nouvelle, Paris, Gallimard, (Folio), 2003.
- Mise en bouche*, Supplément au magazine les *Inrockuptibles*, 2003 .éd. Futuropolis, (Folio), 2008.
- Impuretés*, Paris, Gallimard, (Folio), 2005.
- Doggy bag*, saison 1, Paris, Julliard, (10/18), 2005.
- Doggy bag*, saison 2, Paris, Julliard, (10/18), 2006.
- Doggy bag*, Saison 4, Paris, Julliard, (10/18), 2007.
- Doggy bag*, Saison 5, Paris, Julliard, (10/18), 2007.

-*Doggy bag*, Saison 6, Paris, Julliard, (10/18), 2008.

-*Lui*, Paris, L'Arche éditeur, 2008.

-*Impardonnables*, Paris, Gallimard, (Folio), 2009.

-*Incidences*, Paris, Gallimard, (Folio), 2010.

-*La fin du monde*, Paris, édition Alternatives, 2010.

-*"Oh..."*, Paris, Gallimard, 2012.

-*Love Song*, Paris, Gallimard, 2013.

2.2 Autres textes

DJIAN, Philippe, « Aimeriez-vous vivre en enfer ? », *Le Monde des Livres*, 19/05/011.

DJIAN, Philippe, « Le chœur des anges », *Les inrockuptibles*, n°543, 25/04/ 2006.

DJIAN, Philippe, « Repenser les processus créateurs », Discours d'ouverture du colloque de Sidney février 1999, FLOHIC, Catherine, *Philippe Djian revisité*, Paris, Flohic, Coll. Les singuliers Littérature, 2000. (pp.171-179.)

3. Ouvrages et articles critiques sur Philippe Djian

BOUCHOUCHA, Myriam, « De l'écran à l'encre : présentation de *Doggy Bag* de Philippe Djian », *Kalim*, n°1, Université Alger 2, Juin 2013. pp.197-214.

BOUDJEDRA, Mohammed, *Djian, Essai*, Monaco, Éd. du Rocher, Coll. Domaine français, 1992.

BRULOTTE, Gaétan, « Djian, paria rangé », *Liberté* volume 31, n°6, 1989.

DE CAUNES, Antoine, « Philippe Djian », *Dictionnaire amoureux du rock*, Paris, Plon, 2010.

EZINE, Jean-Louis, *Entre nous soit dit* (Entretiens avec Philippe Djian), Paris, Plon, (Pocket) 1995.

FLOHIC, Catherine, *Philippe Djian revisité*, Entretiens, Charenton, Flohic, Coll. Les singuliers Littérature, 2000.

MOREAU, Catherine, *Au plus près* (Entretiens), Paris, la Passe du vent, 1999.

MOREAU, Catherine, *Plans rapprochés*, Essai, Charenton, Flohic, Coll. Ecritures, 2000.

4. Ouvrages et articles Théoriques

4.1. Ouvrages et articles de critique littéraire générale

ADAM, Jean-Michel, *Le Récit*, Paris, PUF, Collection Que sais-je ?, 1984.

AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne, *Clichés et Stéréotypes*, Paris, Armand Colin, (coll. 128), 2005.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.

- *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, (collection écrivains de toujours), 1975.

BELLEMIN-NOEL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1978.

BUTOR, Michel, *Essai sur le roman*, Paris, Minuit, [1964].(Tel Gallimard), 1974.

DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994.

GENETTE, Gérard, *-Figure II*, Paris, Seuil, 1969.

-Figures III, Paris, Seuil, 1972.

- Introduction à l'architexte, Paris, Seuil, 1979

HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.

-« Pour un statut sémiotique du personnage »in *Poétique du Récit*, Paris, Seuil, 1977.

JOUVE, Vincent, *La littérature selon Roland Barthes*, Paris, Minuit, 1986.

-L'effet personnage dans le roman, Paris, PUF, 1992.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, (Folio), 1986.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil [1975], 1996.

LAFITTE, Jean-Pierre et al., *L'écriture de Soi*, Paris, Librairie Vuibert supérieur, 1996.

MIRAUX, Jean-Philippe, *L'autobiographie, écriture de soi et sincérité*, Paris, Armand Colin, (coll.128), 2009.

REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, coll. Lettres sup, 2009.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature, Situation II*, Paris, Gallimard, 1948.

TODOROV, Tzevan, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

- *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1980.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

4.2. Ouvrages et articles traitant de l'intertextualité

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, collection Tel Quel, 1973.

-*Théorie du texte*, article in Encyclopédie Universalis, 1973.

ECO, Umberto, *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, (Le livre de poche), 1985.

GENETTE, Gérard, *Palimpseste, la littérature au second degré*, Paris, éd. Seuil, poétique, 1982.

GIGNOUX, Anne-Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Collection Ellipse, 2005.

JENNY, Laurent, « La Stratégie de la Forme », *Poétique*, n° 27, 1976.

KRISTEVA, Julia, *Sémiotiké, recherche pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, (Points), 1978.

MARTEL, Kareen, « Notion d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réceptions » in *Revue Protée*, volume 33, n°1, printemps 2005.

RIFFATERRE, Michael, *La Production du Texte*, Paris, le Seuil, 1979.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité: mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.

4.3. Ouvrages de littérature comparée

BRUNEL Pierre, PICHOIS Claude, ROUSSEAU André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1996.

CLAUDON Francis, HADDAD-WOTLING Karen, *Précis de littérature comparée*, Paris, Nathan Université, collection 128, 1992.

CHEVREL, Yves, *La littérature comparée*, Paris, P.U.F., Que sais-je, 1996.

PAGEAUX, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.

SOUILLER, Didier, TROUBETZKOY, Vladimir, *Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997.

4.4. Ouvrages de sociocritique

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

DUCHET, Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

ESCARPIT, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1968.

ZIMA, Peter, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.

5. Ouvrages et articles thématiques

5.1. Sur l'esthétique, les sens, les sensations.

ACKERMAN, Diane, *le livre des sens*, Paris, Grasset, 1990.

ARISTOTE, *De l'âme*, Paris, Vrin, 2002.

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les Songes*, Paris, José Corti, (Le livre de poche), 1943.

-*L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, (Le livre de poche), 1942.

-*La Psychanalyse du Feu*, Paris, Gallimard, (Folio), 1938.

-*La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948.

-*La terre est les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948.

-*Poétique de l'espace* PUF, Paris, (Bibliothèque de philosophie contemporaine), 1957.

BOUDAUD, Jean-Jacques, « Du sens, des sens. Sémiotique et communication en terrain sensible », *Revue Semen*, n.23, 2007.

BAGOT, Jean-Didier, *Information, sensation, perception*, Paris, Armand Colin, 1999.

BARBARAS, Renaud, *La Perception, essai sur le sensible*, Paris, Vrin, 2009.

CONDILLAC, *Traité des sensations, Traité des animaux*, Paris, Fayard, 1984.

DELEUZE, Gilles, *Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 1989.

-*Logique des sens*, Paris, Minuit, 1969.

DUFRENNE, Mikel, *L'œil et l'oreille*, Paris, éd. Jean-Michel Place, collection surfaces, 1991.

EPICURE, *Lettre à Ménécée*, Paris, Hatier, 2007.

FONTANILLE, Jacques, GREIMAS, Algirdas, Julien, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.

FONTANILLE, Jacques, ZILBELBERG, Claude, *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998.

FONTANILLE, Jacques, *Les espaces subjectifs*. Paris, Hachette 1989.

-*Modes du sensible et syntaxe figurative*, Limoges, PU de Limoges, 1999. [en ligne] : [http:// unilim.fr/pages-perso/...Cmodes_sensible1998_2000.pdf](http://unilim.fr/pages-perso/...Cmodes_sensible1998_2000.pdf)

-*Sémiotique du visible*, Paris, PUF, 1995.

GENETTE, Gérard, *Esthétique et Poétique*, Paris, Seuil, 1992.

-*L'Œuvre de l'art II, la relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997.

GREIMAS, Algirdas Julien, *De l'imperfection*, Périgueux, P.Fanlac, 1987.

HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, traduction de Paul Ricoeur, Paris, Gallimard, [1913], 2001.

KANT, *Critique de la Raison Pure*, Paris, Flammarion, 2006.

-*Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1979.

LE GUERER, Anne, *Les pouvoirs de l'odeur*, Paris, éd. François Bourin, 1988.

LEONI, Margherita, *Ecrire le sensible, Casanova, Stendhal, Beckett*, Paris, L'Harmattan, 2001.

LUYAT, Marion, *La Perception*, Paris, Dunod, 2009.

MICHEL, Henry, *Voir l'invisible*, Paris, éd. F.Bourin, 1988.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1944.

-*Le Primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Verdier, 1996.

PALAYRET, Guy, ILDEFONSE, Frédérique, *La sensibilité*, Paris, Sedes, 1998.

PARRET, Hermann, « le plaisir esthétique et la vérité des sens », in *Philosophiques*, vol.23, n°1, 1996,(p-81-92).

PRADINES, Bernard, *La fonction perceptive. Les racines de la psychologie*, Paris, Denoël, 1981.

RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et Sensation*, Paris, Gallimard, [1954], (Points), 1990.

TALON, Carole, « la dimension affective du sentir dans l'expérience esthétique », *Philosophique*, [en ligne], 2/1999, mis en ligne le 06 avril 2012, consulté le 30 septembre 2012. URL : <http://philosophique.revues.org/238>.

TINOCO, Carlos, *La Sensation*, Paris, Flammarion, 1999.

VIGNES, Sylvie, *Giono et le travail des sensations, un barrage contre le vide*, Paris, Nizet, 1999.

VIGOUROUX, Roger, *La fabrique du beau*, Paris, éd. Odile Jacob, 1992.

5.2. Sur la littérature française contemporaine

BELHADJIN, Anissa, « Le jeu entre stéréotype et narration dans le roman noir », in *Cahier de narratologie*, [en ligne], 17|2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, consulté le 02 mars 2011, URL : <http://narratologie.revues.org/1089>.

BERGOUNIOUX, Pierre, « dedans, dehors », *Revue des sciences humaines*, n°263, juillet-septembre 2001.

BLANCKEMAN, Bruno, *Les Fictions singulières*, Paris, Prétexte, 2002.

-*Les récits indécidables*, Lille, P.U du Septentrion, 2000.

-*Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

BOBLET, Marie-Hélène, *Le roman dialogué après 1950, poétique de l'hybridité*, Paris, Champion, 2003.

- BRUNEL, Pierre, *La littérature française aujourd'hui*, Paris, Vuibert, 1997.
- COLLAVALD, Annie, NEVEU, Erik, *Lire le noir, enquête sur les lecteurs de romans policiers*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 2004.
- FLIEDERT, Laurent, *Le roman français contemporain*, Paris, Seuil mémo, 1998.
- GONTARD, Marc, *Le roman français post-moderne, une écriture turbulente*, [en ligne] www.halshs.archivesouvertes.fr/docs/00/.../le_roman_postmoderne.pdf.
- LEVET, Natacha, « Roman noir et fonctionnalités » in *Théorie de la littérature, actualités des études littéraires*, 2004, [en ligne] disponible sur <http://www.fabula.org>.
- MILLOIS, Jean-Christophe & BLANCKEMAN, Bruno, *Le roman français aujourd'hui, transformations, perceptions, mythologies*, Paris, éd. Prétexte, 2004.
- MONGIN, Olivier, « Identité et littérature : La France en mal de fiction », *Le Monde*, 1 novembre 1989.
- PREVOST, Claude et LEBRUN, Jean-Claude, *Nouveau territoire romanesque*, Paris, Messidor, 1990.
- RABATE, Dominique, *Le roman français depuis 1900*, Paris, PUF, « Que sais-je », 1998.
- Figure du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996.
- SARRAUTE, Nathalie, *l'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard, (Folio essai), 1956.
- RICHARD, Jean-Pierre, *L'État des choses*, Paris, Gallimard, 1990.
- Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, 1996.
- TOURET, Michèle et DUGAST-PORTES, Francine, *Le temps des lettres*, Rennes, P-U, 2001.
- VIART, Dominique, *Le roman français au XXe siècle*, Paris, Hachette éducation, 1999.

VIART, Dominique, et alii, « Les mutations esthétiques du roman français contemporain », revue *Lendemain*, n.107/108, 2002.

VIART, Dominique et BAERT, Franck, (dir.) *La littérature française contemporaine, questions et perspectives*, Leuven, Presses universitaires de Leuven, 1993.

VIART, Dominique et BAETENS, Jan, (dir.) *Ecriture contemporaine 2-Etats du roman contemporain*, Paris, éd. des lettres modernes, 1999.

WEISGERBER, Jean, *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, Budapest, éd. Kiado, 1986.

5.3. Sur la littérature américaine

BRADBURY, Malcolm, *The Modern American Novel*, Oxford University Press, 1984.

BITOUN, Lazare, et GRIMAL, Claude, *Le roman américain après 1945*, Paris, Nathan, collection 128, 2000.

DOMMERGUES, Pierre, *Les écrivains américains d'aujourd'hui*, Paris, collection Que sais-je ?, PUF, 1973.

DUVAL, Jean-François, *Buck et les Beats*, Paris, Michalon, 1998.

FABRE, Claire, *Le lecteur à l'épreuve du banal dans les nouvelles de Raymond Carver*, Thèse de doctorat, Université Rabelais, Tours, sous la direction de Pierre Gault, 1997.

FORTIER Frances, « L'esthétique hyperréaliste de Bret Easton Ellis », in *Tangence* n°44, 1994, P.94-105.

GWINN F.L et BLOTNER J. *Faulkner à l'université*, présenté par traduit par R. Hilleret, Paris, Gallimard, 1967.

HILFER, Tony, *American Fiction since 1940*, Londres, Longman, 1992.

- KARL Frederick, *American Fictions: 1940-1980*, New-York, Harper and Row, 1983.
- MARCOUX, Jean-Philippe, « Jack Kerouac et l'Amérique » in *Québec français*, n°154, 2009, P.82_85.
- MAYOT, Jean-Jacques, *Vivants Piliers: le roman anglo-saxon et les symboles*, Paris, 1960.
- MITERAN, Nicolas, « Voilà ce que je dirais sur Raymond Carver » in *Revue lacanienne*, n°7. 2010/2.
- NATHAN, Monique, *Faulkner par lui-même*, Paris, Écrivains de Toujours, Seuil 1965.
- STEGNER, Wallace, *Regards sur la littérature américaine*, Paris, éditions Seghers, 1970.
- VERLEY, Claudine, *Raymond Carver*, Pariscollection voix américaines, octobre 1999.

5.4. Sur le contexte socioculturel

- BANHAM, Jane, KARACHORITI, Georgina, FOTOPOULOU, Katerina, et alii., *discussion de la notion de "contre-culture"*, Séminaire de DREA à l'institut national des langues et civilisations orientales, Paris 2001-2002, [en ligne : http://www.semionet.fr/ressources_en_ligne/.../01.../contre-culture.pdf];] (consulté le 11-12-2011.)
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, (Points essais), 1957.
- BAUMANN, Zigmund, *La Vie liquide*, Rodez-Nîmes, le Rouergue et Chambon, 2006.
- DEVRIESE, Marc, « approche sociologique de la génération » in *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n°22, avril-juin 1989.

DUBOIS, Jean-Paul, *L'Amérique m'inquiète*, Paris, L'Olivier, 2002.

-*Jusque-là, tout allait bien en Amérique*, Paris, L'Olivier, 2004.

DURKHEIM, Emile, *Le suicide, étude de sociologie*, Paris, PUF, 1967.

DUROSELLE, Jean-Baptiste, *La France et les Etats-Unis des origines à nos jours*, Paris, Le Seuil, 1976.

JOIN-LAMBERT, Arnaud (dir.), GORIELY Serge, FEVRY Sébastien, *L'imaginaire de l'Apocalypse au cinéma*. Paris, L'Harmattan, 2012.

KUISEL, Richard, F, *Le Miroir américain: cinquante ans de regard français sur l'Amérique*, Paris, Lattès, 1996.

LACROIX, Bernard, *L'utopie communautaire, Mai 68, histoire sociale d'une révolte*, Paris, PUF,[1981], 2006.

LACORNE, Denis, RUPNIK, Jacques et TOINET, Marie-France, *L'Amérique dans les têtes*, Paris, Hachette, 1996.

MAALOUF, Amin, *Le dérèglement du monde*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2009.

ROGER, Philippe, *L'Ennemi Américain, Généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris, Seuil, collection « la couleur des idées », 2002.

WALTER François, *Catastrophes, une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2008.

5.5.Sur les séries télévisées

AUBRY, Danielle. *Du roman feuilleton à la série télévisuelle, pour une rhétorique des genres et de la sérialité*, Bern, Peter Lang, 2006.

COLONNA, Vincent, *L'art des séries télé, ou comment surpasser les américains*. Paris, Payot, 2010.

DEROIDE, Ioanis, *Les séries télévisées, monde d'hier et d'aujourd'hui*. Paris, Ellipses, collection Culture populaire, 2011.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Une série peut-elle être une œuvre ? », *Télévision n°2*, CNRS édition. 2011.

JOST, François, *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Ellipses, 1999.

SAHALI, Abdessamed, *Les séries télévisées*. Paris, Le cavalier bleu, collection idées reçues, 2009.

SEPULCHRE, Sarah, *Décoder les séries T.V*, Bruxelles, De Berk, 2011.

5.6. Sur la relation entre musique et littérature

BERNON, Pauline, « La double vie des poèmes d'Aragon », [en ligne : <http://www.fabula.org/revue/document4518.php>.] Consulté le 10 juin 2013.

GAULIN, André, « La chanson à discours », *Etudes littéraires* vol.27, n°3, 1996, (p.9 à 16).

GOUX, Jean-Paul, « De l'allure » in *Semen*, [en ligne] : 16 | 2003, mis en ligne le 01 mai 2007, [URL : <http://semen.revues.org/2664>.] consulté le 20 octobre 2011.

LACOCHE, Philippe, « Des romans français taillés dans le rock », *Le Magazine Littéraire*, n°404, décembre 2001.

LONGRE, Jean-Pierre, *Musique et littérature*, Paris, éd. Bertrand Lacoste, parcours de lecture, 1994.

MEDIONI, Gilles, « Paroles d'écrivains », *L'express* du 13/06/2002

PIEGAY-GROS Nathalie, *Aragon et la chanson*, Paris, Textuel, 2007.

POUY, Jean-Bernard, « Rock and polar », *Le Magazine Littéraire*, n°404, décembre 2001.

REZEAU, Jean-Yves, « Jim Morisson », *Le Magazine Littéraire*, n°404, décembre 2001.

5.7. Sur le fantastique

BOZZETTO et PONAN, article « Fantastique » dans DIDIER, Béatrice, *Dictionnaire universel des littératures*, PUF, 1994.

CAILLOIS, Roger, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1978.

GRIVEL, Christian, *Fantastique-fiction*, coll. écriture, Paris, PUF, 1992.

