

# Frédéric Martin-Achard<sup>1</sup>

## DE LA DIFFICULTÉ D'ÊTRE SOI : phénomènes de désubjectivation chez les personnages romanesques de Bon, Mauvignier et Serena

---

RELIEF 10 (1), 2016 – ISSN: 1873-5045. P. 179-193

<http://www.revue-relief.org>

DOI: <http://doi.org/10.18352/relief.933>

Uopen Journals

The author keeps the copyright of this article

This article is published under a CC-by license

---

Confrontés à une forme d'injonction sociale à devenir soi, de nombreux personnages de romans contemporains optent pour diverses stratégies de fuite et de disparition. Or, ces tactiques de résistance à une mécanique sociale qui impose à l'individu de se réaliser ne semblent pas à la portée de tous. Dans les romans de Bon, Mauvignier et Serena, les individus semblent au contraire subir différentes formes de désubjectivation, d'impossibilité à être soi. L'étude de ces phénomènes d'indistinction, d'aliénation et de désincarnation permet *in fine* d'établir des conditions minimales nécessaires à l'existence de ces sujets incertains.

### Les hommes interchangeables

Dans *La Fatigue d'être soi*, Alain Ehrenberg analyse l'apparition, lors des dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, de nouvelles normes sociales, fondées sur l'initiative, la responsabilité et l'autonomie individuelles, enjoignant chacun à devenir lui-même. Les magazines de psychologie, les livres de 'développement personnel', ou encore les émissions de *coaching* dans les médias véhiculent et imposent un nouveau paradigme, dominé par l'« injonction à devenir soi-même » (14) et par un « impératif d'épanouissement personnel » (123). En reprenant une heureuse formule d'Ehrenberg, on pourrait qualifier ce nouveau paradigme de « passion d'être soi » (120), tant la réalisation de soi, la performance et la sommation à devenir ce que l'on est deviennent une obsession et une souffrance à partir des années 1980. Si ces nouvelles normes entraînent une 'fatigue' et expliquent pour Ehrenberg le succès actuel de la dépression comme principal malheur intime,

elles suscitent des tentations de disparition, d'absence, dont deux ouvrages se font l'écho en 2015. Dans *Disparaître de soi*, David Le Breton étudie des formes de résistance à l'injonction identitaire qu'il subsume sous l'appellation de « blancheur », considérée comme un « état d'absence à soi plus ou moins prononcé, [comme] le fait de prendre congé de soi sous une forme ou sous une autre à cause de la difficulté ou de la pénibilité d'être soi. » (17) Or, si le sociologue ne développe aucune étude de cas issu d'une observation de terrain, il fonde en revanche sa réflexion sur de nombreux exemples littéraires, constatant que « [l]a tentation de l'absence est au cœur de la littérature et du cinéma contemporain. » (175) Dans un essai plus récent encore, Dominique Rabaté situe le « désir de disparaître » au cœur de la prose narrative contemporaine en formulant l'hypothèse que le roman constituerait un « lieu paradoxal de résistance face à la normalisation sociale, aux dispositifs toujours grandissants de contrôle et d'assignation, une façon de désertier qui puisse exprimer la force encore vitale d'une sécession individuelle. » (20) Ainsi, les personnages romanesques contemporains proposeraient différents modes de déprise de l'identité, qui seraient autant de formes d'échappatoire à des contraintes socialement imposées.

Mais Dominique Rabaté souligne bien l'ambivalence constitutive du motif de la disparition : « [a]u désir volontaire de disparaître, et comme symétriquement, répond l'angoisse d'une disparition subie, que l'Histoire tragique de notre temps a rendue trop réelle. » (31) De même, face à l'injonction à être soi, certains personnages romanesques contemporains ne semblent pas incarner des modes de résistance, mais plutôt des formes de désubjectivation non choisie. En effet, tout un pan du personnel romanesque actuel est constitué de sujets évanescents, d'individus précaires, d'êtres sans qualités, qui, à l'impératif identitaire, ne peuvent répondre que par le flottement, l'incertitude, voire l'impossibilité à être soi. Ces personnages subissent différentes formes de désubjectivation, d'altérations du rapport à soi et de mise en cause de la singularité qui fondent leur identité personnelle. Nous nous concentrerons sur trois auteurs, François Bon, Laurent Mauvignier et Jacques Serena, dont l'œuvre romanesque regorge de ces « hommes interchangeables<sup>2</sup> », êtres incertains qui symbolisent le malaise de l'individu contemporain, sommé d'être lui-même et incapable de répondre à cet impératif. Les romans de notre corpus ont de plus la particularité d'être monologués, c'est-à-dire constitués d'un ou de plusieurs monologues alternés. Ainsi, les troubles de la subjectivité se donnent à lire *de l'intérieur*, dans la voix des personnages eux-mêmes. Au sein de ces « fictions de la perte d'identité » (Ricoeur 1990 : 177), pour reprendre une expression souvent citée de Ricoeur,

nous avons identifié trois formes principales de désubjectivation – l’indistinction, l’aliénation et la désincarnation – qui jalonnent notre parcours.

