

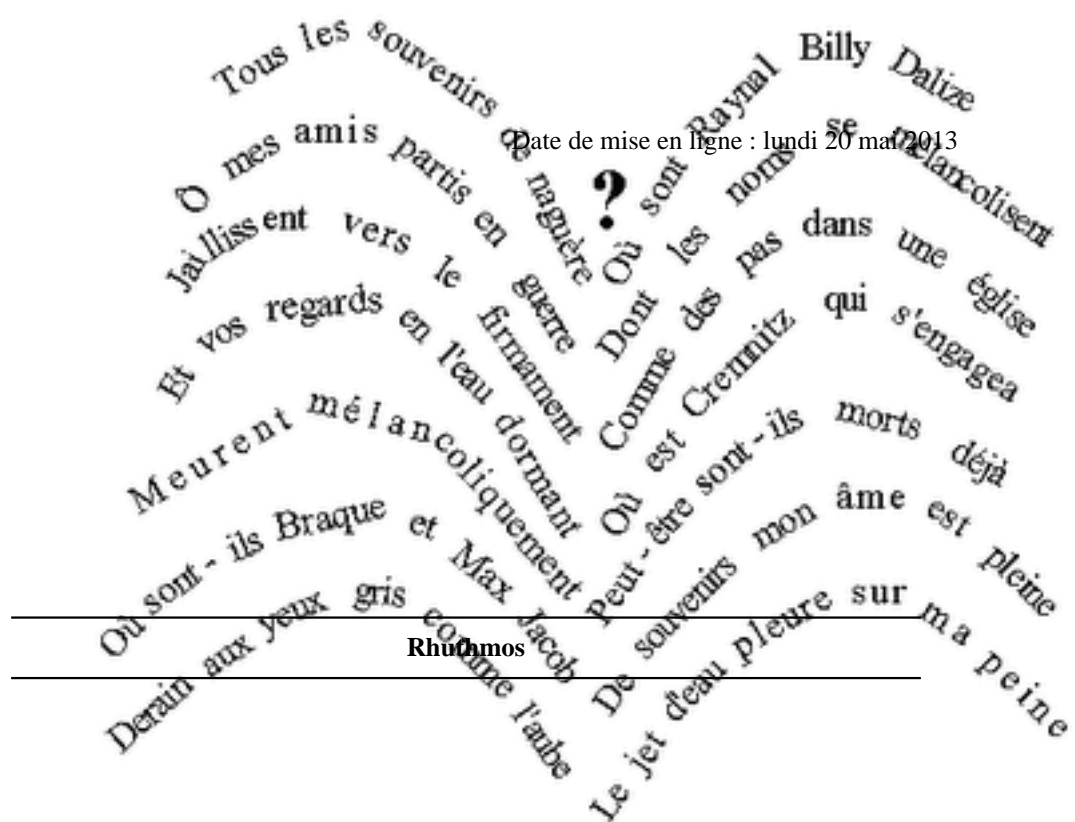
Extrait du Rhuthmos

<http://www.rhuthmos.eu/spip.php?article899>

Trajets quotidiens et récits délinquants

- Recherches

- Le rythme dans les sciences et les arts contemporains
- Poétique et Études littéraires - GALERIE - Nouvel article



Sommaire

- [Marc Augé : un ethnographe dans la ville](#)
- [François et Anaïk prennent le RER](#)
- [Annie Ernaux : récits d'une Ville Nouvelle](#)
- [Jacques Réda : la liberté des rues](#)
- [Bibliographie](#)

Ce texte a déjà paru dans Temps zéro, [n° 1](#), 2007. Nous remercions Michael Sheringham de nous avoir autorisé à le reproduire ici.

Résumé : Si l'expérience de la quotidienneté, qui préoccupe un philosophe comme Henri Lefebvre ou un écrivain comme Georges Perec, semble résister à l'emprise du roman, Michel de Certeau a pu mettre une réflexion sur le récit au coeur de son essai fondamental, *L'invention du quotidien*. En effet, les notions de « récits délinquants » ou d'« énonciations piétonnières », chez Certeau, fournissent des outils précieux pour l'élucidation du rôle du récit dans des textes qui interrogent le monde quotidien à partir de pérégrinations et de méditations urbaines, dont certains exemples majeurs sont traités ici : *Un ethnologue dans le métro* (Marc Augé), *Journal du dehors* (Annie Ernaux), *Les passagers du Roissy-Express* (François Maspéro), *La liberté des rues* (Jacques Réda).

Abstract : If the experience of everydayness, which preoccupied a philosopher like Henri Lefebvre and a writer like Georges Perec, seem to resist the sway of the novel, Michel de Certeau nonetheless placed a consideration of narrative at the heart of his seminal essay *Practices of Everyday Life*. *And indeed such notions as « delinquent narratives » and « pedestrian speech acts », elaborated by Certeau, provide precious tools for identifying the role of narrative in texts which interrogate the everyday world on the basis of urban peregrinations and meditations, of which some major examples are examined here :* *An Ethnologist in the Metro* (Marc Augé), *Exteriors* (Annie Ernaux), *Roissy-Express : A Journey Through the Paris Suburbs* (François Maspéro), *The Freedom of the Streets* (Jacques Réda).