LAFOND, Franck, *Jacques Tourneur, les figures de la peur*, Rennes, Presses Universitaires, 2007. [en ligne] URL : <http://books.openedition.org/pur/2064>.] Consulté le 4 avril 2013.

TODOROV, Tzevan, *Introduction au fantastique*, Paris, Seuil, 1976.

6. Œuvres littéraires complémentaires

AMIS, Martin, *Poupées Crevées*, traduction de Jean-François Ménard, Paris, Gallimard, (Folio), 2001.

BAUDELAIRE, Charles, *Paradis artificiels*, Paris, Le Livre de Poche, 1972.

BEIGBEDER, Frédéric, *99 francs*, Paris, Grasset, (Folio), 2000.

-*Un roman français*, Paris, Grasset, 2009.

-*Nouvelles sous ecstasy*, Paris, Gallimard, (Folio), 1999.

-*Windows on the world*, Paris, (Folio), Grasset et Fasquelle, 2003.

BRAUTIGAN, Richard, *Un privé à Babylone*, traduction de Marc Chénétier, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1981.

BUKOWSKI, Charles, *Contes de la folie ordinaire*, traduction de Brice Matthieussent, Paris, Grasset, (le livre de poche), 1975.

CARVER, Raymond, *Les feux*, traduit de l'américain par François Lasquin, Paris, éd. De l'olivier, (Points), 1991.

- *Les vitamines du bonheur* traduction de Simone Hilling, Paris, Librairie générale de France, (Le Livre de poche), 1983.

- *Parlez-moi d'amour*, Paris, éd. Mazarine, (Le Livre de poche biblio), 1986.

- *Qu'est-ce que vous voulez-voir ?*, traduction de François Lasquin, Paris, L'Olivier, 2000.

- *Les trois roses jaunes*, Paris, Payot, 1989.

CRIMP, Martin, *la campagne*, trad. De Philippe Djian, Paris, édition de l'Arche, 2002.

DAENINCKX, Didier, *Zapping*, Paris, Denoël, (Folio), 1992.

DELERM, Philippe, *La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, Paris, Gallimard, 1997.

- *Un été pour mémoire*, édition du rocher, (Folio), 2000.

DESPENTES, Virginie, *Bye Bye Blondie*, Paris, Grasset, (Le Livre de poche), 2004.

DUBOIS, Jean-Paul, *-Kennedy et moi*, Paris, seuil, (Pocket), 1996.

- *Tous les matins je me lève*, Paris, Robert Laffont, (Points), 1988.

- *Une vie française*, Paris, édition de l'olivier/le Seuil, (Points), 2004.

EASTON ELLIS, Bret, *-American Psycho*, Paris, Salvy éditeur, (Points), 1992.

- *Moins que zéro*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, (10/18), 1986.

FANTE, John, *Demande à la poussière*, traduction de Philippe Garnier, Paris, Christian Bourgeois, Editeur, (10-18), 1986.

FAULKNER, William, *-Le Bruit et la Fureur*, traduction de Maurice Edgard Coindreau, Paris, Gallimard, (Folio), 1972.

-*Sanctuaire*, traduction de R.N Raimbault et Henri Delgove, Paris, Gallimard, (Folio), 1972.

-*Tandis que j'agonise*, traduction de Maurice Edgard Coindreau, Paris, Gallimard, (Folio), 1934.

HOUELLEBECQ, Michel, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010.

KEROUAC, Jack, *Sur la Route*, traduction de Jacques Houbard, Paris, Gallimard, (Folio), 1960.

KHADRA, Yasmina, *L'imposture des mots*, Paris, Julliard, 2002.

KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, (Folio), 1993.

- *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, (Folio), 1970.

LABRO, Philippe, *L'étudiant étranger*, Paris, Gallimard, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich, *Naissance de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*, traduction de Jean Manold et Jacques Morland, Paris, l'Harmattan, (sigma édition) 1999.

PINTER, Harold, *Le retour*, traduction de Philippe Djian, Paris, Gallimard, 2012.

PEREC, Georges, *Les choses*, Paris, Julliard, 1965.

SALINGER, Jérôme-David, *L'attrape-cœur*, traduction d'Annie Saumont, Paris, Robert Laffont, (pocket), 2005.

SUSKIND, Patrick, *Le parfum*, histoire d'un meurtrier, traduit de l'allemand par Bernard Lothorlary, Paris, Fayard, 1985.

WOOLF, Virginia, *MrsDalloway*, traduction de Marie-Claire Pasquier, Paris, Gallimard, (Folio), 1994.

7. Ouvrages généraux

AQUIEN, Michèle et MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Librairie générale de France, (Le Livre de Poche, encyclopédies d'aujourd'hui), 1996.

AUROUX Sylvain et WEIL Yves, *Dictionnaire des auteurs et des thèmes de la philosophie*, Paris, Hachette, 1991.

CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du Discours*, Paris, Seuil, 2002.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont & Jupiter, 1982.

DIDIER, Béatrice, *Dictionnaire Universel des littératures*, Paris, PUF, 1994.

MARTIN, René, *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, Paris, Nathan, 1992.

MAZALEYRAT, Jean, MOLINIE, Georges, *Vocabulaire de stylistique*, Paris, PUF, 1989.

RALLO-DITCHE, Elisabeth, FONTANILLE, Jacques et LOMBARDO, Patrizia, *Dictionnaire des passions*, Paris, Belin, 2005.

8. Articles de presse sur l'œuvre de l'auteur et entretiens

BEIGBEDER, Frédéric, « Les enfants de Djian », *Lire* n°397, juillet-août 2011.

BITTON, Jean-Luc, « Le monde selon...Philippe Djian », *Routard.com* (08/02) [en ligne : <http://www.philippedjian.free.fr>.]

BROCAS, Alexis, « Entretien avec Philippe Djian », *Evene.fr*, revue en ligne, 05/11/2012.

CHATEL, Véronique, « Écrire la vibration du monde : entretien avec Philippe Djian », *Le Nouvelliste*, 15 juillet 2008.

CROM, Nathalie, « Entretien avec Philippe Djian » *Télérama* n°3046, 31/05/2008.

DE CAUNES, Antoine, « Entretien avec Philippe Djian », *Les Inrockuptibles*, mai/juin 1987. [en ligne : <http://www.philippedjian.free.fr>.]

DESPENTES, Virginie, «Djian le puriste », *Le Monde des Livres*.01/07/2011.

HARANG, Jean-Baptiste, « Philippe Djian : *Vengeances* », *Le Magazine littéraire* n° 510, juillet-août 2011.

-« Le sang de Djian », *Libération*, 1997. [en ligne] :
<http://www.philippedjian.free.fr>.

HEES, Jean-Luc, « L'agaçant monsieur Djian Cet écrivain à qui on ne pardonne pas son succès » 1996. [En ligne] <http://www.philippedjian.free.fr>.

JACOB, Didier, « Philippe Djian : Je ne suis pas un écrivain rock ! », *Le Nouvel Observateur*, du 16 au 22 juin 2011.

LECLAIR, Bertrand, « Rêvant écrivain américain, Philippe Djian est condamné à l'effort d'imitation. », *Les Inrockuptibles*, 29/01/1997.

LE PAPE, Pierre, « Le défi de Djian » *Le Monde*, 05/04/1991.

LEYRIS, Raphaëlle, - « Mon grand frère est un rocker », *Le Monde des Livres*,

1 juillet 2011.

-« Nom de Djian », *Le Monde des Livres*. 30/08/12.

ROSA, Alexandra, « Scènes de la vie ordinaire », *Le Monde*, 1997. [en ligne] :
<http://www.philippedjian.free.fr>.

PERAS, Delphine, “ Philippe Djian: Interview loto”, *L'Express Culture*.23/10/2012.

QUIN, Elisabeth, « Christine Angot et Philippe Djian, parfum de soufre », *Le Figaro Madame*. 27/10/2012.

9. Autres

JENNY, Laurent, article « poésie »,
[enligne] :www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/elyrique.,

GENDREL, Bernard et MORAND, Patrick, *Humour, panorama de la notion* [en ligne] URL : <http://Fabula.org>. Consulté le 12 mars 2013.

SEGALEN, Victor, *les synesthésies et l'école symboliste*, Saint-Clément de Rivière, éd. Fata Morgana, exploration, 1981.

SPLINGER, Rachel, « une dramaturgie du décentrement : étude de *Atteintes à sa vie*, *Tout va mieux* et *Face au mur* de Martin Crimp, in *L'annuaire théâtral*, n°38, automne 2005.

TISSERON, Serge, *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001.

10. Emissions télévisées

* *Empreintes* émission télévisée diffusée sur Arte le 09 mars 2012 à 21h30.

* *La grande librairie*, émission diffusée sur France 5 septembre 2012 à 20h40.

* *Square, émission* diffusée sur Arte, le 07 septembre 2012 à 11h45.

DISCOGRAPHIE

EICHER, Stephan, *My place*, Barclay, 1989.

-*Engelberg*, Barclay, 1991.

-*Carcassonne*, Barclay, 1993.

-*Mille vies*, Barclay, 1996.

-*Louanges*, Barclay, 1999.

-*Hotel S*, Barclay, 2001.

-*Taxi Europa*, Barclay, 2003.

-*El dorado*, Barclay, 2007.

-*L'envolée*, Barclay, 2012.

SITOGRAPHIE

<http://philippedjian.free.fr>

<http://philippedjian.canalblog.com>

Annexes

ANNEXES/ SECTION 1 : TEXTES DE L'AUTEUR

Nous reproduisons dans cette première section des annexes des textes de Philippe Djian . Nous avons sélectionné des textes dans lesquels l'auteur délivre sa conception du style et de l'écriture romanesque, s'exprime sur ses influences littéraires. Nous reproduisons en outre dans leur intégralité quelques textes de chansons particulièrement représentatifs

1.1. Texte prononcé en ouverture du colloque "Repenser les processus créateurs", Sydney, Février 1999.¹⁰⁸⁷

Si ma mémoire est bonne, on m'a déjà interrogé sur les processus créateurs il y a environ vingt ans, à l'occasion de la publication de mon premier livre. Pour être franc, je n'en savais pas beaucoup sur la question, à l'époque. Je pensais qu'il s'agissait de s'asseoir derrière une table et de fermer les yeux quelques minutes pour que la machine se mette en marche. Et ça fonctionnait, avec un peu de chance.

Aujourd'hui, bien entendu, je n'en sais pas davantage. Je sais que la table demeure un élément important mais j'ai remarqué que je n'étais pas obligé de fermer les yeux. Un trombone ou un élastique feront très bien l'affaire.

Je ne crois pas à l'inspiration. De même, je ne crois pas qu'il y ait de génie en littérature. Je crois qu'il y a de bons pêcheurs. Il y a des gens qui n'attrapent rien malgré un matériel sophistiqué et de solides appuis à terre. Et d'autres, qui n'ayant embarqué que le strict minimum, peut-être une simple ligne et un hameçon, reviennent les bras chargés et un simple sourire aux lèvres. Ceux-là ont le style.

J'ai toujours pensé que le livre existait avant même que je ne commence à l'écrire. J'imaginai qu'un bout de fil dépassait du sol et que si je m'y prenais avec patience et adresse, j'allais pouvoir tirer toute la bobine sans rien casser. C'est encore un peu le cas aujourd'hui. Si je devais dresser la liste du matériel nécessaire, je dirais que l'exercice demande un peu de chance, pas mal de foi, une assez bonne vue et beaucoup d'humilité. J'ajouterais à cela un ego à géométrie variable et du style.

Il faut donc de la chance, pour commencer. Il faut trouver le bon bout de la bobine, plus

¹⁰⁸⁷ DJIAN, Philippe, « Repenser les processus créateurs », in FLOHIC, Catherine, *Philippe Djian revisité*, Charenton, les Flohic éditeurs, 2000. (pp.171-179).

communément nommé l'incipit. La première phase, si vous préférez. J'y attache personnellement la plus extrême importance car je considère qu'elle renferme, dans une certaine mesure, le roman tout entier. Elle est, à tout le moins, la première pierre. Celle sur laquelle toutes les autres vont venir s'appuyer au fur et à mesure. Elle va décider, par sa taille et sa forme, de la direction et de l'humeur du livre à venir. Il est donc conseillé de la tourner et la retourner dans tous les sens, d'en examiner les moindres détails durant quelques jours avant de se précipiter car ensuite, il sera trop tard. C'est la raison pour laquelle je pense que les neuf dixièmes des cours de «creative writing» devraient être consacrés à la recherche puis à l'étude intensive de cette première phrase. Sa ruminati on systématique et attentive fournit la plupart du temps une foule d'indications secondaires invisibles au premier coup d'œil, telles que la situation climatique, sinon géographique, le milieu social dans lequel nous allons évoluer, l'état d'esprit du narrateur ainsi que ses préoccupations et par-là sa vision du monde. Qui a dit ou pensé ces premiers mots et pourquoi ? Comment le personnage les a-t-il choisis ? Quelle expérience connaît-il au moment où il les exprime ? Pour le savoir, il suffit de tirer doucement sur le fil de la bobine et le voile commencera à se lever. Reste que tomber sur la bonne première phrase est un coup de chance. Mais chacun sait qu'on peut aider la chance...

Ensuite intervient la foi. Je pense qu'un écrivain peut faire l'économie de l'inspiration, qui me semble relever de l'attirail folklorique et peut encore amuser les enfants, mais il ne peut se passer de la foi. C'est le seul carburant possible, le seul qui permettra de mener l'entreprise à son terme. Écrire un livre demande une volonté à toute épreuve, sous peine d'encombrer les librairies d'ouvrages qui n'ont pas le moindre intérêt et se ressemblent tous les uns les autres. Un écrivain qui n'a pas la foi ne peut pas produire autre chose. L'écrivain doit avoir en lui une confiance absolue car le voyage ne sera pas de tout repos. Ce sera long, pénible, la fatigue et les doutes se feront une joie de lui compliquer la tâche et personne ne viendra l'aider. D'où, une fois encore, l'importance de la première phrase. Car c'est en elle que l'écrivain puisera ses forces. C'est elle qui lui insufflera la foi nécessaire. Il ne s'agit plus dès lors d'une quelconque et vulgaire confiance en soi mais de quelque chose qui la dépasse et apparaît sous un jour émouvant.

Avoir une bonne vue est essentiel, même si l'on a la foi. Il y aura de longues heures, des jours entiers ou plus encore, à guetter. Il faudra se méfier des leurres, percer des brumes plus ou moins opaques et balayer l'espace d'un regard juste. Le regard de l'écrivain est sa seule

arme. L'aiguiser, son seul devoir. Il pourra ensuite considérer sous l'angle qui lui conviendra des territoires mille fois explorés et les soumettre à un style. Avoir une bonne vue conduit à trouver la bonne voix. Plus tard, ces deux éléments pourront s'inverser, ou mieux encore ne faire plus qu'un. Jean-Luc Godard a déclaré qu'un travelling était une affaire de morale. Le regard, et par conséquent le style, sont également une affaire de morale. Là où il n'y a pas de regard, il n'y a pas de morale et donc rien qui ne puisse identifier un écrivain comme une personne unique.

Une fois qu'il a découvert son originalité, un écrivain doit aussitôt recourir à l'humilité, sous peine de foncer dans le mur. L'aveuglement est un défaut rédhibitoire. L'écrivain doit être capable de contrôler son ego, par tous les temps et dans toutes les occasions. Dans un sens comme dans l'autre. Il doit pouvoir le laisser enfler, mais aussi le dégonfler, selon les circonstances. Vous ne ferez rien de bon avec un ego de taille moyenne, mais pas davantage avec le grand modèle si vous ne parvenez pas à le maîtriser. Le problème est identique à celui que l'on rencontrerait en chevauchant un animal sauvage : il nous emmènerait très vite et très loin mais il n'y aurait plus personne pour relater l'expérience. Donc, prudence !

En dressant la liste du matériel nécessaire, selon moi, à la création littéraire, j'ai livré de nombreuses indications sur ma méthode.

On aura compris que je n'établis aucun plan et pratique une sorte d'élargissement, d'exploration de surfaces concentriques à partir de la première phrase. D'un point de vue cinématographique, cela équivaldrait au passage d'un plan serré à un plan plus large, chaque degré étant électrisé par le hors-cadre.

Cela constitue la première partie de mon travail, qui consiste en la rédaction d'une vingtaine de feuillets. Ce n'est pas un brouillon mais le texte définitif des premières pages du roman. Ainsi le socle s'est élargi. Pressée comme un citron, la première phrase a révélé la plupart de ses secrets et l'on commence à y voir plus clair. À ce stade, il faut effectuer le même travail qu'avec la première phrase : lecture, rumination, exploration systématique de tous les détails et appropriation.

C'est l'étape la plus importante, mais aussi la plus étonnante et la plus gratifiante. Le moment est venu où l'on va découvrir et comprendre vers quoi le roman veut nous attirer. Quelle est la signification de certains signes demeurés jusque-là incompréhensibles. Quelle

est la voix qui s'est emparée de vous et quel est le discours qu'elle cherche à faire entendre. Il faut alors se résoudre à une immersion complète qui peut prendre plusieurs jours. Il faut écouter et se souvenir de tout ce que l'on apprend avant de remonter à l'air libre. Et alors seulement, vous pouvez y aller.

Il peut arriver les choses les plus étranges au cours de cette phase. Ainsi par exemple, à propos du roman sur lequel je suis en train de travailler. Un homme et une femme reçoivent quelques amis chez eux. J'en ai écrit une vingtaine de pages, puis je me suis aperçu que les dialogues entre le mari et la femme avaient une sonorité bizarre et que la femme ne s'adressait pas directement aux autres. À la relecture, je ne comprenais pas pourquoi et il m'a fallu un bon moment avant de trouver la clé de l'énigme : cette femme était morte et ne vivait plus que dans l'esprit de son mari. Ainsi tout s'éclairait.

Il faut donc bien écouter ce que très vite, le roman essaye de vous dire. C'est souvent bien plus intéressant que le thème qu'un auteur voudrait aborder a priori et qui requiert la plupart du temps l'utilisation d'un chausse-pied ou entraîne tout le monde dans des contorsions abominables.

Cette phase a également pour objet de reconstituer ses forces. Encore qu'il s'agisse plutôt d'une espèce de transfusion sanguine qui va directement de l'embryon du roman dans les veines de l'auteur. Je pense que cette image est bien plus juste qu'il n'y paraît dans la mesure où elle suggère la présence de deux entités, le roman et l'auteur, et l'obligation d'un échange de l'un à l'autre. En se laissant vampiriser par l'auteur, le roman se donne les moyens d'exister. Il en résulte que, selon moi, l'écriture d'un roman n'est pas un exercice tout à fait solitaire. Et je pense qu'une grande partie de cette confiance en soi que j'ai évoquée, n'a pas d'autre origine.