### **Indistinction**

La première forme de désubjectivation qui menace les personnages de ces romans est constituée par différents mécanismes d’indistinction ou d’indétermination. Et ce sont indéniablement dans les romans de Serena que ce processus est le plus patent. Ainsi, dans *Lendemain de fête*, les clients du bar dans lequel le narrateur se remémore ses avanies récentes semblent étrangement indifférenciés ; ils forment une faune qui ne se définit que par son caractère interlope :

Maintenant le comptoir est plein, ça arrive de temps en temps, assez régulièrement, on est au coude à coude. Environ une fille pour cinq types. Mais quelques types peuvent être des filles, et vice versa, c’est n’importe qui, n’importe comment, de n’importe quel âge, comme moi. On ne peut pas bien voir, pas trop savoir, moi en tout cas, dans cette masse au coude à coude, compacte, à peu près silencieuse, sentant la nuit, la fumée, la veste trop portée. Ou le blouson, pour quelques-uns, ou quelques-unes. (Serena 1993 : 26-27)

Dans les romans de Serena règne l’indistinction des genres et des identités. Les clients du bar sont présentés comme moins que des individus ; loin d’être des sujets uniques, ils sont « n’importe qui », tout au plus peuvent-ils correspondre à un type, mais leur subjectivité semble entravée, renvoyée au néant. Ces signes d’une impossibilité à se constituer une identité traversent comme un *leitmotiv* tous les romans de Serena. Dans *Lendemain de fête*, l’indétermination semble de prime abord répondre à une logique interne du roman : si chaque être apparaît comme « n’importe qui », moins qu’un individu, c’est en premier lieu parce que le contexte empêche de le distinguer des autres, au sens le plus littéral du terme : « On se distingue mal les uns des autres, ici, il fait sombre, juste un vague spot rouge indirect, mais ça suffit, de toute façon ici tout le monde finit par se ressembler » (Serena 1993 : 15). Et c’est donc en second lieu parce que le récit est entièrement arrimé à la conscience confuse d’un être lui aussi incertain. Mais cette explication contextuelle ne suffit pas, eu égard à l’insistance du thème de l’identité et de la différence dans l’œuvre. Il existe une sorte de logique implacable qui pose le ‘quelconque’, le ‘n’importe qui’ comme seul horizon possible pour ces êtres, inévitable aboutissement d’un mécanisme de désindividualisation et de désubjectivation, qui n’est pas réductible à la seule atmosphère embrumée du bar de *Lendemain de fête* ou de l’esprit de son locuteur principal.

On retrouve ce mécanisme d'indistinction ou de déliquescence du personnage dans le monologue de Glise, artiste marginal, photographe et performer dans *Basse ville* du même Serena. Le contexte est proche de celui de l'ouverture de *Lendemain de fête*, puisque le personnage, mû par la solitude, se retrouve dans un bar glauque après une déambulation nocturne dans les ruelles de la basse ville et détaille les autres clients :

Tous ces gens sont aussi indéterminés que l'endroit, que moi, moi qui ne veux pas spécialement que ce genre de choses me revienne, pas faire plus connaissance avec ces doubles. Seulement m'asseoir, être assis avec eux au milieu d'eux, avoir en commun avec eux le goût du vin, la fumée, la nuit, l'extravagance, l'anéantissement. (Serena 1992 : 80)

Le vide, l'absence de toute qualité personnelle, définissent et réunissent ces êtres, qui constituent une sorte d'infrahumanité socialement stigmatisée et géographiquement reléguée dans la basse ville. On voit que l'indétermination relève à la fois d'une impossibilité à être un sujet plein, d'un mécanisme subi de désubjectivation et d'une stratégie intentionnelle, d'un processus conscient de transformations de soi dont l'aboutissement paradoxal est la disparition, l'anéantissement.

Car l'indistinction peut aussi reposer sur des négociations et tentatives plus conscientes, mais mal maîtrisées. Ainsi, dans *Plus rien dire sans toi*, le locuteur est un écrivain chargé d'écrire la biographie officielle d'une actrice et musicienne sur le retour, qui rappelle Nico, l'égérie du *Velvet Underground*. Il vit avec elle, parmi des individus parasites qui forment la cour de l'ancienne gloire et dont la présence dans ce monde vain et décadent semble constituer une seconde chance, une occasion de s'élever, d'aspirer à une condition meilleure. Mais, à en croire le locuteur du monologue, les conséquences de ces stratégies de distinction sont à l'inverse de celles attendues :