La question du récit — ou plutôt un questionnement du récit — est souvent à l'oeuvre dans les interrogations ou mises en scène du quotidien qui sont au coeur de la littérature française contemporaine, même si c'est pour contester l'autorité du récit, ou du moins l'ordre du discours narratif, la narrativisation comme ordonnancement de la réalité. « Non, plus de roman jamais », vocifère le narrateur de François Bon dans *Impatience*, « mais cueillir à la croûte dure ces éclats qui débordent et résistent » (1996 : 67).

Le roman ne suffit plus ni la fiction, les histoires sont là dans la ville qui traînent dans son air sali [...]. On préférerait un pur documentaire, on préférerait la succession muette des images, un carrefour avec son feu rouge, un arrêt de bus au banc plastique sans personne [...] On préférerait l'inventaire étage par étage des noms et des vies, avec les lieux traversés et les phrases que chacun prononce quant à ces lieux (1996 : 12-13).

Pour être dite, atteinte, la vérité de la ville exigerait, pour Bon, un assaut contre le roman, et contre le récit dans la mesure où il chercherait à ordonnancer le réel : « Non, plus de roman mais le dispositif même des voix qui nomment la ville et tâchent de s'en saisir » (1996 : 23). Or — c'est là le propos qui sera développé ici à travers quatre exemples — dans des textes qui semblent se préoccuper particulièrement de la question du quotidien, qui auraient pour vocation de nous plonger dans le monde de la quotidienneté tout en tournant le dos à la fiction

romanesque, on peut trouver tout de même un souci du récit, lié à un certain nombre de traits et de préoccupations qui, à la fois, servent à convoquer le quotidien et à faire ressortir les liens tenaces qui relient le quotidien au récit lui-même.

On pourrait s'imaginer que le roman réaliste était le grand ami, l'allié substantiel du quotidien, son miroir et son révélateur. Mais, comme je l'ai indiqué ailleurs (Sheringham, 2004) il me semble que le caractère hautement fonctionnaliste du régime romanesque ait tendance à faire du monde quotidien un simple arrière-fond contre lequel, ou au sein duquel, les processus socio-économiques et psychologiques peuvent être mis en vedette. Si, comme l'indique Michel de Certeau, le roman a été « le zoo des pratiques quotidiennes » ([1980] 1990 : 120 [1]) — merveilleuse formule qui nous rappelle la manière dont Dickens, Balzac, Zola ou Mafhouz nous rendent palpables les gestes usuels des pratiquants de toutes sortes de métiers, et comment ils campent des modes d'être à la fois typiques et singuliers — c'est plutôt grâce à un mode de lecture qui prendrait ces univers romanesques à rebrousse-poil, en favorisant le minuscule et en négligeant les ambitions totalisatrices du romancier. Comme les autres grandes théorisations du quotidien, celles de Heidegger et Husserl, de Lefebvre, de Blanchot, de Barthes, de Perec, de Cavell, *L'invention du quotidien* que nous propose Certeau nous invite à prêter notre attention à une zone intermédiaire, une dimension instable, indéterminée, qui n'aurait d'existence que performative (voir Sheringham, 2006). Le quotidien n'est pas une région, une localité, un spectacle qu'on peut représenter : sans statut objectif, il n'existerait, à la limite, qu'à travers des pratiques qui, en le révélant, le font exister, l'inventent. Georges Perec, on le sait, fut peut-être le plus grand inventeur de dispositifs aptes à révéler cette dimension que Maurice Blanchot disait « inépuisable, irrécusable, et toujours inaccompli et toujours échappant aux formes ou aux structures » (1969 : 357). « Le quotidien échappe », dit encore Blanchot, « c'est sa définition » (355).

Dans le célèbre chapitre de son *Invention du quotidien* intitulé « Marches dans la ville », Michel de Certeau établit un parallèle entre l'énonciation et la pratique de la rue, faisant le contraste entre la « Ville-concept » de l'urbaniste et le niveau des pratiquants ordinaires de la ville qui n'ont pas de vue d'ensemble : « Échappant aux totalisations imaginaires de l'oeil, il y a une étrangeté du quotidien qui ne fait pas surface » (IQ : 142). Si les mouvements des sujets qui s'entrecroisent dans la Cité font naître un « texte urbain », ses écrits multiformes sont sans auteur, sans lecteur, sans spectateur. Néanmoins, les usagers de la ville, dans leur circulation quotidienne, créent une seconde ville, une ville métaphorique, à l'intérieur de la première. S'il existe un « parler des pas perdus » c'est grâce aux déplacements incalculables, aléatoires des piétons. Certeau insiste sur la manière dont le caractère physique de la marche, et les processus mentaux qu'il engendre, produisent « un style d'appréhension tactile et d'appropriation kinésique » (IQ : 147). C'est à travers les mouvements des corps, et le mixage et brouillage des itinéraires balisés, que la ville est appropriée. Point besoin du « comportement lyrique » des Surréalistes, ou de la « dérive » des Situationnistes : dans l'optique de Certeau les opérations de la marche sont en elles-mêmes « multiformes, résistantes, rusées et têtues » (IQ : 146). L'analogie entre la marche et l'énonciation — étayée par la notion d'« énonciations piétonnières » — est renforcée par l'hypothèse que l'appropriation de l'espace par le marcheur est favorisée par deux figures : la synecdoque et l'asyndète. Grâce à ces « rhétoriques cheminatoires », marcher dans la ville opère une « métamorphose stylistique de l'espace » (IQ : 154).