Il se peut également que la vraie nature du roman se révèle beaucoup plus tard. J'ai ainsi été obligé de m'atteler à une trilogie à la fin d'un premier ouvrage. Celui-ci était déjà dans les vitrines des librairies lorsque j'ai pris conscience qu'il en appelait un autre. J'y ai donc travaillé, mais ce n'était pas une suite, tous les personnages étaient nouveaux et les deux narrateurs différents. J'ai donc terminé ce second volume dans un état de perplexité avancé. Puis un matin, une troisième voix s'est fait entendre, m'apprenant qu'elle s'était cachée dans les deux premières. Je n'avais plus qu'à écrire la troisième partie pour que tout rentre dans

l'ordre. C'est d'ailleurs ce que j'ai fait.

Je donne cet exemple pour insister sur un point qui me paraît essentiel : la création n'est pas le fruit d'un effort de volonté mais plutôt celui d'une certaine souplesse. Je pense qu'il faut s'y glisser plutôt que d'y entrer en force. Savoir lire entre ses propres lignes et en tirer les conséquences. Je n'ai jamais commencé un roman avec une idée derrière la tête. Céline disait que les idées étaient vulgaires et qu'il suffisait d'ouvrir un journal pour en trouver. J'ajouterais qu'elles finissent toujours par apparaître à un moment ou à un autre et qu'il est donc inutile de s'en préoccuper à l'avance, sous peine de transformer le roman en une tribune et l'auteur en philosophe, en historien, en psychanalyste ou en théoricien. Or, il n'est pas là pour ça.

Il faut donc aller tout droit vers ce dont on a vraiment envie, sans aucun détour. Dans une interview, John Ford déclarait qu'il tournait parfois des scènes qui n'avaient rien à voir avec le scénario, simplement parce qu'elles s'imposaient à lui et qu'elles étaient sans doute la seule raison de faire le film. Voilà une bonne piste.

À la fin de l'un de mes livres, un mari donne quelques conseils à sa femme qui est écrivain. J'aimerais vous les citer car ils me semblent contenir certaines règles qui vont dans le sens de ce que j'essaye péniblement d'exposer depuis un moment :

Ne t'occupe pas de ce que l'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.

Il y a bien sûr d'autres règles à respecter. Lorsque j'ai commencé à écrire, mon plus grand défaut était l'impatience. Mon travail n'avancait jamais assez vite et j'avais beaucoup de mal à accepter le peu de résultat concret d'une longue journée de labeur. J'imaginai sans doute que l'on pouvait écrire un roman à la faveur de quelques nuits d'illumination fiévreuse, confondant ainsi une course de cent mètres avec un marathon. Mais j'ai fini par comprendre que cette impatience me rongait et rendait les choses encore plus difficiles. Je me suis donc imposé une discipline particulière : j'ai décidé que ma journée de travail ne se compterait plus en heures mais en mots. Je me suis imposé d'en écrire cinq cents parce que j'avais lu quelque part que c'était la cadence d'Hemingway et je m'y suis tenu durant un bon moment. J'ai ainsi fait connaissance avec la régularité, chose qui n'était pas dans mon tempérament. J'ai dû également admettre qu'un effort continu était indispensable. Ce qui signifie, de mon point de

vue, que l'on ne peut pas rester simplement planté là en attendant que la chose vous tombe du ciel. Avoir la bonne attitude morale ne suffit pas. Il faut se lever et marcher à la rencontre. C'est-à-dire lutter contre l'impatience, accepter la monotonie, bousculer sa nature, enfin ce genre de choses.

Pour finir, je dois avouer que je n'ai jamais éprouvé un impérieux besoin d'écrire. Je peux d'ailleurs m'en passer pendant un long moment. Je me suis souvent interrogé à ce propos, me demandant ce qui n'allait pas chez moi. Les écrivains que je rencontrais semblaient au contraire incapables de résister à cette étonnante manie et ne s'en plaignaient pas un instant. Au bout d'un moment, j'ai fini par en conclure que je n'étais pas un écrivain vingt-quatre heures sur vingt-quatre, trois cent soixante-cinq jours par an, mais seulement de temps en temps, par secousses si l'on peut dire. Pour être plus précis, je dirais que je n'ai pas toujours l'œil. Le passage de l'image ou du sentiment au mot ne se fait pas, ou alors d'une manière si banale ou si pauvre qu'il vaut mieux laisser tomber. En fait, j'ai l'impression d'être une machine qui n'est pas toujours en marche. Elle a pour fonction d'opérer une transformation entre ce que je reçois et ce que je délivre mais elle n'est pas branchée en continu et je ne sais pas comment y remédier. Je n'ai pas d'autre solution que d'être là au bon moment et je lorgne avec envie du côté de ceux qui bénéficient d'un matériel plus fiable.

La transformation dont il est question ici s'appelle le style. Quel que soit le domaine artistique considéré, là où il n'y a pas le style, il n'y a rien. Vous pouvez vous tenir au-dessus d'un filon d'or pur mais si vous n'avez pas le bon outil pour creuser, vous repartirez les mains vides. Céline, toujours lui, a également déclaré : "Au commencement était l'émotion." Je pense qu'il aurait pu dire : "Au commencement était le style. »

À quoi bon chercher, si vous n'avez pas l'outil adéquat ? Que deviendront vos intentions les plus nobles ou les plus originales si vous n'avez pas le moyen de les exprimer au plus près ? Il arrive parfois que le style lui-même déclenche le processus créatif, que le ton précède la phrase, que la couleur induise le sujet ou que le rythme existe avant la mélodie.

La véritable angoisse de la page blanche, selon moi, n'est pas celle du contenu mais de la forme. "Le style ne constitue pas le contenu, mais il est la lentille qui concentre le contenu en un foyer ardent" (Jacob Paludan). Comme les quelques rares éléments capables de déclencher une émotion esthétique, le style est une notion très difficile à définir, ses contours sont assez

vagues et sa substance volatile, donc réticente à l'analyse. Si bien que la plupart des auteurs, non seulement s'imaginent, mais peuvent tranquillement affirmer en posséder un. Malheureusement, acquérir puis travailler un style est sans doute la chose la plus dure et la plus délicate qui soit. Beaucoup reculent devant l'épreuve, mais le résultat est là.

D'une manière générale, je n'entretiens guère de relations avec les écrivains. En revanche, je fréquente régulièrement des musiciens, des peintres et des cinéastes. Je les écoute parler de leur travail ou je lis leurs interviews avec beaucoup d'intérêt car ils sont pour moi d'un enseignement très riche et lumineusement transposable au domaine de la littérature. Les nouvelles tendances de l'art contemporain, les recherches de certains cinéastes sur la bande-son ou le support, ou les dernières compositions de Steve Reich ou Phil Glass, par exemple, évoquent une multitude de pistes possibles. La manière dont ils ont résolu certains problèmes ou s'y sont cassé les dents constitue une somme d'informations infiniment précieuses. Si bien que la multiplication des passerelles entre les différentes formes d'expressions artistiques est non seulement souhaitable, mais indispensable aux progrès que nous nous proposons d'accomplir. Et Dieu sait que nous en avons besoin.

1.2. « Le chœur des anges »¹⁰⁸⁸ (A propos de Raymond Carver.)

Comment appeler ça ? Comment appeler cette réticence ?

Quand on ne veut pas partager avec n'importe qui. Comment appeler ça ? En tout cas, je n'y peux rien. Je ne vais pas me mettre à hurler, à crier dans tous les coins Raymond Carver ! Raymond Carver ! comme un malade mental. Ne comptez pas là-dessus, désolé. L'intimité, qu'en faites-vous ? Je ne blague pas, l'intimité avec un écrivain, qu'en faites-vous ? Je n'ai pas envie de voir les bouquins de Raymond Carver fleurir dans toutes les mains, désolé. Par exemple, si ma femme avait un amant, je n'aimerais pas qu'il les lise. Non, je me sentirais blessé. J'entends déjà des protestations. Qu'importe. Elles sont déjà loin. Je n'ai pas tellement aimé *Short Cuts*. Par moments, il me semble que j'ai détesté ce salopard de film. Mais je dois admettre que parfois, Altman a vu juste. Il s'y est pris

¹⁰⁸⁸ Cet article est paru dans *Les Inrockuptibles*, n°543, 25/04/2006.

avec la légèreté d'une pierre, en particulier lors des enchaînements, mais le parfum carvérien, l'inimitable parfum carvérien, l'entêtant parfum carvérien, subsiste. Irrépressible.

Car tout vient de la phrase, bien entendu. De la perfection de la phrase. De son rôle matriciel. Faites un peu silence, une seconde. Vous entendez ça ? Vous entendez le chœur des anges ? Vos poils ne se hérissent-ils pas sur vos bras ? Si ? Vous sentez ? Prenez les nouvelles, prenez les poèmes, prenez tout ce que vous voulez de Raymond Carver. L'étincelle se produira. La machine se mettra en marche. Le parfum envahira l'espace. Peu d'écrivains ont cette grâce. Peu d'écrivains parviennent à chevaucher le monde, à le maîtriser, à rendre compte. On va dire quoi, une poignée par génération ?

Le travail sur la longueur, sur le rythme, sur l'éloquent déhanchement de la phrase, sur l'angle de la vision, les harmoniques, etc. Quoi qu'il en soit, il semble que plus un homme en a sur les épaules et sur le cœur ou en travers de la gorge, plus il gagne en légèreté - et s'il s'appelle Raymond Carver, sa voix se change en cristal et gagne encore en éclat, en précision, et illumine le moindre visage, le moindre geste, le moindre mot de l'intérieur, donnant ce ton magnifique. Pour certains, il s'agit d'une écriture minimale. Vous aussi ? Vous êtes confondu par tant d'ignardise ? Ne rien y connaître à ce point-là, faut quand même se lever de bonne heure, non ? Ou encore d'une écriture minimaliste. Vous aussi ? Vous pouffez brusquement derrière vos doigts ? Vous hoquetez ? “ C'est quoi, cette vie, se demande-t-il, cette vie où un homme est trop occupé pour lire des poèmes ? ” On voit exactement ce qu'il veut dire. Et tout est comme ça. Tout est aussi clair. Tout brille jusqu'à l'incandescence. Tout est aussi merveilleux que vous l'aviez imaginé. En tout cas, vous avez ouvert ce livre et vous ne songez plus qu'à me remercier. Normal. Ecoutez, je tiens à vous mettre à l'aise. Vous ne me devez rien du tout. Absolument rien. Tout le plaisir a été pour moi.

Ce qui est difficile, c'est de pouvoir ouvrir un autre livre, ensuite. Il faut se forcer. A quoi bon, se dit-on. Pourquoi perdre son temps ? C'est quoi cette vie où un homme est trop occupé pour lire de la poésie ? Le côté alcool, le côté prolétaire.

Difficile à digérer, chez certains. Difficile de voir ce gars balancer des poèmes et des nouvelles comme autant de gerbes lumineuses au milieu de leurs ténèbres - ,étant ce qu'il était, sortant d'où il sortait - d'une poubelle ou du fin fond du néant -, de voir un tel gars tirer le monde à lui, sous leur nez, écrivant comme un dieu.

Tout dépend, bien entendu, de ce qu'on attend d'un écrivain - entre autres ce pouvoir de consolation dont parle Richard Ford, ce pouvoir d'embellir la vie.

1.3. « Jack Kerouac » in *Ardoise*, Paris, Julliard, (Pocket), 2002.

J'ai vingt-quatre ans, je suis allongé sur mon lit et commence à lire *Sur la route*. La première phrase trace un sillon sur ma poitrine. C'est une lame qui avance en écartant mes chairs. J'ai envie de dire : « Non, Jack, arrête... » mais je ne dis rien et poursuis ma lecture tandis que mon sang se répand sur les draps et que la tête me tourne.

Je suis devenu quelqu'un d'autre après avoir terminé ce livre. Salinger, Céline, Cendrars m'avaient profondément marqué, mais avec Kerouac, ce fut autre chose. Il ne me laissa pas la moindre chance. L'image évoquée plus haut, celle de la phrase pénétrant les chairs, est à la fois grotesque et irremplaçable. Car je ne sais comment expliquer cette sensation d'une écriture qui vous marque physiquement, qui laisse son empreinte indélébile sur votre corps, pas seulement dans votre cerveau mais à la surface. Une écriture qui commence à vous étouffer puis relâche son étreinte pour support.

Par chance, il se trouve que le style d'un écrivain est en étroite rapport avec sa vision du monde. L'un ne fonctionne pas sans l'autre. Il n'arrivera donc jamais que vous soyez touché par une voix et rebuté par les faits qu'elle expose. Et plus vous serez touché, plus vous découvrirez l'immensité derrière les simples mots. En ce sens, *Sur la route*, n'était pas un simple roman mais un traité de savoir-vivre. De savoir comment vivre.

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

L'ombre de Jack Kerouac planait au moment où [une] partie de moi-même se solidifiait. 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.[...]

Avec le recul, je ne vois pas comment j'aurais pu ne pas succomber. L'environnement culturel de cette époque, le début des années soixante-dix, ronflait comme un gigantesque incendie. S'y frotter avait pour résultat de s'y carboniser. Plonger dans une coulée de lave pour une destination inconnue. On comprend qu'il n'y avait aucune raison d'hésiter.

Ce qu'il y avait de bien avec Kerouac c'est qu'il ne se contentait pas d'être un écrivain hors pair. Il avait beaucoup de choses à proposer : musique, philosophie, poésie, drogue, mode de vie...l'éventail était large. A mes yeux, il projetait une ombre gigantesque. Il ne tarda pas à me frapper comme la foudre.[...]

A l'évidence, chaque phrase de *Sur la route* pourrait être transcrite sur une partition musicale. Elles ont une ligne mélodique interne. Mise bout à bout, elles constituent un chant qui oblige le lecteur à participer physiquement. Il doit s'accorder au rythme, à la respiration. C'est une expérience étonnante, merveilleuse.[...]

Mon obstination définitive à placer le style par-dessus tout, à privilégier la forme sur le fond, la sonorité d'une phrase plutôt que son sens (mais le contenant a parfois une signification supérieure au contenu) n'est pas à chercher ailleurs : je suis le fruit d'une culture de l'oreille. Je dirais que, par formation donc, j'ai une approche plus physique que mentale d'un texte, je le perçois avant tout comme une musique et il me touche d'abord par sa résonance à mes tympanes, par sa vibration à l'intérieur de ma poitrine. Est-ce une bonne attitude ? Est-ce la bonne formule pour apprécier la qualité d'un roman ? Franchement je serai tenté de répondre oui.

Quand Octavio Paz, déclare que le rythme n'est pas mesure mais vision du monde, il me facilite la tâche. Car si l'on réduisait le travail de Kerouac à la métrique, au tempo de son écriture, aussi brillants soient-ils, on resterait loin du compte. Le rythme est une affaire plus subtile. Il est également produit par les couleurs, les atmosphères, le choix des images, l'angle et la durée du regard, étant entendu que tous ces éléments interfèrent et agissent même lorsqu'ils ne sont pas directement sollicités. L'homogénéité d'un tel mélange requiert beaucoup d'instinct, de sensibilité, et beaucoup de concentration. Appelons cela le style. A lui seul, il rend compte de la vision du monde. Appelons donc cela la grâce.

1.4. Textes de chansons.

1.4.1. Déjeuner en paix, 1991

J'abandonne sur une chaise le journal du matin
Les nouvelles sont mauvaises d'où qu'elles viennent
J'attends qu'elle se réveille et qu'elle se lève enfin
Je souffle sur les braises pour qu'elles prennent

Cette fois je ne lui annoncerai pas
La dernière hécatombe
Je garderai pour moi ce que m'inspire le monde
Elle m'a dit qu'elle voulait si je le permettais
Déjeuner en paix, déjeuner en paix

Je vais à la fenêtre et le ciel ce matin
N'est ni rose ni honnête pour la peine
" Est-ce que tout va si mal ? Est-ce que rien ne va bien ?
L'homme est un animal " me dit-elle

Elle prend son café en riant
Elle me regarde à peine
Plus rien ne la surprend sur la nature humaine
C'est pourquoi elle voudrait enfin si je le permets
Déjeuner en paix, déjeuner en paix

Je regarde sur la chaise le journal du matin
Les nouvelles sont mauvaises d'où qu'elles viennent
" Crois-tu qu'il va neiger ? " me demande-t-elle soudain

" Me feras-tu un bébé pour Noël ? "

Et elle prend son café en riant
Elle me regarde à peine
Plus rien ne la surprend sur la nature humaine
C'est pourquoi elle voudrait enfin si je le permets
Déjeuner en paix, déjeuner en paix

1.4.2. Rivière (1993)

J'attends à la rivière
Je surveille le chemin
Je n'ai rien d'autre à faire
Mais rien ne vient
J'attends le nez en l'air
Je n'me tords pas les mains
On gagne ou bien on perd
Mais c'est plutôt bien
Je m'en irai tout à l'heure
Je reviendrai demain
On n'sort pas du désert
On tourne sans fin
Le jour tombe et l'enfer
N'est pas aussi lointain
Mais je n'suis pas amer
Toujours on en revient
Et les blessures se ferment
Et attendre n'est rien
Et les larmes sont vaines
Et c'est le même refrain
Je garde les bras ouverts
Le vent passe entre mes mains
C'est l'heure de la prière
Mais rien ne vient
On finit par s'y faire
Avec un peu d'entrain
On sait bien qu'nos misères
Ne prennent jamais fin
Et les blessures se ferment
Et attendre n'est rien
Et les larmes sont vaines
Et c'est le même refrain
J'attends à la rivière
Je surveille le chemin
Je n'ai rien d'autre à faire
Mais rien ne vient

1.4.3. Durant un long moment (1993)

Durant un long moment
Il reste silencieux
Sans bouger
Examine lentement
Une mèche de cheveux
Parfumée
Puis il dit
C'est comme ça, c'est la vie
Je ne vais pas en mourir
On doit s'attendre au pire
Ou c'est bien fait, c'est bien fait, c'est bien fait
pour moi !

S'asseyant sur le lit
Il s'oblige un regard
Sur la chambre
Il n'y a plus rien ici
Il n'y a plus que le fard
Et la cendre
Et il dit
Voilà tout est fini
Je n'avais pas tout appris
Mais sacré nom de Dieu
Faut-il aimer la vie
Ou la jeter, la jeter, la jeter au feu ?