Une deuxième manière par laquelle la circulation dans l'espace urbain peut être créatrice provient d'un autre aspect de l'énonciation, le fait que de dire quelque chose pose toujours un rapport entre un *ici* et un *ailleurs* ; d'abord entre ces mots-ci, et toute une série d'autres énoncés — il s'agit de la fameuse « chaîne parlante » saussurienne et lacanienne ; et d'autre part entre le contexte dans lequel cette énonciation a lieu, qui relie l'énoncé à une série de facteurs ponctuels, et l'horizon de réception ou de compréhension de cette parole. Énoncer serait « une manière de passer », comme la marche qui crée toujours un rapport entre *ici* et *ailleurs* — le but, qui donne le sens de la marche, mais qui est aussi mobile que l'horizon. « Marcher », écrit Certeau, « c'est manquer de lieu. C'est le procès indéfini d'être absent et en quête d'un propre » (IQ : 155). Les pas du marcheur, comme les mots du parleur, sont toujours habités, infléchis, orientés par ce qui est absent. Et dans la dernière partie de son chapitre Certeau relie ce rapport à l'absent — qui « fait marcher » — à la prégnance des noms propres et surtout des noms de rue dans la ville, inducteurs de « tropismes sémantiques » (IQ : 156). À travers cet ensemble de mécanismes et d'impulsions, les relais entre le cadre urbain, la marche et le langage sont créateurs de narrativité, sont matières à

récit.

Comme Perec, Certeau nous montre que si l'on sépare le récit du roman, mais pas forcément du romanesque, il y a des aspects du récit, de l'acte narratif, de la narration, qui s'apparentent au quotidien. Ainsi, dans cet article, je vais prendre comme paramètres des facettes du récit qui sont — d'une manière explicite ou implicite — mises en valeur par Certeau. Par le choix de quatre textes où il est question de trajets urbains, d'un rapport à la ville qui n'est pas d'ordre descriptif mais mobile, dynamique, lié au déplacement spatial et temporel, je voudrais mettre en relief, d'abord, le lien qu'établit Certeau entre la marche et l'énonciation, grâce au récit qui incite à « traverser » l'espace, au lieu simplement de le « découper » à la manière d'une carte. « Tout récit est un récit de voyage » (IQ : 171) affirme Certeau dans le chapitre de *L'invention du quotidien* consacré aux « Récits d'espaces », c'est-à-dire aux rapports étroits qui existent selon lui entre le récit, dans sa dimension performative, et ce qu'il appelle le « lieu pratiqué » — modalité de l'espace qui existe lorsque celui-ci est habité, vécu : « il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps [...] En somme, *l'espace est un lieu pratiqué* » (IQ : 173).

Pour Certeau, il y aurait une ambiguïté foncière du récit. D'une part le récit délimite, borne, institue de l'ordre. Mais d'autre part, générateur d'interactions, le récit incite à une mobilité, une ouverture, une « délinquance » : « le récit est délinquant » (la dernière partie du chapitre « Récits d'espaces » s'intitule « Délinquances ? » (IQ : 189-191)). Le récit trouble l'ordre établi, déjoue l'autorité, dans la mesure où il postule non pas des trajectoires qu'il suivrait d'une manière docile, mais, dans son rapport foncier à la pragmatique orale, des trajets toujours circonstanciés, toujours ponctuels (« L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation » (IQ : 173)). Un récit de lieu est toujours l'histoire d'un corps en transit dans un lieu qu'il pratique et, du coup, transforme en espace, c'est-à-dire en quelque chose d'ouvert. Si le récit, d'une part, autorise et fonde un espace par des délimitations, il ouvre par là, d'autre part, « un théâtre de légitimité à des actions effectives » (IQ : 183). En somme, l'existence d'un grand Récit oppressif, omniprésent et invisible (Certeau partage jusqu'à un certain point l'optique d'un Michel Foucault sur l'existence du « bio-pouvoir »), ouvre la porte à des milliers de microrécits, aux « formes microbiennes de la narration quotidienne » (IQ : 191) — qui jouent avec cet ordre.

Là où la carte découpe, le récit traverse. Il est « diégèse », dit le grec pour désigner la narration : il instaure une marche (il « guide ») et il passe à travers (il « transgresse ») [...]. Si le délinquant n'existe qu'en se déplaçant, s'il a pour spécificité de vivre non en marge mais dans les interstices des codes qu'il déjoue et déplace, s'il se caractérise par le privilège du *parcours* sur l'*état*, le récit est délinquant (IQ : 190).

Mais à l'inverse de la délinquance sociale qui tend « à prendre le récit à la lettre », à ne pas voir d'issues dans l'édifice d'un ordre social répressif, et se définit contre cet ordre, « le récit est une délinquance en réserve, maintenue, elle-même déplacée [...] tour à tour joueuse et menaçante » (IQ : 191).

Or — et ce sera notre deuxième paramètre — le récit, dans la mesure où il lie des espaces dans le temps, doit sa mobilité à la rencontre avec l'autre. Selon Certeau « les récits sont animés par une contradiction qu'y figure le rapport entre la frontière et le pont (c'est-à-dire entre un espace (légitime) et son extériorité (étrangère)) » (IQ : 185). Parcourir un lieu, c'est-à-dire le pratiquer, est un acte narratif, fomenteur de récit ; c'est un acte qui injecte la mobilité dans ce qui est fixe : à travers l'aléa de la rencontre, du moment ponctuel, de l'interaction, le parcours-récit introduit l'ambiguïté et l'altérité : « À l'intérieur des frontières, l'étranger est déjà là [...] tout se passe comme si la délimitation était le pont qui ouvre le dedans à son autre » (IQ : 189). Un troisième paramètre qui lierait le quotidien, conçu en termes de pratiques, au récit en tant que pratique serait donc l'hétérogénéité, l'hybridité qui fait que le quotidien échappe aux genres établis, se laisse appréhender plutôt par des pratiques, littéraires ou autres, où

il y a passage à travers des genres différents, brassage de genres.