Ses yeux roulent dans le noir
Sans qu'il puisse y changer
Quelque chose
Les voies du désespoir
En pitreries se
Métamorphosent
Il se dit
Quelle erreur ai-je commis ?
Vais-je finir à genoux
Ou bien sur le tapis ?
Une femme vous tient debout
Puis un jour elle, un jour elle, un jour elle vous scie

Plus tard, dans le jardin
Dans la fraîcheur du soir
Il repense
A ce qu'il aimait bien
Venant d'elle ou de par
Sa présence
Et il dit

J'en aurais bien repris !
Je le dis simplement
Avec humilité
Te suis reconnaissant
Pour tout le temps, tout le temps, tout le temps passé

1.4.4.71/200

Rien fait, ce jour
Suis resté sourd
Pas desserré les dents
Regardé l'heure
D'égale humeur
Ni triste ni content

Ciel assez pur
Température
D'automne ou de printemps
Ne suis pas sûr
De la nature

De certain sentiment

Pensé te voir
Avant le soir
Mangé en attendant
Au crépuscule
Sur la bascule
Soixante et onze deux cent

Eu un message
De ce sauvage
Qu'on a eu pour enfant
Envoyé chèque
Bibliothèque
Envolée sur le champ

Rangé cuisine
Pris vitamines
Passé devant l'écran
Vu la peau rose
Entendu choses
Rien de très réjouissant

Vidé un verre
En solitaire
Dans le soir triomphant
O abstinence

O Récompense
O Les Saints Sacrements

Morceau de chair
Face contre terre
Brûlure des sentiments
Et pour finir
Suis monté lire
Et me laver les dents

Pensé te voir
Avant le soir
Mangé en attendant
Au crépuscule
Sur la bascule
Soixante et onze deux cent

1.4.5. Elle vient me voir (2001)

Elle vient me voir
Elle prend grand soin de ma santé
Depuis qu'elle m'a laissé tomber
Je suis devenu son pauvre amour
Celui qu'elle chérira toujours

Qu'elle sert contre sa poitrine
Comme un Jésus tendre et sublime
Baisant mon front et mes paupières
Jurant que la vie est amère

Elle vient me voir
Elle n'a plus peur d'être avec moi
Depuis qu'elle a ce qu'elle n'avait pas
Je ne suis plus sa mauvaise étoile
Ni son désespoir, ni son drame

Et me regardant travailler
Elle dit n'avoir jamais douté
Qu'à mon cou on viendrait se pendre
Mais qu'elle ne pouvait plus attendre

Elle vient me voir
Elle vient me voir
Elle a de très jolis soupirs

Quand la nuit tombe, qu'elle doit partir
« Ne mélange pas tout » me dit-elle
« je ne me sens pas pousser des ailes. »

Et sur ces mots elle disparaît
Je crois qu'elle n'a aucun regret
Nous ne sommes ni de saints, ni des anges
Il n'y a que la lumière qui change

Elle vient me voir.

1.4.6. Rien n'est si bon (2003)

Nettoyer ton œil
De la poussière
Enlever une épine
De ton talon
Je ne veux pas remuer
La terre entière
M'occuper de toi
Rien n'est si bon

Faire comme le piège
Était ouvert
Abattre les murs
De sa prison
Marcher avec toi
Dans la lumière
Tomber avec toi
Rien n'est si bon

Te chercher des crosses
Pour tes manières
Ton aveuglement
Sur tous ces cons
Te courir après
Pour faire la guerre
Me batte avec toi
Rien n'est si bon.

Caresser ta peau

Du bout des lèvres
Marcher sur le feu
Tourner en rond
Sentir tes cheveux
Toi, toute entière
Le faire avec toi
Rien n'est si bon.

1.4.7. Confettis (2007)

Il est tout à fait impensable
Il est tout à fait hors de question
Que tu viennes t'asseoir à ma table
Que tu me fasses la conversation

Il est tout à fait indispensable
Que l'air puisse entrer dans mes poumons
Jamais tu ne seras invulnérable
Jamais tu ne pourras être aussi bon

Je te la laisse, je te la laisse
Ta place au paradis
Je te la laisse, je te la laisse
Fais-en... des confettis

Je vais te rayer de ma mémoire
Je vais oublier jusqu'à ton nom
Et puis j'irai pisser dans le noir
La vie n'est pas que des déceptions

Je te la laisse, je te la laisse
Ta place au paradis
Je te la laisse, je te la laisse
Fais-en... des confettis

Béni soit le fossé qui nous sépare
Il ne sera jamais assez profond
Le prix que tu payes pauvre connard
Dépasse ta pauvre imagination

Je te la laisse, je te la laisse
Ta place au paradis
Je te la laisse, je te la laisse
Fais-en... des confettis

1.4.8. Voyage (2007)

Sans hésiter
Sans un regard
Sans une parole
Sans rien laisser prévoir
Le dos tourné
Au vent du soir
Se demander s'il n'est pas déjà trop tard
Sans illusions
Sans désespoir
Sans transition
Passer du blanc au noir
Col relevé
Plus personne à croire
Tant le ciel brille
Tant le silence égare
Tous tes amis
Diront de moi
Que j'étais ci
Que j'étais ça
Mais garde-moi
Dans ta mémoire
Laisse-moi entrer sur son si blanc territoire
Seul dans les rues
Je marcherai
Seul dans un lit
Je m'endormirai
A l'occasion
Je contemplerai
L'or des saisons, le cœur noir des forêts
Sous les horaires
Sous les départs
Dorment des hommes
Qui ne vont plus nulle part
Et j'ai beau être seul
J'ai beau ne plus t'avoir
Je ne me sens pas au bord du désespoir
Car je suis un grain
Je suis une poussière
Je suis en train
D'inventer une prière
Je bénis les gares
Je bénis mes frères
Et je sens que mes blessures se referment...
Car je suis un grain
Je suis une prière
Et le chagrin
Retourne à la poussière

Car je suis un grain
Je suis une prière
Et j'efface mon nom des
Portes de l'enfer

1.4.9. Envolées. (2012)

Elles se sont évanouies aussi vite
Elles se sont envolées aussitôt
Comme des voleuses elles ont pris la fuite
Ces belles promesses n'ont pas fait de vieux os.

De l'or en barre au savon liquide
Du caoutchouc aux fèves de cacao
Tous les moyens sont bons et les chaînes sont solides
Et on nous sert le tout sur un plateau.

Et les bateaux déchargent leur marchandise
Et les avions déchargent leur cargaison
Et les trains chargés sortent des mines
Et les gentils ouvriers sortent des maisons.

Que dit de cela mon Eurydice
Que dit tu de cela mon petit coquelicot
Tes lèvres sont un vrai supplice
Ta patience est un fameux cadeau.

Et les bateaux déchargent leur marchandise
Et les avions déchargent leur cargaison
Et les trains chargés sortent des mines
Et les gentils ouvriers sortent des maisons.

Tu as tort d'être aussi sensible
Tu as tort de rêver trop c'est trop
Ne t'approche pas de tout ce qui brille
A la justice, ne crois pas trop.

Et les bateaux déchargent leur marchandise
Et les avions déchargent leur cargaison
Et les trains chargés sortent des mines
Et les gentils ouvriers sortent des maisons.

ANNEXES/ SECTION 2 : ENTRETIENS.

Nous reproduisons dans cette seconde section des annexes un certain nombre d'entretiens dans lesquels Philippe Djian expose ses conceptions littéraires, esthétiques et idéologiques. Nous avons pris soin de sélectionner des textes parus à des périodes différentes et de les restituer en ordre chronologique afin de rendre ainsi compte des évolutions de la pensée de l'auteur.

2.1. Entretien avec Antoine de Caunes, in *Les inrockuptibles*, mai-juin 1987.

Y a-t-il un livre ou un événement qui t'ait particulièrement poussé vers l'écriture ?

"Poussé" vers l'écriture ?... Je ne sais pas, je dirai plutôt " agrippé " vers l'écriture. Mais un truc précis ou un livre, non, je ne crois pas. Je ne pense pas qu'à un moment précis de la vie, il y ait un événement qui te dirige dans telle ou telle direction. C'est quelque chose que tu as en toi et qui se développe tout doucement.

Mais si beaucoup de gens commencent un bouquin, la majorité ne le terminent jamais. C'est toute la différence entre quelqu'un qui écrit et un romancier.

Parce que tu crois qu'un romancier est quelqu'un qui va au bout de son bouquin ?

Ce n'est pas évident. Je ne crois pas que ce soit au niveau de la finition que ça se passe.

Où alors ?

Je ne sais pas, c'est avoir en toi l'envie de te foutre devant une page puis d'écrire des phrases, mais sa longueur... D'autre part, comme l'histoire n'est pas quelque chose qui m'intéresse vraiment, ce n'est pas d'en arriver au bout qui m'excite. Je ne pense pas que ce soit le fait de terminer un bouquin qui fait de toi un écrivain.

Il n'y a donc pas de bouquin du genre " Le voyage au bout de la nuit ", qui t'a décidé à écrire ?

Non. J'ai lu pas mal de livres qui ont fait qu'à un moment je me suis senti attiré vers ça, mais je ne peux pas dire que ça se soit passé comme pour un type qui entre pour la première fois dans une salle de cinéma et qui, en voyant un film pour la première fois de sa vie, dit " ça y est, je veux faire du cinéma ! ". C'est quelque chose que tu as en toi, depuis le départ, mais qui peut rester latent. Des bouquins comme " D'un château l'autre " ont beaucoup compté dans ma vie, mais je ne crois pas que ce soit ça qui m'ait fait me mettre à écrire un jour. J'ai toujours un peu écrit.

A quoi ressemblait ta vie au moment de ton premier bouquin, " 50 contre 1 " ?

A un moment donné, je me suis retrouvé avec beaucoup de temps devant moi, c'est ce qui a fait que j'ai pu écrire. A cette époque, je travaillais sur une autoroute la nuit, dans une cabine de péage. Tu es là toute la nuit, alors tu lis un, deux, trois polars, puis lorsque tu en viens à t'emmerder, tu passes à autre chose. Certains dormaient, moi je me suis mis à écrire. J'en avais envie, c'était le bon moment. Il n'y avait personne pour m'emmerder, il faisait nuit, le cadre était assez marrant...

Où était-ce ?

A la Ferté-Bernard. J'étais dans une cabine de péage, sur une petite bretelle d'autoroute où personne ne passait, j'avais donc beaucoup de temps devant moi. A côté, certains faisaient des

mots croisés, d'autres bouquinaient... C'est le fait d'avoir été tout seul au moment de la nuit, qu'il ne se passe rien, et d'avoir huit heures comme ça devant moi. Je voyais une bagnole ou deux pendant la nuit, c'est tout. Donc voilà : tu es là, assis, comme un con, tu as toute la nuit devant toi, qu'est-ce que tu fais ? Si tu as envie de jouer de la musique, tu amènes un harmonica, si tu as envie d'écrire, tu amènes un bloc. C'est donc un mélange qui m'a amené à commencer ça : c'est d'avoir lu beaucoup des bouquins qui m'ont beaucoup plus, c'est d'avoir toujours été attiré un peu par l'écriture et de me retrouver dans une situation propice.

Dans un de tes livres, tu dis " l'écriture, c'est ce qui reste quand on a tout essayé "...

C'est une phrase très importante, je crois. C'est un peu à deux niveaux, si tu veux... (silence)... Il faut avoir tout essayé pour écrire, sinon ce n'est pas la peine, et il faut savoir qu'une fois que tu commences à écrire, il n'y a plus rien après. Dans la situation où j'étais, si je ne m'étais pas mis à écrire, je ne sais pas ce que j'aurais fait. J'avais exercé tous les petits boulots possibles, j'avais donc une espèce d'éventail d'expériences derrière moi qui faisait que je pouvais me mettre à écrire. Mais à ce moment-là, je savais que si je me ratais... (silence)...

Mais tu n'étais quand même pas dans une situation désespérée...

Moralement, si. Bien sûr, tu peux toujours t'en sortir, j'aurais pu devenir " inspecteur des autoroutes " (rires)... mais c'était le moment de la vie où tu sais que si tu ne fais pas le pas qu'il faut, c'est fini. Tu n'as pas le droit de te tromper, c'est à ce moment-là, ou jamais. Après, tu peux vivoter, te démerder d'une façon ou d'une autre, mais c'est trop tard. Il y a des gens qui se tirent une balle dans la tête, d'autres qui prennent un supermarché Casino en gérance. "

Il y a donc un moment où tu te rends compte que ce que tu écris tient debout, que ça va dans une direction et que tu as franchi ce fameux pas...

Je ne me rends pas bien compte de cela. En plus, et c'est ma chance et mon malheur, les premières choses que j'ai écrites ont été publiées. La première phrase que j'ai écrite dans cette cabine de péage, qui devait être la première phrase de l'une des nouvelles de " 50 contre un ", a été publiée. Je n'ai pas eu de recul, je n'ai pas été amené à me demander " est-ce que c'est bon ? Est-ce que ça ne l'est pas ? ", parce qu'un éditeur m'a dit " Je le prends tout de suite ".

Mais cette question, tu te la poses maintenant...

Plus que jamais. Cela dit, il faut aussi dédramatiser tout ça. Quand je dis " l'écriture, c'est ce qui reste quand on a tout essayé ", ce n'est pas propre à l'écriture. N'importe qui doit se sentir dans cette situation-là pour donner un sens à sa vie. Si tu ne sens pas cette espèce d'urgence par laquelle tu vas te révéler, c'est grave. C'est pour ça que je voudrais enlever ce côté " c'est l'écriture qui m'a sauvé "... ça aurait très bien pu être la farine ou je ne sais trop quoi, mais je crois qu'à un moment donné, il y a quelque chose qui doit sauver un individu.

Lorsque je t'ai rencontré, tu vivais dans un bled des Pyrénées Orientales, est-ce que ton écriture se ressent du fait que tu sois installé dans un coin plus actif ?

Un peu, dans le sens où le fait de bouger pas mal te met dans une situation de précarité, même si ce n'est pas vrai. Lorsque j'étais à Fitou, ce n'était pas la même vie, mais ce n'était pas flippant... c'était autre chose... Ceci dit, Biarritz est important par la présence de l'océan, un truc énorme et vraiment fabuleux. Je n'ai pas conscience que cela joue sur mon écriture, mais certainement que si. Ce sont des raisons pour lesquelles je ne veux pas aller à Paris, je sais que je ne retrouverai pas ce genre de choses. J'aurais pu choisir une petite ville un peu plus remuante que Biarritz, Montpellier ou Toulouse, par exemple, qui sont des villes un peu branchées, mais j'ai horreur de ça.[...]

Y a-t-il une " lecture " de tes textes, une " grille de lecture " ?

Non, j'ai envie que le lecteur ait une certaine lecture, ça ne veut pas dire qu'il n'y a qu'un niveau de lecture. Comme mon travail est vraiment basé sur l'écriture, mais vraiment tout bêtement l'écriture, même au niveau visuel, la forme des paragraphes, les blancs dans les feuilles et toutes ces choses, j'imagine difficilement, quand tu vois que j'ai vendu 400.000 bouquins en livres de poche, 400.000 mecs qui se disent " Djian, c'est génial, regarde comment il a fait cette page !... " 400.000, c'est énorme, pour moi ce ne sont pas des lecteurs. Ce sont des gens que j'aime bien, je ne vais pas dire du mal des gens qui lisent mes bouquins. Cent lecteurs, ça suffit à un mec. Un bon lecteur est quelqu'un qui est vraiment en phase avec toi, qui va comprendre ce que tu as voulu mettre au mot près. C'est un lecteur qui va se foutre de l'histoire, comme moi.

Un musicien ou un cinéaste pourraient dire exactement la même chose...

Sûrement. Regarde Stephan Eicher, un type que j'aime bien. Dans l'interview qui se trouve dans le canard (« Les Inrockuptibles » n°2.), il raconte que lorsqu'il a enregistré " Two people in a room ", les gens qui étaient dans le studio n'aimaient pas beaucoup ce morceau, c'est pourtant le titre qui a très bien marché ; peut-être que lui est un peu emmerdé que son album se vende pour le truc qu'il ne veut pas vraiment faire. Je vends beaucoup " 37.2 ", on me dit " putain, quelle histoire !... " alors que moi, ce n'est pas vraiment ce qui m'intéressait. Ce qui m'intéressait était de raconter une histoire con, mais de l'écrire bien. Lorsqu'on vient me dire que l'histoire est super et que les personnages sont ceci, cela, ça m'amuse mais ce n'est pas vraiment ce qui m'intéresse. Par contre, celui qui vient me dire qu'il a trouvé que par rapport à mon premier bouquin, mon écriture a évolué, que j'écris mieux... Ce que j'aime quand je lis quelqu'un, c'est sa voix, sentir le mec qui est derrière. Et ça, c'est vraiment au niveau du style que je le sens. Quand je parle d'un bon lecteur, je parle de celui qui va me suivre dans ce que j'essaye de faire.

Qu'est-ce qui te gêne dans la promotion ?

C'est qu'on se serve de moi " individu ", alors que ce que je fais est un truc d'écrivain. Moi, en tant qu'individu, je n'ai aucun intérêt, je ne comprends pas l'intérêt que les gens peuvent avoir pour moi.

Mais il n'y a pas deux Djian, un individu Djian et un écrivain Djian...

Où as-tu vu jouer ça, que l'on avait envie de voir un écrivain ? (rires)... Qu'on veuille voir un musicien ou un acteur je comprends, et encore, à la limite, mais qu'on veuille voir un écrivain, à quoi ça rime ?

On vit dans une société où l'on croise des gens par centaines, il est plus intéressant de rencontrer un écrivain que le bassiste des Clash par exemple...

Je ne suis pas tellement d'accord là-dessus. Tu dis que tu vis dans un tel système, parce que toi, tu vis à Paris, et que tout y est médiatisé à l'extrême. On demande à chaque fois aux gens de se montrer, de dire ce qu'ils pensent, ce qu'ils boivent, ce qu'ils fument, comment ils baisent... Je comprends que ça puisse amuser les gens, parce que les gens s'emmerdent. C'est plus facile de lire l'interview d'un mec qui va te raconter la recette du Chili Con Carne que de lire son bouquin, c'est moins fatigant.

As-tu le sentiment de faire des concessions dans ton écriture ?

Je fais sûrement pas mal de concessions, mais il faut savoir dans quel domaine. Je n'en fais pas dans l'écriture ; lorsque j'écris, je ne fais aucune concession, ni à rien, ni à personne.

Es-tu d'accord avec les gens qui voient en " Zone érogène ", " 37.2 " et " Maudit manège " une trilogie, ou n'est-ce pas que tes deux précédents livres occupent une place à part dans ce que tu as écrit jusqu'à présent ?

Je ne crois pas vraiment que ce soit une trilogie, parce que je n'ai pas vraiment l'impression d'avoir refermé quelque chose après avoir terminé *Maudit Manège*. Ceci dit, *50 contre 1* et *Bleu comme l'enfer* sont effectivement vraiment à part. Le premier truc que j'ai vraiment eu l'impression d'écrire est *Zone érogène*. Beaucoup de gens ne sont pas d'accord et aiment bien " *Bleu comme l'enfer* ", mais je crois n'avoir commencé à écrire, n'avoir pris ma vitesse de croisière qu'à partir de *Zone érogène*. Le grand pas en avant, c'est peut-être lorsque j'ai commencé à écrire à la première personne.

A quel moment a-t-on l'impression de prendre sa vitesse de croisière ? Quels sont les signes ?
Pour moi, ça a été d'écrire à la première personne. Jusque-là, je n'avais jamais écrit à la première personne, ni dans les vieux cahiers que j'ai retrouvés, ni dans " *50 contre un* ", ni dans " *Bleu comme l'enfer* ". Quelque chose s'est déclenché dans le fait d'écrire à la première personne.

Tu crois pouvoir expliquer pourquoi ?

... (silence)... Je crois que tous les grands écrivains qui m'ont marqué écrivaient à la première personne et c'est ce que j'aime chez un écrivain, j'aime sentir le type qui est derrière... Si tu me fais lire une page de Miller, je sais que c'est Miller, ce n'est pas Michel Tournier ni... l'autre con, là...