Quatrième paramètre liant quotidien et récit : la saillance du corporel, de ces « techniques du corps » dont parlait Marcel Mauss dans un essai célèbre (Mauss, [1950] 1997), cité à plusieurs reprises par Perec. Pour Certeau, la « narrativité » dans « sa forme délinquante » commence

avec l'inscription du corps dans le texte de l'ordre. L'opaque du corps en mouvement, gestuant, marchant, jouissant, est ce qui organise indéfiniment un *ici* par rapport à un *ailleurs*, une familiarité par rapport à une étrangeté (IQ : 191).

On verra nos praticiens de la ville — Augé, Maspero, Ernaux et Réda — à l'affût de gestes et de comportements qui correspondent à la variété des modes d'être dans la ville au quotidien.

Cinquième paramètre — paradoxal —, le romanesque. Un « romanesque sans roman » que Barthes définit en ces termes : « un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à ce qui se passe dans la vie » (Barthes, 1993 : 1403). Un romanesque dont l'un des éléments serait ce que Barthes appelle *l'incident* dont il donne la définition suivante : « simplement ce qui tombe, doucement, comme une feuille, sur le tapis de la vie » (voir Sheringham, 2003).

Marc Augé : un ethnographe dans la ville

Le premier des textes que nous allons solliciter, *Un ethnologue dans le métro* de Marc Augé, est sans doute le plus éloigné non seulement du roman, mais du récit. Néanmoins, la manière dont Augé interroge la pratique du métro parisien — pour faire ressortir l'interaction constante du singulier et du pluriel, de l'individuel et du social, qui caractériserait selon lui cette institution — et fait du métro le microcosme de la vie quotidienne, a souvent recours aux aspects du récit que nous avons évoqués. D'abord, comme tous les écrivains dont je vais parler, Augé choisit le pôle de la *diction* plutôt que celui de la *fiction* (Genette, 1991) tout en situant son texte dans un régime littéraire. Ethnologue professionnel, Augé rejette la monographie scientifique lorsqu'il décide d'aborder, toujours avec l'oeil de l'ethnologue, l'univers proche de sa propre quotidienneté (voir Sheringham, 1995). Dans son premier livre dans cette veine, *La traversée du Luxembourg*, sous-titré « ethno-roman d'une journée française considérée sous l'angle des moeurs, de la théorie, et du bonheur », qui suivait le déroulement d'une seule journée, passant au crible de ses préoccupations et catégories anthropologiques (rituel, socialité, etc.) tout ce qui lui arrivait dans la journée (visite chez le dentiste, rencontre avec un collègue, émissions de télé), Augé avait choisi d'employer, un peu lourdement, l'appareil du roman. Mais dans *Un ethnologue dans le métro*, c'est en essayiste qu'il parle. Le discours de l'essai, dont on pourrait étudier le rapport étroit à l'éthos du quotidien (voir Sheringham, 2006), permet à Augé de suivre les méandres de sa pensée, de digresser, de pratiquer des variations, de combiner des éléments de plusieurs types de discours. Et ce sera d'ailleurs au génie de l'essai que Maspero et Réda, tout comme Perec (dans *Espèces d'espaces* notamment), emprunteront des aspects importants de leur style d'écriture. Augé organise sa réflexion sur l'usager du métro, conçu comme le « praticien ordinaire de la vie quotidienne » (Augé, 1986 : 16), autour de trois foyers ou centres d'intérêt, et la question du récit, dans son rapport au quotidien, se manifeste ainsi de trois manières différentes. Prenant comme point de départ le plan du métro, Augé y voit d'abord l'emblème de la rigidité de l'ordre social auquel nous sommes contraints ; or, pour chaque individu, à tel moment, prendre le métro c'est choisir son propre itinéraire, c'est-à-dire en même temps accepter un contrat et obtenir la permission de jouer. Et cela est encore plus évident lorsqu'on considère le rapport entre mémoire collective et mémoire individuelle dont le métro serait le théâtre. Faisant souvent allusion à des événements historiques, les noms des stations trahissent la dimension

collective du métro, mais les multiples parcours d'un même individu à des moments différents de sa vie, marqués par des voyages, des déménagements, des événements personnels, tissent un réseau qui est à la fois convergent et divergent par rapport à l'ordre fixe. Pour beaucoup de Parisiens le métro aurait toujours eu une place dans leur quotidien et serait donc lié aux récits de vie que pourrait raconter un individu.

Dans son deuxième chapitre Augé médite sur le rapport entre l'intime et le public : le comportement des usagers du métro — les diverses pratiques et « techniques du corps » qui sont récurrentes (comme Perec et Certeau, Augé fait allusion à Mauss) : modes de lecture, d'interaction avec d'autres passagers, avec les gens qui jouent de la musique ou qui mendient, manière d'attendre le métro ou de se déplacer dans les couloirs, révèlent la grande variété des modes d'être, et des récits possibles, présents simultanément dans un contexte apparemment contraint.

Dans la dernière partie de son essai, l'ethnologue prête son attention aux correspondances, à ces changements de ligne qui permettent aux usagers du métro parisien de confectionner des parcours qui font s'articuler des systèmes symboliques différents. Changer de ligne c'est souvent changer de rôle, d'identité, opérer des transitions entre les dimensions variées de sa subjectivité, se prêter à des interpellations (Althusser), des subjectivations (Foucault) différentes. De plus, une station de métro est un lieu « romanesque » (Barthes), non seulement parce qu'il peut s'y passer toutes sortes de choses mais parce que le fait d'y passer, de changer de ligne, de construire des itinéraires différents, fait du système, de ce « lieu pratiqué » comme dirait Certeau, un espace mobile et multiple.

François et Anaïk prennent le RER

Les passagers du Roissy-Express de François Maspero, accompagné des photographies d'Anaïk Frantz, est le récit d'un voyage dans la banlieue parisienne. En mai-juin 1989, au moment où la France s'apprêtait à fêter le bicentenaire de la révolution française et où la liesse du rassemblement des étudiants sur la place Tian'anmen virait au massacre, François Maspero, éditeur, reporter, écrivain, et son amie la photographe Anaïk Frantz ont passé un mois à parcourir la ligne B du RER. Comme chez Augé, il s'agit d'appliquer à ce qui est proche, non exotique (« endotique » dirait Perec (1990 : 12)), « ici » plutôt que « là-bas », le type d'attention que nous conférons d'habitude aux contrées et pratiques lointaines. Mais là où Augé pouvait jauger la validité et l'insuffisance de sa science d'ethnologue professionnel, Maspero et sa compagne partent, comme les « vrais voyageurs » de Baudelaire, « pour partir ». Ils ont bien sûr quelques idées derrière la tête — aller voir une contrée aussi inconnue que la Chine (Maspero revenait d'un reportage dans ce pays quand il eut l'idée de son voyage en RER), c'est-à-dire la proche banlieue parisienne — mais Maspero insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'imposer une grille préétablie à leur observation. Dans ce texte, ou plutôt dans le projet dont le texte est le résidu, la convergence d'une pratique — la déambulation — qui ouvre des perspectives sur la dimension du quotidien, avec une pratique du récit — le rapport de Maspero — s'opère d'abord grâce aux contraintes qui, à la manière de Perec, déterminent les paramètres du voyage. Et, avant tout, la contrainte de rester des voyageurs, des amateurs, plutôt que des journalistes ou des professionnels de quoi que ce soit (malgré les multiples titres de Maspero). Ce sera « une balade » et non point une enquête. « Ce n'était pas une enquête, juste un regard, le leur, et rien d'autre, un regard attentif » (Maspero, 1990 : 22) ; et un peu avant, « plutôt que de regarder, dire ça me regarde » (20). Donc, une traversée, un acte de déplacement, qui déplacera aussi les savoirs. Il s'agira bien sûr d'être bien informé, et de s'informer — de se former — en route ; mais non pas d'appliquer des savoirs tout faits — sociologiques, politiques, économiques, philosophiques. Dans la mesure où le voyage est toujours déjà un récit — Maspero prend des notes qu'il rassemble le soir à l'hôtel — il s'agit d'une narrativité délinquante dans la mesure où le récit relie des moments et des lieux selon un ordre imprévisible, improvisé, ponctuel. La contrainte, d'ordre narratif autant que corporel, est au centre du voyage : obligé de chercher un hôtel chaque soir, mais aussi d'emprunter les transports en commun, souvent terriblement inefficaces en banlieue — une de leurs grandes découvertes à propos du quotidien dans ces parages — Maspero et Frantz, trimballant leurs bagages à la recherche d'un logement ou d'un repas, sont souvent très conscients de leur état physique, noté par Maspero dans son journal de bord.

La rencontre de l'autre est au centre de leur voyage — ils partent pour rencontrer des gens, pour récolter des témoignages, des récits de vie, ce qui donne souvent au livre sa dimension romanesque, surtout à travers les scènes où Frantz propose de prendre la photo des gens, ou par l'aspect picaresque d'un certain nombre de leurs aventures (cet aspect du voyage est marqué par l'emploi de légendes qui, au début de chaque chapitre, résument les éléments principaux du contenu qui va suivre comme dans les romans et récits des XVIIIe et XIXe siècles). Mais ce qui fait l'intérêt des *Passagers du Roissy-Express* est la manière dont Maspero, à travers un brassage de genres, une grande hybridité générique, arrive à imbriquer, à faire dialoguer toutes sortes d'approches et de dimensions de l'expérience quotidienne. Encombré de guides anciens, de livres et de brochures, et toujours soucieux de s'approvisionner en matière de lecture locale, Maspero n'est pas pour autant motivé par un désir d'information mais plutôt par un sentiment aigu de la nécessité de contextualiser le présent dans le passé, de voir la banlieue nord de Paris non pas comme un spectacle mais comme un « lieu pratiqué » et donc « sédimenté ». Ce qui fait le prix du livre de Maspero dans le contexte des approches du quotidien, c'est la manière dont il a su appréhender ce que Certeau appelle « l'historicité commune » (IQ : 25), faite de récits « empilés », accumulés à travers des processus où des individus et des groupes sociaux ont su « faire avec » les aléas des processus historiques et économiques (IQ : 294). À Drancy par exemple, Maspero et Frantz sont attentifs au fait que les HLM, construites en 1935, ont servi de camps provisoires pour des Juifs en route pour Auschwitz, et puis sont redevenues après la guerre des endroits où parquer des pauvres et des immigrés. Faire ce constat sur place, et faire le récit de sa visite, ne veut pas dire adopter un point de vue historien ou savant, mais être sensible à la manière dont la vie quotidienne n'est pas en dehors de l'histoire. Elle est forcément et fatalement en rapport avec elle.