André Gide ? (rires)...

Qui ? André Gide ? (rires)... C'est important d'avoir une voix, je crois. C'est le plus beau compliment que l'on m'ait fait dans toutes les critiques que j'ai eues.

Dans tous tes bouquins, la perception des choses à travers le " je ", à travers le personnage qui parle est tellement importante que beaucoup de ton style est lié à cela...

Sûrement, moi je vis comme ça, je crois que beaucoup de gens vivent comme ça. Je crois que ce qui va mal quand les gens vivent ensemble, c'est lorsque certains croient voir ce qui se passe dans la tête des autres. Je crois que c'est la source de toutes les erreurs, de tout ce qui va mal. Il faut toujours se dire qu'on ne comprend pas vraiment ce qui se passe chez les autres. C'est déjà suffisamment difficile de savoir ce qui se passe dans ta tête, alors te dire que lui fait ça pour telle ou telle raison, c'est le meilleur moyen pour faire des conneries? En écrivant à la première personne, j'essaie en permanence d'en savoir plus sur moi ; je crois que plus tu en sais sur toi, plus tu as une chance de comprendre ce qui se passe autour de toi.

C'est donc une écriture qui t'ouvre sur le monde...

Elle est autant introspective qu'ouverte sur le monde extérieur. Plus elle sera introspective, plus elle sera ouverte sur l'extérieur, je crois. Mais ce n'est qu'une hypothèse.

As-tu le sentiment que ton style évolue, a évolué depuis 37.2 ?

Le sentiment... Je n'écris que pour ça, en fait... dans la mesure où j'espère que mon style évolue, s'affine, devient plus fluide, et débarrassé de toutes les merdes...

Mais tu n'écris pas que pour ça, car tu as beau dire et répéter à qui veut l'entendre que tu écris pour le style, ça n'empêche que les gens sont fanatiques de Djian pour l'émotion qu'il y a dans ton écriture. Tu essaies toujours de ramener ça au style...

Parce que c'est réellement ainsi que je travaille. Je donne toujours cette image que je trouve toujours d'une énorme beauté : écrire, pour moi, c'est comme tricoter, tu vois ? (rires)... C'est comme si je faisais des mailles, mais sans savoir ce que ça va donner, un pull ou une chaussette... c'est vraiment une belle image (rires)... Je ne sais jamais ce que ça va donner... Quand j'ai écrit 37.2, c'était "tiens, je vais écrire l'histoire d'un mec et d'une nana qui s'aiment", point. Je savais vaguement que ça allait mal se terminer, mais c'est tout. J'étais content d'avoir trouvé ça en me disant "maintenant, je suis libre, je peux faire tout ce que je veux à partir de ça". Ce qui m'intéressait était de prendre les petits moments, la manière dont les gens se sentaient à ces moments-là. C'est comme quelqu'un qui a un travail très précis à faire, qui n'a pas une très bonne vue : il est là, devant son travail, en train de faire quelque chose tout doucement, libérer son inconscient. Je me dis jamais "tiens, je vais partir des rapports entre untel ou untel" ou "je vais décrire ce qu'est un mec valable pour moi". Je ne veux pas réfléchir à ça. Voilà pourquoi plus ça va, plus j'essaye de ramener ça à l'écriture. Je préfère toujours dire "je ne travaille que sur le style", pour qu'on ne me pose pas de questions sur le reste.

Cela te protège...

Ce n'est pas me protéger, mais comme je passe quand même une journée pour écrire une page, je peux te dire qu'une phrase que j'ai écrite, qu'elle plaise ou non aux gens, est vraiment comme je l'ai voulue, avec telle ponctuation, tel blanc... Je peux te parler très précisément de ça, mais je ne veux surtout pas entendre parler de ce qu'il y a derrière la phrase, de ce qu'elle génère chez le lecteur.

Mais lorsque tu écris "37.2", tu choisis une histoire d'amour comme support, plutôt que de détailler un vélo de course (rires)...

Toutes les grandes histoires à avoir été écrites ont toujours été des histoires d'amour. C'est le moteur du monde, l'amour. Avec de la haine, mais c'est la même chose. L'amour et la haine, c'est comme un sentiment inversé, une pulsion ou une répulsion par rapport à quelqu'un. Ce n'est pas forcément "Madame Bovary", mais ce sont toujours des rapports entre des gens.

Dans une vie quotidienne, comment cela se passe la relation de "l'écrivain" avec les autres ?

Les gens sont contents de connaître un écrivain, parce qu'en France, c'est auréolé ; c'est Hugo, Balzac, tous ces gens-là. Pourtant, quand je me ballade ici, je ne suis pas rasé, je suis même parfois dégueulasse, et tout le monde est très gentil et prévenant. Mais pour moi, l'écriture est quelque chose de tout à fait normal, ce n'est pas être touché par la grâce particulièrement. Ce n'est pas plus important que d'être docteur ou journaliste. Je ne me sens pas ainsi, cela m'énerve beaucoup de voir tous ces écrivains pontifier à la télévision. Dans ces moments-là, je me demande si je suis vraiment un écrivain, car je ne suis vraiment pas comme ces gens-là.

Penses-tu que le cinéma a apporté quelque chose à tes livres ?

Je n'ai jamais eu l'impression que le cinéma apportait quoi que ce soit aux livres en général. C'est autre chose, c'est à l'opposé ; autant moi je tente, en quelques phrases, de décrire un lieu, une atmosphère, en me servant de l'imaginaire du lecteur, autant le cinéaste t'impose une image. Ceci dit, si je vends aujourd'hui beaucoup de bouquins en livres de poche, c'est grâce au film tiré de "37.2". Un écrivain ne peut pas espérer mieux qu'une bonne adaptation de son livre.

Une phrase pour conclure (rires)...

Il y a cette phrase de Miller : " C'est quand on en a fini avec les soucis matériels et avec les histoires de sexe que les vrais problèmes commencent à se poser ". C'est un peu le stade où j'en suis en ce moment.

Une phrase de toi, pour finir...

Je n'sais pas... Merci d'être venu (rires)...

2.2. Entretien paru à l'occasion de la sortie du roman *Assassins*¹⁰⁸⁹

Assassins respecte la règle classique des trois unités...

C'est vrai, et pourtant ce n'était pas du tout prémédité ! Ce qui prouve que cette règle peut être tout à fait naturelle. Cela dit, il ne s'agit pas, pour moi, d'accomplir un tournant vers le classicisme. Simplement, *Assassins* correspond à une période plus calme dans mon écriture, à une respiration.

Après la purification par le feu de Sotos, Assassins est axé sur la purification par l'eau. Est-ce l'amorce d'un cycle ?

Non, mais il est exact que j'ai choisi de prendre le contre-pied de *Sotos*. Comme je n'aime pas les étiquettes, j'ai tourné le dos à ce "Sud incertain" dans lequel je ne veux pas être enfermé. J'ai donc décidé qu'il s'agirait d'un huis clos dans le froid et la pluie. De même, cela m'amusait d'écrire un roman plus court, plus resserré, qui soit presque une longue nouvelle.

Vous vous êtes donc fixé des contraintes...

En commençant un roman, je ne sais jamais où je vais. Mais je sais, en effet, qu'arrive un moment où je m'impose une contrainte. Pour *Assassins*, je me suis dit : "Si j'enferme un type dans un coffre de voiture, qu'est-ce qui va se passer ?" Et j'ai décidé d'installer cette situation à un moment pas très logique de l'action, où les personnages n'étaient pas encore assez mûrs pour y faire face. En décalant ainsi les choses, les personnages sont en permanence rattrapés, dépassés par les événements extérieurs.

Assassins aborde un thème qui vous est cher, celui de la re-naissance...

Cette impression qu'on n'est pas né, qu'on n'est jamais abouti, m'intéresse vraiment. On est chacun des assassins de sa propre vie - d'où le titre du roman. On la gâche, on la piétine, tout en étant persuadé que l'on pourrait vivre une vie meilleure, dont on tente de s'approcher. Et c'est quand tout s'écroule qu'on prend les décisions importantes. Quand tout est à plat, que plus personne ne vous retient, on peut faire le pas. Comme le fait un seul des personnages.

Eileen McKeogh, à la fois tendre et forte, participe-t-elle de cette re-naissance ?

Elle incarne l'inconnu qui attire et fait peur à la fois. Aller vers elle, c'est oser cette re-naissance, ce passage peut être dangereux. C'est pour cela que Patrick Sheahan oscille entre elle et son ancienne maîtresse qui représente la simplicité, la sécurité. Jusqu'au moment où la

¹⁰⁸⁹ Entretien paru dans le bulletin Gallimard, n°403, 05/1994.

nature déchaînée l'obligera à franchir le pas.

C'est vrai que je n'avais jamais abordé un tel personnage de femme dans mes livres précédents. Mais, en réalité, j'ai depuis toujours l'impression d'écrire un seul très long livre. C'est pour cela qu'ils ne se finissent jamais tout à fait.

2.3. « Le monde selon...Philippe Djian », propos recueilli par Jean-Luc Bitton¹⁰⁹⁰

« Ils avaient annoncé des orages pour la fin de la journée, mais le ciel restait bleu et le vent était tombé. » On se souvient tous du début de *37°2 le matin*, roman mythique traduit dans une vingtaine de pays et adapté au cinéma par Beineix. Son auteur, Philippe Djian, de retour en France après un long exil, a accepté de nous rencontrer pour parler de ses voyages et de son dernier roman, *Ça, c'est un baiser* ...

Pouvez-vous nous parler du contexte de vos premiers voyages ?

C'étaient des voyages de jeunesse quand j'avais 18, 20 ans. À l'époque, j'ai l'impression que je ne pensais qu'à ça : voyager. Mais c'était plus facile qu'aujourd'hui, on travaillait trois mois chez Gibert Jeune, on gagnait juste ce qu'il fallait pour partir un mois ou deux quelque part. Puis on revenait et on retravaillait, y avait du boulot partout. Tout le monde pouvait faire ça.

A 18 ans, vous partez aux États-Unis.

La première fois, c'était avec ce type de ma classe qui m'avait fait découvrir tout ce que je n'apprenais pas au lycée sur la littérature. Il me disait : « les États-Unis, c'est aussi Kerouac. » L'envie d'y aller était multipliée par le fait que j'allais découvrir autre chose que ce que je voyais ici sur les États-Unis.

Est-ce que le goût du voyage vous est venu par la littérature ?

La découverte de la littérature a été un grand choc pour moi. Je ne pense pas dans ma vie avoir éprouvé des moments aussi intenses qu'avec la littérature. C'est bizarre, mais c'est comme ça. Ensuite, ma vie et mes occupations quotidiennes ont toujours été un peu liées à la littérature. Quand j'allais aux États-Unis, j'allais sur la côte Ouest parce que je savais que Kerouac avait habité par là. C'est aussi la lecture du *Colosse de Maroussi* de Miller qui m'a poussé à aller en Grèce. C'est vrai que d'un seul coup, avec les livres, les voyages prennent une autre dimension.

Inversement, est-ce que vos voyages vous ont mené à l'écriture ?

Lorsque je voyageais, j'écrivais sur des cahiers, mais sans avoir aucune prétention littéraire. Quand je travaillais à 16 ans chez Gallimard, les écrivains que je voyais ne me donnaient pas envie de leur ressembler. C'est cet ami avec qui je suis parti en voyage qui m'a donné l'envie

¹⁰⁹⁰ Publié en ligne sur le site Routard.com, août 2002.

d'écrire. Je suis venu petit à petit à l'écriture. Pour moi, l'écriture c'est quelque chose qui remet un peu d'ordre dans le chaos, ça m'aidait à comprendre les choses. J'ai publié mon premier recueil de nouvelles à 30 ans, donc ça a pris du temps.

Vous avez vécu sur une île (Martha's Vineyard) au large de Boston. Quels sont les avantages et les inconvénients d'une vie insulaire ?

Les inconvénients, y en a pas trop, car c'est pas une île perdue au milieu du Pacifique. On prenait le ferry et on était en face en deux heures. Une île me rappelle les lieux où je travaille. Je n'ai jamais eu de grands bureaux. Par exemple, dans l'appartement qu'on occupe actuellement, pour mon bureau, j'ai pris la plus petite pièce. J'aime bien cette idée du confinement quand j'écris. Plus l'espace est réduit, plus j'ai de la facilité à me concentrer. J'ai été attiré par les États-Unis pour l'idée de grandeur et d'espace, mais c'était plus facile pour moi de travailler dans une île.

Quelle opinion avez-vous de l'Amérique et des Américains ?

Quand j'étais aux États-Unis, j'ai plutôt fréquenté les milieux intellectuels. À Boston, c'est la côte Est, c'est moins les red necks du centre. J'étais dans une atmosphère d'étudiants, d'universitaires. Les Américains sont différents de nous, pas forcément dans le bon sens. J'étais attiré par la culture américaine, mais quand je me suis trouvé là-bas, j'ai compris qu'ils étaient pas si proches que ça, que les Espagnols et les Italiens me semblaient moins éloignés.

Vous avez souvent vécu à proximité de la mer, ça a influencé votre écriture ?

Il y a effectivement beaucoup d'eau dans mes romans. L'élément liquide m'a toujours attiré. J'aime bien le fluide. La mer reste une ouverture pour partir. À Paris, c'est bien qu'il y ait la Seine (rires).

Vous avez souvent déménagé : Boston, Florence, Lausanne... Ce nomadisme est-il volontaire ou bien cherchez-vous un endroit idéal pour vivre, un endroit pour accrocher son chapeau, comme disait Chatwin ?

Non, le fait d'être écrivain rend disponible. Je peux travailler ici, je peux travailler n'importe où. Si les gens avec qui je vis pensent que c'est mieux pour eux d'aller vivre ailleurs, ça me pose pas de problème de les suivre. Ce que j'aime bien, c'est l'idée de s'installer, de rester un an ou deux quelque part, de découvrir quelque chose qu'on ne connaît pas. Même si souvent on finit toujours par recréer le même univers autour de soi.

On imagine que vos droits d'auteur vous permettraient de vivre à peu près n'importe où dans le monde. Le retour à Paris, votre ville natale, ça correspond à quelque chose de pratique ou à un désir de retrouvailles ?

En fait, c'est ma femme qui avait envie de bouger, mais comme elle est peintre, c'est pas facile de partir comme ça sur un coup de tête. Depuis qu'elle est à Paris, elle a retrouvé deux galeries, elle a son atelier, ça se passe plutôt bien. Paris, c'est aussi ma ville. Paradoxalement, je vois moins ici mes amis, que quand je vivais ailleurs. Quand Stéphane ou Antoine de Caunes venaient me voir à Boston, ils restaient quinze jours chez moi. On a gardé un petit appartement à Biarritz, en même temps je n'aime ni la campagne ni la ville. Je suis toujours entre les deux.

Si vous deviez à nouveau quitter la France, quel pays choisiriez-vous pour y vivre ?

J'irais au Japon. J'aime bien les écrivains japonais. Je les trouve un peu dingues. C'est ce qui manque actuellement aux écrivains américains. Des gens comme Jim Harrison ou Richard

Ford m'étonnent moins aujourd'hui. On a failli partir aussi en Australie, mais c'est trop loin ! (rires)

Vous avez tâté du journalisme dans « Détective », en quoi ça consistait ?

J'ai même fait une école de journalisme, mais pas la bonne (rires). J'ai travaillé à Détective pendant au moins un an. C'était un travail de rewriting, je devais remettre en forme des choses mal écrites. Je faisais aussi une sorte de feuilleton. Le journalisme n'a pas été une école d'écriture pour moi. Le seul truc bien, c'est peut-être d'apprendre à écrire vite. Je suis très lent dans l'écriture, à peu près une page par jour. En même temps, je suis très rapide dans les choix des mots. Par exemple, j'ai jeté mon dictionnaire des synonymes. C'est pas du tout ce qui m'intéresse dans l'écriture aujourd'hui, changer un mot pour éviter des répétitions. La beauté d'une phrase peut venir d'une redondance. Il faut être très rapide pour saisir l'émotion mais conserver aussi la lenteur.

À la fameuse question de Libération, « Pourquoi écrivez-vous ? », Beckett avait répondu : « Bon qu'à ça ! ». Est-ce que vous vous sentez proche de cette réponse ?

Bon qu'à ça, c'est un peu dur à assumer, parce que ça veut dire qu'on est bon. Moi, je ne sais pas si je suis bon. Ce que je sais, c'est que c'est le seul truc qui m'intéresse. J'ai du plaisir avec la matière, avec les mots, à écrire une phrase, un paragraphe. En revanche, écrire un livre, c'est long, c'est un travail quotidien. Les écrivains doivent s'occuper d'une langue qui évolue en permanence. Ce qui m'amuse, c'est de jouer avec cette matière malléable qu'est la langue. J'aurais répondu à cette question : y a rien d'autre qui m'intéresse ! Toutes mes grandes émotions, je les ai vécues par la littérature.

Dans le dernier numéro de la revue de la NRF, Houellebecq parle de la « racaille gauchiste » et trouve que Bourdieu a écrit des « niaiseries ». Comment réagissez-vous devant ces propos ?

Je ne suis pas sûr qu'il pète les plombs. J'ai fait une lecture croisée avec lui en Allemagne, ça s'est bien passé parce que c'est un type drôle. Il est très pince-sans-rire. Y a des tas de choses qu'il dit, il n'en croit pas un mot. Mais dès qu'il sent que ça gratte les gens, il y va à fond. C'est un grand provocateur. Un personnage intéressant, faut pas le réduire à ces propos sur l'islam ou sur les fondateurs du Routard. Même si je ne suis pas d'accord avec tout ce qu'il raconte, comme sur la misère sexuelle d'aujourd'hui due selon lui au fait de la libération sexuelle des années 70. C'est faux, la misère sexuelle a toujours existé quelles que soient les époques. Malgré tout, c'est quelqu'un qui compte dans la littérature contemporaine. Je préfère lire Houellebecq que Renaud Camus. [...]

Votre écrivain voyageur préféré ?

J'ai beaucoup rêvé avec Jack London quand j'étais jeune. Cendrars aussi ! Je voulais y croire, à la légende du type qui sortait de chez lui, qui voyait un avion dans le ciel et qui retournait chez lui pour prendre sa valise et partir. Dans mon panthéon littéraire, beaucoup n'étaient pas des vrais voyageurs. Kerouac était plus souvent chez sa grand-mère que sur les routes. Ceux qui voyagent dans leurs chambres sont aussi des écrivains voyageurs.

2.4. Philippe Djian : "Inventer une histoire est sans importance. C'est la langue qui compte", propos recueillis par Nathalie Crom¹⁰⁹¹

Son obsession d'écrivain : trouver les mots justes qui font comprendre l'époque. Pour l'auteur de "37°2 le matin" et de "Doggy Bag", chaque phrase doit contenir le monde entier.