Annie Ernaux : récits d'une Ville Nouvelle

Selon la phrase de Jean-Jacques Rousseau, « notre vrai moi n'est pas tout entier en nous », citée en épigraphe de son *Journal du dehors*, le projet d'Annie Ernaux n'est ni de parler d'elle — comme dans un journal intime où il s'agirait du *dedans* et non pas du *dehors* — ni de s'oublier dans la contemplation de l'autre, mais de traquer ce qui, en elle, n'existe qu'à travers son rapport aux autres, à l'autre. Dans la dernière entrée du livre elle résume cet aspect de son projet :

Dans des individus anonymes qui ne soupçonnent pas qu'ils détiennent une part de mon histoire, dans des visages, des corps, que je ne revois jamais. Sans doute suis-je moi-même, dans la foule des rues et des magasins, porteuse de la vie des autres (Ernaux, 1996 : 107).

Où est la place du récit dans ce projet qui semble vouloir justement rompre non seulement avec le genre romanesque, congédié dès le quatrième livre de l'auteur, *La place* (livre sur le père), mais encore avec le littéraire — dans le prolongement du vœu d'une « écriture plate » énoncé dans *La place* — et avec l'ordre narratif ? Subvertir le journal intime en notant, du moins dans un premier temps, ce qui est hors de soi, dans *La vie extérieure* (titre d'un deuxième livre de la même trempe (Ernaux, 2000)), consiste en fait chez Ernaux en l'invention d'une écriture fragmentaire adaptée au foisonnement (Certeau dirait le « pullulement ») des microrécits par lesquels, à travers nos réactions, nous sommes reliés au monde de la quotidienneté. Dans une préface ultérieure, ajoutée à une deuxième édition de *Journal du dehors*, Ernaux précise que le choix des fragments et l'incitation à transcrire telle scène venaient en fait d'une réaction subjective et donc personnelle, mais que son but était d'atteindre à une « écriture photographique du réel » (Ernaux, 1996 : 10). Les microrécits de *Journal du dehors* témoignent non pas d'une existence subjective autonome mais de l'imbrication du moi dans l'autre. Cherchant à mettre en scène un « Je transpersonnel » (Ernaux, 1994), Ernaux, qui n'emploie presque jamais le pronom « je » dans les fragments qui constituent son livre, s'efforce de « transcrire » des scènes — dans le RER, le métro, dans les commerces de la Ville Nouvelle de la banlieue parisienne où elle habite. Il s'agit souvent de moments où — parfois comme

dans *Tropismes* de Sarraute — elle sent qu'il se passe quelque chose dans le domaine de l'intersubjectivité, de l'échange social, dans lequel elle peut, d'une part s'identifier en tant qu'individu (ou au contraire, sentir, à travers une répugnance, sa différence), et d'autre part saisir des facettes de son appartenance au monde social. Faisant ressortir, comme le faisait d'une autre manière Augé et Maspero, la « pluralité » de notre identité dans le quotidien, la multiplicité de nos appartenances, Ernaux donne une saillance particulière aux rapports familiaux, surtout mère/fille, à des situations où le genre, l'argent, le corps, les médias ou la classe sociale sont en cause. Pratiquant une forme de sémiologie, se voulant une lectrice du réel, mais s'avouant particulièrement sensible aux « signes de la littérature dans le réel » (Ernaux, 1996 : 17), ce qui explique une importante dimension intertextuelle, un rapport à des récits, comme *Nadja* de Breton (Ernaux, 1996 : 79), Ernaux s'efforce d'éviter une vision moralisatrice — piège à vrai dire omniprésent dans son projet, et souvent inévitable — essayant de s'en tenir à la manière dont elle se sent impliquée dans — et constituée par — le théâtre de rue de la vie quotidienne, les scènes où elle détecte des éléments de sa propre identité multiple. Transgressant la frontière entre les genres, pointant l'autre dans le moi et réciproquement, mettant le corps au centre de l'écriture et captant le romanesque dans l'expérience ordinaire, Ernaux a inventé un mode de narrativité délinquante où quotidien et récit se répondent.

Jacques Réda : la liberté des rues

Les textes en prose que publie le poète Jacques Réda depuis près de trente ans, et surtout à partir de *Châteaux des courants d'air* en 1986, en passant par *Recommandations aux promeneurs* (1988), *Le sens de la marche* (1990), puis la grande trilogie inaugurée par *La liberté des rues* (1997), prolongée par *Le citadin* (1998) et *Accidents de la circulation* (2001), consistent très souvent en des récits de promenades dans ce que l'auteur appelle « la nébuleuse parisienne » (1986 : quatrième de couverture). Narrativité « délinquante » sans aucun doute puisque chez Réda l'écriture colle de près aux rythmes et contre-rythmes, aux effets de « syncopation » (dirait ce grand amateur de jazz) de la marche.