Voici près de trente ans que Philippe Djian, 59 ans, écrit et publie, près de trente ans que son formidable talent à dire la vie contemporaine dans toutes ses dimensions, y compris les plus triviales, suscite l'admiration des uns, le rejet des autres. Peu lui importe : « *On a fait de moi un "écrivain rock", et même le "dernier écrivain de la Beat generation". Mais moi, je ne revendique rien de tout cela. Je ne représente rien ni personne, je n'appartiens à aucune école. Je fais simplement mon travail d'écrivain* », explique-t-il. Son travail ? Se soucier seulement de son écriture, trouver les mots et le rythme adéquats pour dire une vérité sur l'expérience humaine et le monde d'aujourd'hui. Depuis 1981 et la publication de *50 contre 1*, son premier roman, se sont succédé notamment *37°2 le matin*, *Maudit Manège*, *Lent dehors*, la trilogie *Assassins*, *Criminels*, *Sainte-Bob*, plus tard *Vers chez les Blancs*, *Ça c'est un baiser*, *Frictions*, et encore *Impuretés* (1)...

Il y a trois ans, c'est dans une « série romanesque » en six épisodes, qui emprunte directement ses codes et sa structure aux séries télévisées anglo-saxonnes, que Djian s'est lancé. *Doggy Bag*, ou l'histoire des frères quadragénaires Marc et David Sollens, concessionnaires en automobiles de luxe, flanqués de leur famille, leurs amis, leurs amantes, leurs enfants officiels ou cachés... Aujourd'hui paraît le sixième et dernier épisode de *Doggy Bag*. Où l'on retrouve toute l'acuité de l'écrivain à regarder vivre ses contemporains, à tracer le portrait très noir, souvent très cru, d'une humanité névrosée et égarée. Avec une ironie qui ne cède jamais au cynisme, à la complaisance ou à la facilité.

Vous publiez aujourd'hui la « sixième saison » de Doggy Bag. Vous souvenez-vous du moment où vous est venue l'idée de cette série romanesque ?

A la différence des écrivains américains avec l'attentat du 11 septembre 2001, je ne dispose pas d'un événement incroyable dont je pourrais m'emparer pour le mettre en avant et voir le monde à travers lui. Alors, avec *Doggy Bag*, à partir de l'histoire toute bête de gens très ordinaires, je peux aller vers des choses qui sont, en surface, négligeables, mais intéressantes en profondeur : les sentiments, les relations qu'entretiennent les gens entre eux, les hommes et les femmes, les parents et les enfants... Raymond Carver faisait cela bien avant moi : raconter l'histoire d'un type et de sa femme, ensemble dans une caravane ; rien ne se passe vraiment, et c'est bouleversant.

Quant à la forme que j'ai choisie, il se trouve simplement que j'aime les séries comme *Six Feet under* ou *Les Soprano*, formidablement bien écrites, filmées et montées. Je me suis donc dit : si c'est cela que les gens regardent aujourd'hui, si c'est cela qu'il faut faire pour les toucher et leur parler directement, d'accord : allons-y.

¹⁰⁹¹ Publié dans *Télérama*, n°3046, 31 mai 2008.

A propos de votre travail d'écrivain, vous évoquez, dans la préface à ce nouveau livre, un «chemin secret » sur lequel vous avancez depuis longtemps. Quel est-il, ce chemin ?

Le chemin secret pour toucher l'autre, pour lui ouvrir les yeux, c'est la langue. La langue est pour moi un outil qu'on propose au lecteur, afin de l'aider à comprendre l'univers dans lequel il vit, donc à mieux vivre. Peut-être que je me trompe complètement, mais c'est ainsi que je vois la littérature. En tout cas, c'est comme ça que, moi, je l'ai reçue. Quand j'avais 20 ans, je ne voyais pas bien le monde autour de moi, il était comme flou et incompréhensible. En fait, je ne savais pas où me placer pour le regarder. Et ce sont des écrivains qui m'ont montré à quoi il ressemblait. Des gens comme Salinger, Kerouac, Carver ou Hemingway. N'importe quel écrivain un peu sérieux se doit de travailler à cela. Occuper cette fonction-là dans la société, à savoir être capable de décrire le monde dans lequel nous vivons, c'est vraiment une responsabilité importante. Parce que, quand vous ne disposez pas d'outils pour le comprendre, vous vous comportez mal envers les autres, vous êtes incapable d'affirmer et de confirmer votre attitude face à l'existence.

Ce point de vue sur le monde que vous évoquez, il est lié à l'écriture elle-même, et non à l'intrigue que déroule le roman ?

Je pars du principe que toutes les histoires ont déjà été racontées. Adopter un certain point de vue, en littérature, cela signifie travailler sa langue - rien d'autre. Trouver une forme, une écriture. Comme le cinéaste cherche et trouve l'endroit où placer sa caméra. Inventer une histoire, cela m'amuse, bien entendu, mais dans n'importe lequel de mes romans je pourrais modifier à peu près n'importe quoi dans le récit sans que ça change quoi que ce soit. C'est sans importance. C'est la langue qui compte, et elle seule. La langue de l'écrivain doit être capable de capter cette sorte de vibration qui est dans l'air et qui est celle de l'époque, du temps présent. Je suis en train de lire le dernier roman de Martin Amis, *La Maison des rencontres*, et je ne comprends pas grand-chose à l'intrigue : l'URSS des années 50, le goulag... Mais les phrases sont tellement denses, tellement belles, que même si je ne sais pas bien ce qu'Amis veut dire, ce n'est pas grave. Ce qui importe, c'est cette langue incroyable, à la fois très châtiée et très vulgaire. Martin Amis a saisi cela : ce mélange de sophistication et de trivialité qui reflète à la perfection le monde d'aujourd'hui.

Si la langue ne reflète pas ça, elle ne me sert plus. Bien sûr, quand je lis Proust, comme cela m'arrive parfois, je peux être ébahi de tant de beauté. Mais au fond, la langue de Proust ne me sert à rien. Même Don DeLillo, que j'aime énormément, je trouve sa langue dépassée, car collant trop aux années 60. Aujourd'hui, un auteur comme Bret Easton Ellis, qui sait parler très directement aux gens de sa génération, comme le faisait Hemingway en son temps, m'intéresse davantage. En France, j'admire profondément Jean Echenoz, mais je ne suis pas sûr qu'il aide les jeunes gens qui ont 20 ans à trouver leur place dans la société. De la même façon que des écrivains que j'aime et j'estime comme Modiano ou Le Clézio me laissaient complètement froid lorsque j'avais 20 ans.

Vous vous sentez, en tant qu'écrivain, investi d'une responsabilité dans la vie de la cité...

Je ne suis pas dans une tour d'ivoire, j'écris des livres populaires, qui peuvent sembler même à certains très vulgaires. Mais je suis convaincu qu'il faut le faire, pour aller au-devant des lecteurs. Le challenge, c'est de le faire bien, de ne pas laisser le roman populaire aux seules mains d'auteurs médiocres comme c'est souvent le cas aujourd'hui, il suffit d'entrer dans une

librairie pour le constater. Mais dans le milieu littéraire français, on considère depuis très longtemps que « populaire » égale « vulgaire ». Je ne vois pas les choses ainsi. Disons que, si j'étais Maria Callas, j'aurais autant de plaisir à chanter des airs populaires napolitains que du Verdi, j'y mettrais autant de talent, de joie, de plaisir. Et si les airs napolitains avaient plus de chance d'entrer dans des maisons où la musique ne pénètre jamais, eh bien je renoncerais à Verdi et je choiserais les chants napolitains. Je n'ai pas de revendication particulière dans le milieu littéraire français, je n'ai aucune envie d'être le meilleur écrivain français, j'ai un autre travail à faire, qui me semble autrement essentiel.

Lequel ?

Je ne comprends pas comment on peut être un individu vivant en société sans s'intéresser aux autres, sans apporter à la collectivité sa pierre à l'édifice. A un moment de ma vie, je me suis dit que, peut-être, maîtriser ma langue, le français, faire en sorte qu'elle ne meure pas et qu'elle continue à se revitaliser, était une fonction que je pouvais occuper dans ce monde. Il n'était pas certain que je sache le faire, mais il fallait essayer. Aujourd'hui, j'écris depuis trente ans, mais je ne suis jamais vraiment satisfait. Ecrire, c'est un énorme travail. J'y pense tout le temps, je ne l'oublie pas même le temps d'un week-end, je ne sais rien faire d'autre que m'asseoir devant ma machine et essayer de faire une phrase qui se tient, une phrase qui soit, d'une certaine façon, un miroir du monde dans lequel on vit. Une phrase qui contient le monde entier, comme celles de Carver. Et chaque phrase me pose problème, car chaque phrase doit être ainsi, parfaite. Une phrase seule, ce n'est rien, ça ne sert à rien. Il faut parvenir à tenir la note.

ANNEXES /SECTION 3 : ARTICLES DE PRESSE

Cette section des annexes recense un certains nombres de publications sur s la personnalité et l'œuvre de l'auteur. Élogieuses ou franchement critiques, ces pages publiées dans la presse ou les revues littéraires de 1991 à 2011 donnent un aperçu intéressant sur la réception des romans de Philippe Djian par le public mais aussi par le monde des lettres françaises. Comme dans la section précédente, nous présentons les différents articles par ordre chronologique.

3.1. Pierre Lepape, « Le défi de Djian»¹⁰⁹²

Henri-John, le héros-narrateur de *Lent dehors*, est doué de divers talents de société. Bon danseur, excellent pianiste, il est également expert dans l'art de triturer des petits bouts de ficelle, d'en faire des nœuds très compliqués et de les délier comme par magie. Il applique cet art des nœuds aux fils de son existence : " Défaire un nœud était une chose très agréable, mais l'étudier, le sentir, se pencher sur les tensions, les ouvertures, les dangers qu'il refermait, était la source de plaisirs bien plus grands. A mon avis, un type qui s'y connaissait en nœuds était comme un plombier penché sur un lavabo : à défaut de résoudre le problème, il pouvait comprendre la situation, ce qui n'était déjà pas si mal, et peut-être limiter les dégâts. J'avais toujours un bout de ficelle sur moi.

Si Henri-John considère la vie comme une suite de nœuds d'une complexité de plus en plus grande et qui exigent pour se desserrer des savoir-faire, une maîtrise de soi, une compréhension du monde et une sagesse qui sont une longue et épuisante conquête, Philippe Djian pourrait appliquer la même métaphore à l'écriture. Chacune de ses phrases est une application de sa théorie des nœuds : comment essayer de lier ensemble des sentiments, des réflexions, des images dont l'expression doit coexister tout en donnant à cet ensemble complexe, mouvant, contradictoire, la force, l'évidence et l'harmonie sans lesquels il n'est pas de littérature qui parle _ et donc qui vaille.

Exercice périlleux

C'est dire qu'une phrase de Djian est toujours un exercice périlleux, avec sa part de risque, ses audaces, son côté sportif, son léger tremblement de crainte. On songe immédiatement à Flaubert- même si la référence fait autant bondir Djian qu'elle scandalise ses détracteurs ; même si la constellation littéraire de l'auteur de *37°2 le matin* se situe aux alentours des planètes John Fante, Jim Harrison ou Ernest Hemingway. Il s'agit à chaque instant de résoudre un problème en découvrant la seule manière possible d'écrire le plus justement, le plus simplement, le plus fortement ce

¹⁰⁹² Article paru dans le journal *Le monde* du 05 avril 1991 au moment de la publication de *Lent dehors*.

que l'on veut dire.

Le risque majeur dans cet affrontement, c'est le métier, c'est l'expérience. Surtout lorsque vos livres ont commencé à rencontrer le succès. Djian a mesuré le danger qu'il courrait à " faire du Djian ", à se poser, de livre en livre, des problèmes qu'il se saurait en état de résoudre, presque machinalement. Peut-être aussi a-t-il senti que, dans certains passages de ses romans précédents, il n'avait pas évité les pièges de l'auto-caricature.

Lent dehors apparaît, de ce point de vue, comme un défi lancé à son propre exercice de la littérature. Il a tenté ce qu'il n'avait jamais osé jusqu'à présent : sortir de la stricte veine autobiographique et de l'histoire d'un écrivain aux prises avec les fièvres de la vie- le rôle de l'écrivain, cette fois, est tenu par une femme, et le narrateur est professeur de musique-, s'échapper du récit linéaire pour mettre en scène des temporalités et des points de vue différents, jouer sur la confrontation des lieux, sur la multiplicité des milieux ; bref, donner à son récit de l'ampleur et de la profondeur sans qu'il perde de cette force de frappe qui a fait la réputation de Djian.

A coup sûr, les habituels contempteurs du romancier ne désarmeront pas. Ceux qui mesurent la valeur d'une œuvre à sa conformité avec des critères linguistiques définis au siècle dernier et auxquels ils accordent valeur d'éternité continueront à se boucher le nez devant ce qu'ils considèrent comme une manifestation agressive et vulgaire de la modernité. Ils continueront à énumérer avec mépris les entorses que Djian inflige à la grammaire et à la bienséance stylistique. Et il est vrai que, parfois, dans ce qui n'est pas du laisser-aller mais tout au contraire une recherche acrobatique pour donner à l'écriture à la fois densité et vitesse, transparence et impact, Djian perd l'équilibre et se retrouve bêtement le nez par terre.

On ne pardonnera pas _ inutile de toujours accuser les correcteurs : " Le spectacle était prêt, mais Georges avait un peu les jetons bien qu'il bouillât d'impatience et répétait à longueur de journée qu'un échec serait le sien et une réussite la récompense du Ballet tout entier ", pas plus que des concordances des temps qui vous obligent à relire trois fois la phrase avant de la comprendre ou des fantaisies de ponctuation que la fantaisie ne justifie pas.

Mais ces quelques scories, ces naïvetés, ces emportements gamins ne devraient pas occulter l'essentiel. En premier lieu, des pages magnifiques sur l'enfance, sur l'Amérique, sur l'art, sur la paternité, sur l'amitié, sur le sentiment moral. Des choses parfaitement vues, fortes, justes, sensibles et qui paraissent directement passées de l'œil à la main qui tient le stylo tant elles éclatent d'immédiate vérité ; tant Djian parvient à nous transfuser son émotion, la forme de son idée, le goût de son bonheur ou de sa colère. Les puristes peuvent ricaner ; demain, les enfants des écoles, s'ils lisent encore, apprendront chez Djian ce que nombre des meilleurs jeunes écrivains d'aujourd'hui y ont déjà trouvé : une leçon de style.

Parcours du combattant

En second lieu, *Lent dehors* est un roman très beau et très grave sur les relations entre les hommes et les femmes. Sur un thème qui n'est pas précisément neuf - il est difficile à un homme d'être durablement lui-même avec une femme, mais il est aussi difficile de l'être sans elle - Djian a construit une série de variations qui tiennent à la fois du parcours du combattant et de la méditation métaphysique. C'est, dans la même minute, drôle et déchirant, sauvage et raffiné, sarcastique et fleur bleue. On effleure des peaux et on plonge dans des abîmes, on se débat dans des contradictions et des cas de conscience à la Dostoïevski et l'on en émerge sur la vague d'un gag des Marx Brothers. Entre-temps, on a voyagé, à fond de train ou en lente promenade, à travers le paysage mouvementé d'une vie d'homme que la femme qu'il aime vient de quitter et qui se demande comment il a serré ce nœud qui l'étrangle.

Livre de moraliste, donc, autant que de styliste, l'art d'écrire et l'art de vivre finissant toujours chez Djian par fêter leurs retrouvailles : " 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 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 te demande pas pourquoi ni pour qui tu écris mais pense que chacune de tes phrases pourrait être la dernière. "

3.2. Bertrand Leclair : « Se rêvant écrivain américain, Philippe Djian est condamné à l'effort d'imitation »¹⁰⁹³

Vous allez dire qu'on est de mauvaise foi, et vous aurez partiellement raison ; c'est qu'on hésite un peu (parce que l'auteur a quelques qualités, dont la discrétion médiatique) à dire tout le mal qu'on pense de *Criminels*, neuvième roman de Djian et deuxième volet d'une trilogie, ouverte par *Assassins*, dont l'action se déroule au bord d'un fleuve nommé Sainte-Bob (notons que ledit Sainte-Bob a été pollué au point de charrier les poissons morts, mais c'était dans le précédent roman, en 1994, les écolos avaient encore la cote : deux ans plus tard, ça ne sent plus le poisson mort dans le fleuve de Djian ; c'est à ce genre de détails qu'on voit qu'un auteur a du nez). Le narrateur s'appelle Francis ; il raconte au présent de l'indicatif, avec un pesant respect de la chronologie, l'espèce de dépression épaisse qui l'habite à l'orée de sa sixième décennie d'existence. C'est que Francis le Français moyen a des problèmes avec son boulot, avec sa copine, avec son père, avec son fils, avec son frère, avec ses amis (dont un flic obtus que NTM nous pardonne le pléonasma qui fume du haschisch, ha ha ha !), mais aussi avec un tas de neige, avec sa voiture, etc. et il a bien l'intention de nous faire partager tout ça dans le détail, c'est-à-dire en 242 pages très tassées. Pour une fois, la quatrième de couverture donne une idée assez précise du résultat : "*Les*

¹⁰⁹³ Article paru dans *Les Inrockuptibles* du 29/01/1997 au sujet de *Sainte-Bob*.

personnages de Criminels parlent sans espérer vraiment être entendus : pour se rassurer, peut-être, pour savoir où ils en sont, pour se persuader qu'ils existent. Ils pourraient aussi bien crier, ou gémir, ou chanter" au rythme de dialogues aussi abondants que l'oxygène y est rare, des dialogues où la seule chose vraiment drôle est la liste des "dis-je", "remarqué-je" et autres "chuchotons-nous", "annonce Monique", "insiste Ralph", "répond Juliette", "réagit mollement Victor" (tous ces exemples dans la seule page 217, prise au hasard). Bref, une littérature du symptôme, qui prétend, au motif de le décrire, y happer son lecteur, l'y faire basculer au nom d'une des rares pensées construites que le livre contienne, l'exergue : "Pour l'essentiel, chacun pourrait être n'importe qui d'autre. Il faut s'y résoudre." Cette citation programmatique est de l'Américain Richard Ford, et ce n'est pas anodin, quand Djian se rêve écrivain américain. Il fait beaucoup d'efforts en ce sens, racontant ses histoires à la façon d'un Carver, d'un Dixon. La différence, c'est que Djian n'est pas américain, il est même furieusement français (il serait d'ailleurs judicieux de le comparer à Christian Bobin, dont il est une exacte contre-épreuve : là où le second s'extasie sur les gentils moineaux, le premier enfonce son chapeau en attendant la fiente qui ne manquera pas de lui tomber dessus), et c'est pourquoi il est condamné à un laborieux effort d'imitation de quelque chose qui lui échappe, ne serait-ce que par son point de vue : quand un Carver, dans la lignée d'Hemingway, passe les apparences au papier de verre, c'est sa propre vie qu'il met en jeu, qu'il met à nu au pays de l'individualisme roi. Chez Djian, c'est plutôt celle du pilier de bistrot voisin, qu'il prétend connaître jusqu'en son désespoir, et qu'il réduit, du coup, à son monologue larvaire. Et c'est bien au cœur de ce décalage que naît le sentiment de sclérose du langage qui rend la lecture d'autant plus étouffante, bien sûr, qu'on connaît l'étendue du public de Djian.