Dans un passage au centre de *La liberté des rues*, Réda commente plus longuement les raisons de sa pratique. Prenant comme point de départ l'état d'excitation qu'il ressent au crépuscule (motif baudelairien qui domine dans la première partie du livre), et le besoin urgent de sortir qui le prend souvent subitement, Réda relie cet « élan pur de commencement » à un désir de « poursuivre » l'espace, de se lancer dans « le monde en extension latérale » (1977 : 15). Ce qui est capital est le sentiment de participer à « un ensemble en perpétuel mouvement qui nous contient » (1997 : 52). Figurée par la ville, cette totalité est associée à l'anonymat, à la dissolution du moi, et à une liberté liée à une expérience du possible et du virtuel, à « un sentiment dilatant de liberté dans l'infini » (1997 : 52). Selon la quatrième de couverture du *Citadin* : « [o]n dirait que la véritable ambition du narrateur est de disparaître pour devenir un des éléments de l'étendue qu'il parcourt infatigablement » (1998). En descendant dans la rue, Réda se fie d'abord à un mécanisme intérieur pour déterminer son choix d'itinéraire, mais lorsque cela fait défaut il essaie de se mettre sous la tutelle de l'espace lui-même. La logique ici est toujours celle de « [t]rouver ce qu'on ne cherchait pas » (1998 : 85), ou de se sentir à la poursuite d'« [o]n ne sait quoi d'introuvable » (1977 : 67). Chez Réda le quotidien devient le terrain du virtuel et du possible non pas lorsqu'il s'offre comme le site d'une révélation ou d'une transformation, mais lorsque ses éléments les plus banals s'imposent à l'attention comme les déplacements d'un désir que seule l'expérience quotidienne — en tant que milieu ou matrice essentielle de l'existant — est à même d'inspirer ou d'assouvir. Ce qui est fondamental est l'interaction entre le promeneur et son environnement, son milieu et une transaction où la disposition physique des rues, les circonstances de telle occasion et les aléas de son attention ont tous un rôle à jouer, ainsi que son rapport physique à l'espace.

Réda affirme que, une fois lancé dans les rues, son chemin n'est pas dicté par sa sensibilité particulière ou par un pouvoir supérieur (par exemple celui de l'urbaniste qui aurait imaginé le plan du quartier), mais par sa participation à une activité fomentée *par les rues elles-mêmes*. Anthropomorphisme littéraire dira-t-on ? Mais en fait cette activité, ce sentiment d'échange, s'enracine dans la phénoménologie de la marche urbaine et dans le statut paradigmatique du « parler des pas perdus » dont parle Certeau (*IQ* : 147). Comment se fait-il que les rues inanimées puissent

constituer le partenaire actif dans ce type de transaction spéciale qu'est pour Réda la marche dans les rues de la grande ville ? C'est surtout parce que la physionomie infiniment variée qui donne à chaque rue, à chaque place, à chaque carrefour, sa personnalité, constitue une sorte de proposition ou axiome, émis en réponse à un défi. Le défi que relève et que constitue chaque rue est d'articuler et de connecter des « espèces d'espaces » — de servir de relais, de liaison entre d'autres rues. Mais une rue ne peut répondre à cette exigence qu'en s'adaptant aux données du terrain. Ainsi la physionomie d'une rue particulière peut s'interpréter comme l'effort de créer une configuration unique, et c'est à cela que répond le promeneur qui devient le ventriloque des propositions des rues, la scène sur laquelle se jouent *leurs* performances. Répondre à ce que propose une rue exige, du côté du promeneur, un conditionnement et une attention à la fois physique, verbale et ontologique. Marcher dans les rues, se libérer à travers cette déambulation, c'est laisser son corps suivre le rythme proposé, c'est sentir à un niveau corporel les dénivellations, les variations de proportions, de matériaux, d'animation dont une rue, une ville, est faite. La symbiose du promeneur avec son environnement, l'expérience de « promeneur promené » que vise Réda, son affinité avec les rues, viennent du fait que ses déplacements impliquent des réorientations, des bifurcations, une adaptation ou une désadaptation constante à la longueur d'onde, à la fréquence de la ville, à tel moment, à tel endroit.

Dans *Le méridien de Paris* (1997), Réda fait le récit de son effort de suivre la ligne du méridien de Paris, établi par Arago lorsqu'il était directeur du Bureau des Longitudes, mais rendu caduc par l'adoption de Greenwich. Plus précisément, Réda s'efforce de localiser les 121 « pastilles » en cuivre à l'aide desquelles l'artiste hollandais Jan Dibbets avait tracé la ligne d'Arago sur l'asphalte parisien entre la Porte de Montmartre et la Cité Universitaire. Tâche plus difficile qu'il ne semblerait. En effet le premier bulletin de Réda, daté du 16 décembre 1996 (le récit rend compte de dix excursions dans l'espace de deux mois), parodie les récits épiques en relatant ses efforts pour trouver la première pastille commémorative dans les environs d'une bibliothèque municipale (il s'était rendu la tâche plus difficile en partant peu avant la tombée du jour). Mais cette difficulté reflète un aspect central de l'entreprise : le méridien est essentiellement une abstraction, et sa matérialisation est donc paradoxale puisqu'elle concrétise quelque chose de foncièrement intangible. L'artiste Dibbets pouvait situer les petites pastilles où cela lui plaisait sur la ligne droite qu'il a dû dessiner sur un plan de Paris. Mais la mission de Réda est autrement difficile puisqu'il s'agit pour lui d'essayer de marcher en ligne droite en s'efforçant de *tenir la ligne*, bien que celle-ci traverse toutes sortes d'immeubles, de boulevards, de parcs, et bien sûr, à un moment donné, franchit la Seine (Réda se demande si, dans l'esprit de son projet, il ne devrait pas traverser à la nage !). La nécessité de relater les déviations qu'il est forcé de faire donne une dimension comique au récit de Réda : cours fermées, pastilles cachées par des voitures ou des détritres, difficulté de savoir, étant donné que les pastilles ne sont pas numérotées, s'il n'en a pas loupée une, ou s'il les aborde dans le bon ordre. Il lui arrive aussi d'être retardé par des rencontres nécessitées par le besoin de demander des renseignements (un quidam devient si enthousiaste qu'il est difficile pour Réda de s'en débarrasser). Au fond Réda n'a pas grand-chose à signaler dans son récit, à part les difficultés pratiques qui sont inhérentes à son entreprise. Il s'agit, tout modestement, de trouver une des pastilles, et puis de se mettre à la poursuite de la prochaine. Les digressions sont en somme l'essence de la chose, et elles permettent toutes sortes de reconnaissances et d'observations. Dans un passage central Réda observe :

En tant que tel, au fond, je ne suis pas fou de ce méridien. Je voulais voir ce qui peut se passer d'autre quand on se donne une règle de ce genre, et qu'on s'impose de l'observer ; quel imprévu vivant peut surgir au contact d'un strict prévu mathématique. Bien peu de chose a surgi (1997 : 32-33).

Si, à sa manière désenchantée, Réda déplace le sens du projet pour convenir que le but (une abstraction) était beaucoup moins important que les accidents de parcours, il convient aussi en toute honnêteté qu'il n'a pas fait de grandes découvertes (à part quelques échappées inattendues sur des monuments familiers). Et pourtant le récit textuel du projet, rempli de nuances, de variations, de réflexions diverses occasionnées par les accidents de la circulation, communique une expérience de Paris au quotidien qui possède une grande richesse.

Chez Réda le rapport entre la mise en récit d'un trajet urbain et l'univers du quotidien passe par une pratique de la déambulation orientée par l'exécution de projets auxquels l'auteur se contraint. À travers le projet, tout insignifiant qu'il puisse être (aller voir telle rue, suivre le méridien), les humeurs du protagoniste sont en quelque sorte générées par son rapport direct avec les rues dans lesquelles il circule. Le projet rend palpable un niveau de participation entre le sujet et l'environnement, une fusion ou interaction entre l'être et son décor, qui reste d'habitude invisible. L'ouverture sur le quotidien est amenée par la mise en récit d'un parcours détaché de toute finalité. Comme chez Augé, Maspero et Ernaux, le trajet urbain dessine chez Réda un cheminement dans le quotidien, une trajectoire mobile et multidimensionnelle, qui a partie liée avec le récit dans la mesure où le récit posséderait déjà cette capacité de dissidence, de vadrouille, de délinquance permettant de lier des espaces hétérogènes, de transgresser l'ordre établi et de témoigner de l'existence d'un niveau de réalité qu'on peut appeler le quotidien.

Bibliographie :

AUGÉ, Marc (1985), *La traversée du Luxembourg*, Paris, Hachette.

AUGÉ, Marc (1986), *Un ethnologue dans le métro*, Paris, Hachette.

BARTHES, Roland (1993), *Ruvres complètes*, tome 2, Paris, Éditions du Seuil.

BLANCHOT, Maurice (1969), *L'entretien infini*, Paris, Gallimard.

BON, François (1996), *Impatience*, Paris, Éditions de Minuit.

CERTEAU, Michel de [1980] (1990), *L'invention du quotidien, I. Arts de faire*, Paris, Gallimard (Folio).

ERNAUX, Annie ([1993] 1996), *Journal du dehors*, Paris, Gallimard (Folio).

ERNAUX, Annie (1994), « Vers un Je transpersonnel », *Cahiers RITM*, n° 6, Université Paris X-Nanterre, p. 218-221.

ERNAUX, Annie (2000), *La vie extérieure*, Paris, Gallimard.

GENETTE, Gérard (1991), *Fiction et Diction*, Paris, Éditions du Seuil.

MASPERO, François (1990), *Les passagers du Roissy-Express*, Paris, Éditions du Seuil.

MAUSS, Marcel, [1950] (1997), *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France.

PEREC, Georges (1974), *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée.

PEREC, Georges, (1990), *L'infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil.

RÉDA, Jacques (1977), *Les ruines de Paris*, Paris, Gallimard.

RÉDA, Jacques (1986), *Châteaux des courants d'air*, Paris, Gallimard.

RÉDA, Jacques (1997), *La liberté des rues*, Paris, Gallimard.

RÉDA, Jacques (1998), *Le méridien de Paris*, Montpellier, Fata Morgana.

SHERINGHAM, Michael (1995), « Marc Augé and the Ethno-analysis of Contemporary Life », *Paragraph*, n° 18, p. 210-222.

SHERINGHAM, Michael (2003), « Ce qui tombe, comme une feuille, sur le tapis de la vie », dans Marielle MACÉ et Alexandre GEFEN [dir.], *Barthes, au lieu du roman*, Paris/Québec, Éditions Desjonquères/Nota Bene, p. 135-158.

SHERINGHAM, Michael (2004), « Le romanesque du quotidien », dans Michel MURAT et Gilles DECLERQ [dir.], *Le romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 255-266.

SHERINGHAM, Michael (2006), *Everyday Life. Theories and Practices From Surrealism to the Present*, Oxford, Oxford University Press.

[1] Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention /Q, suivie du numéro de la page.