3.3. Jean-Baptiste Harang : « Le sang de Djian »¹⁰⁹⁴

Même si les titres des deux derniers Philippe Djian évoquent des faits divers, les meurtres qu'on y trouve sont du genre de ceux que tout le monde commet.

Le treizième livre de Philippe Djian s'appelle *Criminels*, le douzième (Gallimard 1994) était titré *Assassins*, on se dit que cet homme-là a de la suite dans les idées. Oui, et plus qu'on ne croit.

A la lecture, on comprend bien que quelques personnages y meurent de mort violente, peu, un dans *Assassins*, deux dans *Criminels*, et encore, l'un des deux est mort depuis longtemps lorsque le récit commence (la mère du narrateur). Non, les assassins et les criminels ne sont pas ceux que l'on croit et pour savoir qui ils sont il faut se rendre à Lausanne chez Philippe Djian, sous le toit, dans son petit bureau pointu en forme de tablette de Toblerone, pour l'entendre nous dire que nous sommes tous des assassins, les assassins de ceux que nous ne sommes pas devenus, les meurtriers de nos rêves d'enfance.

Les personnages de Djian ne vivent pas des rêves d'enfance, ceux qu'ils ont rêvé d'être

¹⁰⁹⁴ Article publié dans *Libération* en 1997. Disponible sur le site : www.philippedjian.free.fr

sont morts depuis longtemps, victimes du mal de vivre, ils auront cinquante ans en l'an deux mille, et ils leur faut faire avec. Avec le sexe, la vie, la mort, le temps qui reste, le temps qui fuit, ce qui ne les dispensent pas, parfois de pousser pépère dans les eux blanches de la Sainte-Bob, la rivière qui baigne les deux livres et qui donnera son titre au troisième. Ce n'est pas trahir un secret que de dire que *Assassins* et *Criminels* sont les deux rives d'un même fleuve (on peut le lire au dos du livre), les deux angles de base d'un triangle qui viendra chapeauter un troisième. *Assassins* en est la rive droite, *Criminels* la gauche et ce n'est pas là une façon de parler, Philippe Djian a sous le coude, entre sa pile de dictionnaires et la souris de l'ordinateur une feuille 21 X 29.7 : la carte paysagée des livres, la Sainte-Bob en bleu, la route en brun, les maisons en rouge, les noms des habitants surlignés de vert et la ville sans nom sur le bas de la page. Une rose des vents permet de prévoir les ombres selon les heures du jour, et leur image perçue d'une rive à l'autre.

Les personnages d'*Assassins* habitent donc sur la rive droite et ceux de *Criminels* sur la gauche, "Il y a même la maison de la femme de l'écrivain, précise Philippe Djian, mais elle ne tenait pas sur la feuille, elle est là, un petit peu plus haut". L'écrivain en question n'apparaît pas dans ces deux livres, ce qui en fait des exceptions dans l'œuvre de Djian à qui on reprocha (mais que ne lui reproche-t-on pas) d'en faire le héros de chacun de ses livres, il n'apparaît pas pour la bonne raison qu'il est l'auteur des deux romans. Il habite en amont de la Sainte-Bob, tout en haut de la feuille, malheureux comme un chien mal aimé, il se rend chaque jour à la ville et pour distraire son chagrin écrit ces histoires qu'il rumine pendant son trajet avec pour personnages les gens qu'il croise sur sa droite : une histoire à l'aller, une histoire au retour, un coup à attraper le torticolis.

Autrement dit, tous ces personnages qui sont pour nous pauvres lecteurs d'aujourd'hui ceux de Djian, deviendront dans le prochain livre des figures de seconde main, enrichis d'un deuxième degré d'existence, avec sous leurs jupes la main d'un marionnettiste à venir. Mettons que je ne vous ai rien dit. N'empêche que les rabat-joie qui prennent Djian pour un jeteur de mots en vrac sur des feuilles au blanc douteux et, l'œil jaloux sur le baromètre des ventes, lui plaignent la qualité d'écrivain en seront pour leurs frais.

Nous avons lu et aimé *Assassins* et *Criminels* sans savoir cette construction, cette innocence ne nuit pas à la découverte des romans un à un et Djian lui-même, modestement, avoue n'avoir construit la structure de sa trilogie qu'au cours de l'écriture de son premier volet. Les deux livres sont indépendants, les personnages différents et les modes même des récits divergent. Ils n'ont de commun que leur génération, leur difficulté à trouver place dans leur vie et une rivière. *Criminels* relève d'une prouesse paradoxale : la plus grande part du texte est constituée de dialogues alors que les protagonistes ont la plus grande difficulté à s'exprimer. Ces dialogues biaisés, toujours en retrait de ce qu'ils voudraient dire, parce que ce qui est à dire est trop difficile à formuler, dialogues pourtant tendus, et sous-tendus d'inquiétude, font avancer l'histoire avec une efficacité au moins égale à celle des intermèdes narratifs. Les fidèles de Djian y retrouveront la violence et la sincérité qui furent sa marque, jusqu'aux petites cocasseries sexy que, goguenard, il ne sait pas retenir (une femme peut jouer de l'harmonica avec son sexe, un homme prétend qu'il appâte le poisson en brandissant au-dessus des flots la petite culotte d'une aimée), ceux qui l'attendent au

coin du bois auront (ou n'auront pas) la bonne foi de reconnaître que le texte ne contient aucun "malgré que" et que l'auteur sait s'imposer l'économie des morceaux de bravoure annoncés (les crimes, les séparations) par deux ellipses opportunes en rupture du récit, et par l'usage d'une vertu qui es surprendra malgré la crudité des scènes : la pudeur. Une pudeur sans pudibonderie, elle ne cache pas la face des choses, des faits et des gestes, non, une vraie pudeur, la pudeur du malheur qui se trouve impuissante ou indécente à dire les seuls désirs du monde "je vous aime" et "aimez-moi".

Et voilà, on bavarde et on n'a rien dit de Francis, le narrateur, perdu entre son fils qui s'éloigne sans qu'ils aient appris à se parler, son père gâché par la maladie et qu'il porte contre lui comme un sac de plâtre, son frère pédé, son travail perdu, ses amis qui ne sont que des voisins, ses voisins qui sont ses seuls amis, cette vie qui leur échappe, qui leur tombe des mains et se brise à leurs pieds. Des criminels.

3.4. Jean-Noël Pancrazi : « Faim d'idéaux, fin d'illusions »¹⁰⁹⁵

Les paumés magnifiques des premiers romans de Philippe Djian se débattent dans la déception d'eux-mêmes.

Bien sûr, on ne retrouve pas la rage flamboyante- de vivre, d'écrire, d'aimer -, les tourbillons fiévreux, les vertiges érotiques des premiers livres de Djian dans son nouveau roman. *Criminels* n'est pas *Bleu comme l'enfer*. Il est plutôt gris, à l'image de ce tas de neige (motif le plus récurrent du roman) qui, au fil de l'hiver, devient plus dur que la pierre et n'arrive pas à fondre dans la plaine océane et glacée. Ses personnages, sans prise véritable sur le monde et leur propre existence, déambulent tels des viteiloni du Nord, d'un café sans nom à un bungalow presque anonyme en passant par les rives de la Sainte-Bob, ou dérivent à partir d'une usine en amont des milliers de poissons morts.

Cette baisse de tension dans la dramaturgie, ce parti pris de road movie intimiste, presque atone, sans tumulte ni action, signifie-t-il une baisse de talent chez Djian, un assourdissement de son inspiration? Pas du tout. Car l'étrange rythme de *Criminels*, cette curieuse lenteur, cette absence de tout rebondissement narratif - les rares heurts et échanges de coups semblent mimés, obéir à une violence fantôme, comme Si Djian désamorçait d'avance tout ce qui était susceptible d'éclater, de mener à une scène enflammée -, correspondent très exactement à la vision, au monde intérieur du narrateur. Francis, en état de déperdition d'énergie et d'espérance.

Recru d'aventures, désenchanté, il est arrivé en fin de bourlingue. " Tu te pointes avec tout ton bazar, tout le foutoir accumulé en cours de route et tu te retrouves devant la fente d'une boîte à lettres". Il ne parvient pas vraiment à tout encaisser à cause de son dos malade, brisé, inapte désormais à porter la moindre charge importante, et pressent qu'il ne va pas tarder à être éliminé de l'entreprise ou il travaille. Plus qu'une vraie

¹⁰⁹⁵ Article paru dans *Le Monde*, le 07 février 1997.

révolte contre l'employeur - le temps de la colère est fini -, juste une lassitude un peu détachée, secrètement lucide et ironique : c'est le ton du roman. Ce que traduit très bien Djian, grâce à la neutralité à peine frémissante de la voix et des gestes de son personnage, c'est le découragement impassible d'un homme qui, atteignant la cinquantaine, sait que " le feu est dans la forêt ", qu'il faudrait se hâter de jouir de tout, mais n'a ni les ressort moral pour le faire. Il envie la faculté de réaction immédiate de sa compagne, Elizabeth, avec laquelle tout "va de travers ".

Dans l'analyse de ce couple usé, en bout de course, ou chacun essaie de laisser respirer l'autre tout en vérifiant le lien par lequel il le retient encore prisonnier, Djian ne cherche pas l'éclat. Cette mésentente tenace, ce lent adieu exaspéré à un amour d'antan, Philippe Djian le traduit simplement par une série de dialogues dont le sujet semble sans cesse se dérober, échapper aux protagonistes eux-mêmes. Et quoi de plus juste que ces dialogues décentrés pour exprimer la fuite d'un sentiment?

Parce qu'il sait qu'il va "franchir la ligne"; et porter ainsi le coup de grâce à leur couple, Francis décide de prendre à la maison son père, qui, atteint d'une atrophie cérébrale, ne peut demeurer davantage à l'hôpital. Un jour, il parvient, à ranimer sur le visage de celui-ci une lumière de dignité inconsciente et assoupie. Sa mort est comme prise, en une ligne, dans la description des tornades qui annoncent la fin de l'hiver. C'est juste une rafale de tristesse et on a le cœur serré.

Il n'y a rien, jamais, à transmettre: c'est la hantise de Djian dans *Criminels*. " Qu'est-ce qui vaut la peine qu'on leur apprenne au fond ? ", dit Francis au sujet de son fils, Patrick, qu'il ne parvient pas à rejoindre. Et cette incapacité à communiquer son expérience est - malgré leur promptitude à l'aveu et leur goût de l'impudeur déchaînée au long de soirées alcoolisées - le lot de chacun des membres de la bande d'amis qui gravitent autour de Francis. Il n'y a pas de plus grande solitude que celle de Nicole, la serveuse de bar, que personne n'écoute vraiment quand elle crie qu'elle se sent " écrabouillée - ' qu'elle a l'impression qu'on " cherche à l'enfermer dans une boîte trop peule ", le sexe étant peut-être le seul et aléatoire ballon d'oxygène. Quant à Monique, la femme de Ralph, le policier qui achève de la de traquer en lui imposant ses horaires, elle ne se sent plus femme, ne parvient plus à jouir, même avec des gadgets érotiques. Comme dans des Valseuses d'hiver, elle se donne à un inconnu dans un hôtel pour tenter de ressusciter ce qu'il peut encore y avoir en elle de capacité de plaisir : scène extraordinaire ou alternent le désir brûlant et la détresse glacée.

Au fond, Philippe Djian ne cesse d'accompagner les paumés magnifiques de ses premiers livres et de sa jeunesse: ils tiennent encore aujourd'hui à rester marginaux, mais ils ne savent plus où est la marge et ne peuvent plus se raccrocher au folklore périmé de libérations anciennes. Ils forment une vague communauté amère. Au cours de la fête collective à laquelle ils participent au bord de la Sainte-Bob, un soir d'été ou la lune monte dans le ciel comme "un immense lutteur japonais", leurs voix sans nom s'entrecroisent, comme si leur identité s'évaporait à tour de rôle, et ils ne savent plus s'ils ont la peur ou le désir d'en finir avec leur propre image, leurs amours, la vie et le vieux monde qui les a portés.

La grande illusion écologique, Si présente à la fin d'*Assassins*, s'évanouit à son tour; le départ vers la forêt des trois hommes du groupe ressemble plutôt à un jeu de la

dernière heure pour vieux enfants immatures, qui trouvent un leurre de grâce dans l'apparition d'une biche "au ventre blanc et aux grands yeux de femme pleins de sentiments et de mystère ". Ils n'auront pas leur compte de tragique, auquel ils aspirent peut-être pour exorciser leurs faiblesses, lorsqu'une balle part et rate l'un d'eux. Ils achèvent de se décevoir eux-mêmes. De cette déception, Philippe Djian fait la matière et l'aboutissement de son livre. Il n'hésite pas pour cela à démonter, avec une délicatesse ironique et souterraine, les éléments de son propre mythe et pressent le risque de déconcerter tous ceux qui, jadis, se laissaient griser par la vitesse de ses maudits manèges. Ce risque est son honnêteté, son courage, sa réussite et son honneur d'écrivain.

3.5. Laurent Wolf, « Littérature anti-zapping » *Le temps*, 05/11/05

Avec «Doggy Bag», un récit qui a la forme des séries télévisées à succès, Philippe Djian continue de rechercher les équivalents littéraires des autres genres artistiques. A lire comme on grignote des cacahuètes.

Il est tard. Vous rentrez chez vous décidé(e) à enrayer vos ruminations post-disputes de travail. Vous foncez vers la cuisine et tirez du réfrigérateur une cannette de bière pendant que votre main gauche attrape un paquet de chips. Direction le canapé. Vous allumez la télévision et vous tombez sur deux femmes attractives qui traversent d'un pas décidé une pièce dans laquelle une troisième femme attractive boit un café. «Qui dois-je annoncer?», lance cette dernière. Les deux intruses entrent sans frapper dans un bureau où se trouvent deux individus plutôt corrects qui s'appellent David et Marc. «Celui-ci leva les yeux, évalua la situation en une fraction de seconde et s'écarta de son bureau avec une expression ravie. David réagit plus lentement. Il était en train de remplir son stylo et s'en ficha plein les doigts.»

Il n'y a pas besoin d'être un habitué des séries télévisées pour comprendre qu'il s'agit d'une histoire à rebondissements. Les quatre personnages échangent à peine trois mots. L'un des hommes (David) sort avec l'une des femmes (la plus jeune) qui souhaite acheter une voiture d'occasion (tiens, c'est un garage), et ils voient depuis le parking les vitres du bâtiment voler en éclats alors que le bureau de Marc disparaît dans un nuage de poussière «comme aspiré dans les profondeurs du sol». Pub (en fait, changement de chapitre). La scène suivante se passe à l'hôpital où Marc est «affublé d'une minerve» et parle «d'intenter un procès à la ville».

Doggy Bag (c'est le titre) n'est pas une série télévisée, mais un livre à lire comme on grignote des cacahuètes – sans s'arrêter en se disant qu'on pourrait, qu'on devrait, mais qu'on n'en fera rien. Quand le bureau de Marc s'effondre, Philippe Djian (c'est l'auteur) a déjà fait débouler en une dizaine de pages presque autant de personnages. Marc et David sont deux frères qui se sont déchirés il y a une vingtaine d'années à propos d'une femme. Ils ne l'ont pas revue depuis et la voilà qui débarque sans prévenir dans le garage qui leur assure une existence confortable entre de jolies conquêtes et une mère qui s'imbibe méticuleusement au vermouth. Edith (c'est le nom de la revenante) est accompagnée de Sonia. Vu l'ambiance, on se dit que cette Sonia est la fille d'un des deux garagistes (lequel?).

Philippe Djian aime explorer les genres. Il tente de prouver que la série télé, celle qui fonctionne comme une boîte où entrent et d'où sortent des personnages bien typés qui

provoquent des explosions en rafale, peut s'adapter à l'écrit. Le sous-titre de *Doggy Bag* est «saison 1». La saison 2 paraîtra au début de l'année prochaine. Philippe Djian est en train de terminer la troisième saison. Ce n'est pas un feuilleton pépère à la française, avec des protagonistes qui ont le temps tourner sept fois la langue dans leur bouche en se grattant l'oreille avant d'amorcer le début d'une action. Philippe Djian explore la série trépidante, le récit organisé en zapping pour éviter le zapping, l'accident érigé en principe et le destin en système, avec juste ce qu'il faut de flou et d'imprécision pour que le champ des possibles, et donc des épisodes futurs, reste pratiquement infini.

Certains personnages – la secrétaire des deux frères, la mère de ces derniers avec laquelle ils vivent, leur père qui a naturellement quitté le domicile conjugal – sont d'abord des personnages secondaires passifs, des spectateurs qui font partie du décor. Mais ils sont la menace qui plane et deviennent, chacun son tour, les agents de l'accident qui relance le récit. Ils occupent une position d'attente que l'auteur peut utiliser à tout moment. Ils sont les pareils des spectateurs, des lecteurs, d'abord petits, inertes. Mais essentiels car ils peuvent entrer dans la danse, et devenir des héros arrachés à leur insignifiance. Disponibles pour l'auteur, pour l'aventure, pour l'épisode à venir. Pour le lecteur, qui aime avoir l'illusion que sa vie à lui pourrait elle-aussi se changer en destin, s'il voulait. Mais préfère replonger dans les pages et dans son paquet de chips ou de cacahuètes, en attendant la saison 2.

3.6. Virginia Despentès : « Djian le puriste »¹⁰⁹⁶

Philippe Djian est un des rares auteurs contemporains dont on se réclame gratuitement - il n'y a aucun retour d'ascenseur à attendre d'un homme qui n'a même pas pris soin de devenir juré littéraire. Auteur français d'une soixante d'années, publié chez Gallimard, dont on sort les livres autour du printemps. Hors compétition. Reconnu. Et même attaqué. Après trente ans de publication, voilà qui n'est pas donné à tout le monde. Et qui, forcément, valide l'œuvre.

Djian incarne le puriste du style contemporain, l'opposant aux partisans du roman français de l'Empire, qui imaginent qu'en s'appliquant à bien accorder les temps on devrait finir par s'exprimer avec la grâce de Paul Morand. Il est de ceux qui pensent que le moment n'est plus aux fioritures - qu'on ne peut plus écrire après Raymond Carver, Richard Brautigan et John Fante comme on le faisait avant Hiroshima.

La première phrase de son nouveau roman, *Vengeances*, plante son décor : *"Les plus atteints étaient les plus jeunes, sans nul doute, ceux qui avaient une vingtaine d'années. Environ. Il suffisait de les regarder. Je l'avais réellement compris lors d'une petite réception chez nos voisins, quelques jours avant Noël. Lorsque mon fils de 18 ans, Alexandre, avait médusé, puis terrifié l'assistance en se tirant froidement une balle dans la tête. En s'effondrant sur le buffet."* Ensuite, Marc, le père, s'écroule - assez méthodiquement.

¹⁰⁹⁶ Article publié dans *Le Monde des livres*, 01 juillet 2011, au moment de la parution du roman *Vengeances*.

Depuis *Ça c'est un baiser* (Gallimard, 2002, Folio n° 4027), Djian creuse des tombes réservées aux enfants. Les jeunes filles sont retrouvées mortes dans un lit au petit matin, ou noyées, ou étranglées. Pas dans cette tradition de la fiction où l'enfant part jeune, dans un vacarme insupportable. Il s'agit toujours, ici, de disparitions molles. On voit bien qu'au fond tout le monde s'en fout, que ça pourrait continuer, il suffirait d'y mettre un peu du sien. L'absence est d'abord à peine perceptible, puis progressivement tout se condense autour d'elle, jusqu'à ce que toute la réalité s'engouffre dans ce trou béant. Les parents nourrissent des remords. Une culpabilité confuse, hirsute - colérique. Glissée dans les veines la poisse vous glace la peau de l'intérieur.

Avec Philippe Djian, depuis six romans, on avance vers le pire avec une lenteur telle que le mouvement en devient tendre. C'est presque une accolade. Morbide, mais familière. *"Le monde se transformait vite. Nous n'avions guère de visibilité."* Chez Kundera, on se demandait pourquoi une jeune fille portait des chaussures épaisses et plates pour un rendez-vous amoureux. Chez Djian, on se demande pourquoi les jolies filles se vomissent dessus dans le métro devant tout le monde, avant de se laisser glisser dedans (c'est dans cet état-là que Marc rencontre Gloria, l'ex-petite-amie de son fils suicidé, avant de lui proposer de s'installer chez lui). Les temps changent, on ne le répètera jamais assez.

Djian le répète, comme un thème : *"Les plus atteints, il fallait se rendre à l'évidence, avaient à peine une vingtaine d'années"*, mais le roman tend à démontrer le contraire. La maturité est une décrépitude infecte. Egocentrés dans des dépressions abyssales, les adultes sont traîtres, défoncés, en descente, paumés, *"les jouets de remontées et de redescentes fulgurantes"*. Ils se servent du vin, se frottent les gencives, titubent dans des couloirs d'hôtel, bavant de la mousse d'aspirine. On ne peut pas dire qu'ils comprennent très bien ce qui se passe, et encore moins qu'ils sachent comment faire pour que ça s'améliore.

Dans les trois derniers romans de Philippe Djian, les adultes perdent un enfant - au moment où il devient lui-même jeune adulte. Et ensuite, ils se cognent. Les dialogues sont sourds. De simples sons, émis d'un coma à l'autre. On ne se parle que pour s'éloigner. On ne partage rien, avec personne, sauf un verre, une ligne, une femme, un moment de baise, des bénéfices. Les seuls contrats qu'on se préoccupe encore de respecter sont passés avec la direction générale de la Poste. A ses débuts, la première pièce qu'a vendue Marc, artiste-plasticien, personnage central du roman, était une carte de toutes les fêtes qu'il avait ratées en ville parce qu'il devait garder son fils, recouverte d'une couche de résine. Sa carte des pères, à lui : des occasions manquées. *"Songeant à ce petit monde que nous nous étions construit avec un soin méticuleux, depuis ce bar où je me trouvais jusqu'à nos avions, nos voitures, nos maisons, nos produits bio, nos cachemires, nos ordis, notre amour des marques... un petit monde pâle, convenu, étriqué, dérisoire. L'idée d'avoir consenti d'énormes sacrifices pour ça paraissait inconcevable, démentiel."*

Si l'ambiance du roman était moins violente, on pourrait y voir la description d'un coup de blues de bobo, une crise de la cinquantaine, la peur de moins bander ou, pire, de devoir aller acheter ses coussins chez Habitat plutôt que chez Conran. Mais il n'est pas question d'un mec isolé qui se casse la gueule. Il est vite question de n'importe lequel d'entre nous, spectateur isolé et impuissant de l'effondrement général. La catastrophe était annoncée bien avant l'événement déclencheur. Difficile de cerner ce qui rend fou. La colère, peut-être. D'être parent, ou de ne pas réussir à l'être. Ou de savoir que c'est sans importance. De ne pas savoir rester tranquille. De ne pas pouvoir transmettre, d'avoir trop sacrifié. Que les fils grandissent

et se mettent à baiser les filles que les pères convoitent - chez Djian, on n'est pas dans la haute bourgeoisie, un tas de tabous moraux persistent à empêcher les protagonistes de jouir de leur bonne situation. Le fils enfin mort, on peut consacrer tout son temps à le pleurer. Faute d'avoir été bon père, être bon veuf d'enfant. C'est la clef des derniers romans de Philippe Djian : pour exister ne serait-ce que sous la forme d'obsédantes silhouettes, les enfants doivent d'abord disparaître.

Ces disparus ne sont pas vraiment là pour représenter l'enfant. Djian ne se livre à aucune étude psychologique. Ce qui l'intéresse, c'est la perte définitive et évidente d'une partie de soi. Ou d'une partie de la réalité collective. La promptitude avec laquelle ça se débîne. Quelque chose disparaît, sans laquelle on ne peut que se désintégrer. Si la filiation réelle n'intéresse pas tellement l'auteur, le fossé entre les générations se creuse de livre en livre. A quoi servent ces jeunes gens, semblent se demander les personnages, si on ne peut même pas leur en mettre un petit coup de temps en temps ? Gloria elle-même, fille négative comme Djian sait les créer, qui pourtant ne manquait pas de vitalité, s'amenuise et devient inerte une fois prise dans la toile des adultes.

Entre les deux générations, il n'y a rien de possible. Même la coexistence est un effort pénible. Une annulation réciproque des vitalités. Aucune tendresse. Que du désir. Et même pas de sexe. Dans *Vengeances*, pour que l'étau se resserre un peu plus strictement, on ne baise pas. On s'observe. De loin et en silence. Les femmes du roman qui veulent vraiment s'en prendre un coup resteront sur leur faim. "*Nous nous sommes fixé cette règle, toi et moi, et nous devons nous y tenir. Et je crois que ce genre d'effort nous grandit*", dit Marc à Anne, la femme de son agent. Il y a une jubilation qui traverse tout le livre, un émerveillement de se voir tout foutre en l'air, méticuleusement, point par point, bousiller tout ce qui peut l'être.

ANNEXES/ SECTION 4 : DOCUMENT AUDIO.

Nous proposons, dans cette dernière section des annexes, un enregistrement de quelques chansons de Stephan Eicher, disponible sur le C.D joint, dont les textes ont été écrits par Philippe Djian. Nous proposons ainsi l'écoute des titres qui ont servi de support à nos réflexions dans la quatrième partie de notre recherche.

1. *Déjeuner en paix (1991)*
2. *Tu ne me dois rien(1991)*
3. *Durant un long moment(1991)*
4. *Rivière(1993)*
5. *Ni remords ni regrets(1993)*
6. *Mille vies(1996)*
7. *Ce peu d'amour(1999)*
8. *Si douces(1999)*
9. *Elle vient me voir(2001))*
10. *Cendrillon après minuit(2003)*
11. *Tant et tant(2003)*
12. *Rien n'est si bon(2003)*
13. *Confettis(2007)*
14. *El Dorado(2007)*
15. *Voyage(2007)*
16. *Envolées(2012)*
17. *Tous les bars(2012)*
18. *Elle me dit(2012)*
19. *Donne-moi une seconde (2012)*

Table des matières

Table des matières

INTRODUCTION	3
CHAPITRE 1 : ÉCRIRE LES RÊVES D'UNE GÉNÉRATION RÉVOLTÉE.....	22
1. Génération Baby Boom	23
1.1. Les refus de mai 1968.....	24
1.2. La tentation américaine	26
2. L'idéale contre-culture	29
2.1.Cultiver le plaisir : l'hédonisme, de Thoreau à la <i>Beat generation</i>	30
2.2. Le parcours contre-culturel de Philippe Djian.....	34
3. Naissance d'un écrivain.....	36
3.1. Le roman français comme repoussoir.....	36
3.2. Les modèles littéraires: de Salinger à Kerouac	38
3.3. L'écriture comme découverte et plaisir	41
3.4. Réception des premiers textes de l'auteur	43
CHAPITRE 2 : LA QUÊTE DES SENS.....	48
1. Les topiques du roman noir et le dérèglement des sens	48
1.1 Scènes-types et personnages.....	49
1.2.Déséquilibre social, déséquilibre des sens.....	50
1.2.1. Violence d'un idéal uniformisé	51
1.2.2 Contamination au monde naturel.....	53
1.3 Monstruosité	55
1.3.1.Schizophrénie, folie, mutilation.....	55
1.3.2. Corps en déroute	57
1.3.3.Banalisation et impasse de la violence	60
2. La reconquête des sens	62
2.1. Transgression : retrouver l'euphorie de la <i>beat generation</i>	62
2.1.1 .La route et l'urgence.....	64
2.1.2. Vitesse	66
2.1.3.Musique	67
2.1.4. Sexe	69
2.1.5. Ivresse et paradis artificiels	70
2.2. Régression : Exalter le vivant.....	74

2.2.1. Révélation du monde nocturne	75
2.2.2. Communion avec les éléments.	76
2.2.3. Plaisirs d'enfance.....	80
CHAPITRE 3 : MODALITÉS STYLISTIQUES DE L'EXACERBATION DES SENS	84
1. Stylisation du brouillage des sens : <i>Bleu comme l'enfer</i> , un roman hybride.....	84
1.1 La multifocalisation	86
1.2 Les collages	89
1.3. Esthétique de la confusion	92
2. L'écriture à la reconquête des sens	95
2.1. Stimulation visuelle	96
2.2. Stimulation sonore	99
2.3. Synesthésie	101
2.3.1. Nature des correspondances sensorielles.....	102
2.3.2. Portée des correspondances sensorielles	105
2.4. Pulsation : le rythme, cœur du (des) sens	108
CHAPITRE 1 : L'ÉCRITURE DE LA MATURITÉ.....	117
1. Le rêve américain à l'épreuve de la réalité états-unienne	118
1.1. Défense d'un paysage naturel	119
1.2. Critique d'un paysage social.....	121
1.3. Vers une autre image des Etats-Unis	124
2. L'influence de Raymond Carver	127
2.1. Carver et les oubliés du rêve américain.....	127
2.2. Exigence d'une écriture de l'insignifiance	130
2.3. Lorsque Djian parle de Carver.....	132
3. Évolution de l'écriture djianienne	134
3.1. La tentation minimaliste	135
3.2. Bonheur d'écrire les sensations simples	141
CHAPITRE 2 : DU MONDE EXTÉRIEUR A L'INFINI INTIME.	144
1. Sensations dysphoriques du vieillissement.....	144
1.1. Faillite de l'être social	146
1.2. Désillusions du corps.....	148
1.3 Renoncement à l'excès.	150
2. Le choix de la passivité	154
2.1. Position attentiste et laisser aller	154
	457

2.2. Sérénité	159
3. Silence	163
3.1. Se taire	164
3.2. S'écouter	168
3.3. Ecouter le murmure du « il y a »	171
CHAPITRE 3 :ÉCRIRE L'ÉCOUTE DU MONDE.	175
1. Sensibilisation de l'énonciation	175
1.1. La perspective narrative	176
1.2. « Je », synthèse de « l'en dehors » et de « l'en dedans. »	179
1.3. Jeu de Voix	182
2. Le recours au Lyrisme	187
2.1. Le narrateur djianien comme sujet lyrique	188
2.2. Subjectivité de la mémoire et la dimension affective	192
2.3. Présence au monde et mysticisme.	197
3. Poétique des quatre éléments	201
3.1. Feu et air	201
3.1.1. Feu intérieur, feu extérieur	202
3.1.2. Fiat Lux	204
3.2. Terre	205
3.2.1. Combattre/modeler la matière.	206
3.2.2. Terre, métaphore de l'écriture	208
3.3. Eau	209
3.3.1. Miroir d'eau	211
3.3.2. Parole d'eau	213
CHAPITRE 1 :LES GRANDS BOULEVERSEMENTS.	221
1. Djian : d'écrivain rebelle à écrivain modèle	222
1.1. Respecter l'institution littéraire	222
1.2. Défendre un art poétique	224
1.3. Inspirer ses pairs	226
2. Une écriture en mutation	228
2.1. Explorer les possibles de l'écriture	228
2.2. Renouveler les sources d'inspiration	232
2.2.1. Bret Easton Ellis	232
2.2.2. Insensibilité du style ellisien	234
	458

2.2.3. Pinter et Crimp : l'absurde, la Menace... et la langue.....	236
3. Ecrire un monde sans signification.....	238
3.1. Retentissement des événements réels	239
3.2. L'art de la destruction.....	242
CHAPITRE 2 :.....	247
SATURATION DES SENS ET SIDÉRATION DU SENS.....	247
1. Les Paradis de l'artifice	248
1.1 Le bonheur est consommation	249
1.2. Les tentations de Babylone.....	254
2. L'enfer du dérèglement	257
2.1.Chaos Social	258
2.2. Effondrement des valeurs morales	260
2.3. L'égarement volontaire des sens	264
2.4. Illusion sécuritaire et nature hostile.....	265
3. L'Apocalypse.....	270
3.1.Quand la réalité dépasse la fiction	270
3.2 .Vertiges de la peur.....	274
3.3. La fuite du sens.....	276
CHAPITRE 3 : DIRE LA FUITE DU SENS.....	281
1. Le fantastique	282
1.1. Exploitation des topiques du genre.....	282
1.1.1. Personnages	283
1.1.2.Cadre spatio-temporel.....	285
1.2. Exprimer le doute	287
2. La Menace	291
2.1.Héritage des thématiques pintériennes	292
2.2. Mise en place du mécanisme de la terreur.....	294
2.2.1.Non résolution des événements	294
2.2.2.Distorsions chronologiques	298
3. Rhétorique de l'incompréhension.....	301
3.1 Interrogations.....	302
3.2.Répétition.....	304
4. S'accommoder de l'incompréhension	306
4.1. Rythme.....	306
	459

4.2.Sérialité.....	309
4.3.Divertissement.....	311
CHAPITRE 1 :SENTIR UNE PAROLE VIVE.....	318
1. L’écriture djianienne en dialogue avec les arts.....	319
1.1.Peinture.....	319
1.2.Musique.....	321
2. La médiation musicale.....	324
2.1. Dialogue au cœur du corps.....	324
2.2. Dialogue au plus profond de l’âme.....	326
2.3 Dialogue entre les hommes.....	327
3. Chanson, ou l’écriture et la musique en amour.....	330
3.1 Rencontre avec Stephan Eicher, un artiste atypique.....	330
3.2 Paroles de Djian.....	332
3.2.1. Paroles en quête de sonorités.....	333
3.2.2. Paroles en quête du rythme.....	335
3.3. Parole et musique en complétude.....	339
4. Retour à une littérature immatérielle.....	343
4.1. Pouvoir mnémonique du chant.....	343
4.2. Profération.....	344
CHAPITRE 2 : CHANSON E(S)T ROMAN.....	347
1. Correspondances intratextuelles.....	348
1.1. Le texte de chanson comme archétype romanesque ?.....	349
1.2. La chanson comme tribune ?.....	351
2. L’ombre de Raymond Carver.....	353
2.1. L’image matricielle.....	354
2.2.Réccurrence des motifs.....	355
3. Galerie de personnages.....	359
3.1. Enfants.....	360
3.2. Amis, voisins.....	362
3.3. Epouse, amante.....	365
3.3.1 . Femme castratrice.....	366
3.3.2. Femme médiatrice.....	368
4. Célébration de l’immatérielle.....	372
4.1. L’être volatile.....	372
	460

4.2. Le retour à la Nature	376
BIBLIOGRAPHIE.....	388
1. Corpus.....	389
2. Œuvres complémentaires de l’auteur	389
2.1. Œuvres narratives et théâtrales	389
2.2 Autres textes	391
3. Ouvrages et articles critiques sur Philippe Djian.....	391
4. Ouvrages et articles Théoriques	392
4.1. Ouvrages et articles de critique littéraire générale	392
4.2. Ouvrages et articles traitant de l’intertextualité	394
4.3. Ouvrages de littérature comparée	395
4.4. Ouvrages de sociocritique.....	395
5. Ouvrages et articles thématiques	395
5.1. Sur l’esthétique, les sens, les sensations.....	395
5.2. Sur la littérature française contemporaine	398
5.3. Sur la littérature américaine.....	400
5.4. Sur le contexte socioculturel.....	401
5.5. Sur les séries télévisées.....	402
5.6. Sur la relation entre musique et littérature.....	403
5.7. Sur le fantastique	404
6. Œuvres littéraires complémentaires.....	404
7. Ouvrages généraux	407
8. Articles de presse sur l’œuvre de l’auteur et entretiens.....	408
9. Autres.....	409
10. Emissions télévisées	409
DISCOGRAPHIE.....	410
SITOGRAFIE	410
ANNEXES/ SECTION 1 : TEXTES DE L’AUTEUR	411
1.1. Texte prononcé en ouverture du colloque "Repenser les processus créateurs", Sydney, Février 1999.....	412
1.2. « Le chœur des anges »(A propos de Raymond Carver.)	418
1.3. « Jack Kerouac » in <i>Ardoise</i> , Paris, Julliard, (Pocket), 2002.....	420
1.4. Textes de chansons.	422
1.4.1. Déjeuner en paix, 1991	422

1.4.2. Rivière (1993).....	423
1.4.3. Durant un long moment (1993)	424
1.4.4.71/200	425
1.4.5. Elle vient me voir (2001).....	426
1.4.6. Rien n'est si bon (2003).....	427
1.4.7. Confettis (2007).....	428
1.4.8. Voyage (2007)	429
1.4.9. Envolées. (2012).....	430
ANNEXES/ SECTION 2 : ENTRETIENS.	431
2.1. Entretien avec Antoine de Caunes, in <i>Les inrockuptibles</i> , mai-juin 1987.....	431
2.2. Entretien paru à l'occasion de la sortie du roman <i>Assassins</i>	436
2.3. « Le monde selon...Philippe Djian », propos recueilli par Jean-Luc Bitton.....	437
2.4. Philippe Djian : "Inventer une histoire est sans importance. C'est la langue qui compte", propos recueillis par Nathalie Crom.....	440
ANNEXES /SECTION 3 : ARTICLES DE PRESSE.....	443
3.1. Pierre Lepape, « Le défi de Djian».....	443
3.2. Bertrand Leclair : « Se rêvant écrivain américain,Philippe Djian est condamné à l'effort d'imitation»	445
3.3.Jean-Baptiste Harang : « Le sang de Djian».....	446
3.4.Jean-Noël Pancrazi : « Faim d'idéaux, fin d'illusions».....	448
3.5. Laurent Wolf, « Littérature anti-zapping » <i>Le temps</i> , 05/11/05	450
3.6. Virginie Despentes : « Djian le puriste »	451
ANNEXES/ SECTION 4 : DOCUMENT AUDIO.....	454