Au bout d'un moment, ici, tout le monde oublie le tocard qu'il était avant d'arriver, pour se mettre à se la jouer grave, ce qui fait qu'ici, assez vite, en disons quelque chose comme trois semaines, le néophyte passe, comme les autres, de la première personne à la troisième. Résultat, quand ça fait plus de trois semaines qu'aucune n'est viré, il n'y a pratiquement plus, ici, qu'une seule et même troisième personne vaguement éclectique, à savoir l'être qu'on veut tous être. (Serena 2002 : 44-45)

La désubjectivation se manifeste ici par l'usage des pronoms : l'individu qui se fond totalement dans le groupe qui entoure l'actrice déchue n'est plus un sujet caractérisé par l'usage de la première personne, mais une troisième personne plus impersonnelle que plurielle. Car la petite société parmi laquelle évolue le

locuteur forme une entité à la fois collective et singulière dont les composants ont paradoxalement perdu toute singularité. Le groupe chez Serena n'est jamais qu'un conglomérat d'êtres flous et indifférenciés, privés de toute qualité individuelle, qui représentent moins qu'un sujet : n'importe qui. À ce titre, les termes par lesquels Serena qualifie ces êtres sans qualités sont très proches de ceux qu'emploie Agamben pour définir la 'singularité quelconque' qu'il appelle de ses vœux. En effet, le quelconque d'Agamben est issu du latin *quodlibet*, « n'importe lequel, indifféremment ». Mais la singularité quelconque du philosophe italien représente l'exact opposé de l'indifférenciation, de l'indistinction des êtres privés de toute propriété ; elle se fonde, non pas dans l'indifférence par rapport à une propriété commune, mais dans l'être avec toutes ses propriétés, aucune ne constituant une différence, c'est-à-dire dans l'être tel qu'il est. « L'indifférence aux propriétés est ce qui individualise et dissémine les singularités, les rend aimables (*quodlibétales*) » (25). Aussi la singularité souhaitée par Agamben est-elle au-delà de la distinction ; elle est celle de l'amour qui veut l'objet avec toutes ses propriétés, sans effectuer de choix. À l'inverse, les êtres délaissés de Serena sont démunis, vidés de toute propriété, indifférenciés car en deçà de la distinction. Si le 'moi' qui monologue, qu'il s'agisse de Glise ou du locuteur de *Lendemain de fête*, ne parvient pas à se distinguer des autres individus, ce n'est pas parce qu'il représente le sujet 'aimable' dont le philosophe appelle la venue, « l'être tel que de toute façon il importe » (9), mais parce qu'il est un sujet entravé, membre d'une communauté que ne rapprochent que le manque et l'anéantissement à venir.

### **Aliénations**

L'aliénation, deuxième type de phénomènes identifiés, se manifeste d'abord dans des jeux de double et des mécanismes de mimétisme qui s'établissent par exemple entre le narrateur de *Lendemain de fête* et son acolyte prénommé Ner :

Il remet le ticket discrètement dans sa poche, se frotte un œil du dos de la main, sa joue vide et flasque, ses traits avachis, c'est flagrant qu'à force il me ressemble. [...] À quoi il ressemblait avant, je m'en souviens mal. Je ne me souviens que de son visage d'après, amer et exténué, ce visage qu'il avait presque déjà le jour où elle s'est repointée finalement avec lui. (Serena 1993 : 93)

Ner poursuit une thèse de sociologie sur les exclus. Mais, il passe rapidement de l'observation participante à une immersion complète en prenant part à différents trafics avec le narrateur. À force de côtoyer sans cesse le narrateur et d'être obsédé par sa présence, Ner finit par lui ressembler. Plus encore, il s'agit

pour celui-ci d'une capitulation, d'une disparition de sa singularité, qui se manifeste par une perte progressive de toutes caractéristiques propres, traits du visage, gestes, mimiques, attitudes corporelles et discours pour adopter celles de celui-là. La différence s'abolit au profit d'une étrange conformité entre les deux sujets, l'un abandonnant son unicité au profit de l'autre :

C'est mon ricanement qu'il a. Et mes gestes, finalement, mes cheveux, mon allure, mes mots, c'est tout moi, lui, plus que moi, maintenant, finalement. De l'avoir perdu de vue une ou deux heures ça me le rend évident. [...] Il voulait voir, comprendre, et pour bien comprendre, bien voir, a tellement dû se mettre à ma place. (Serena 1993 : 125)

Le locuteur joue sur l'expression populaire lexicalisée « c'est tout moi » pour la réinvestir sémantiquement : Ner prend presque littéralement l'identité du narrateur, dont il s'approprie les attributs physiques, mimiques et langagiers, jusqu'à inverser la relation entre 'moi' et 'lui' en devenant « plus moi que lui ». En brouillant les frontières entre identité et différence, l'aliénation de Ner montre que la subjectivité repose avant tout sur la parole : alors même qu'un autre finit par lui ressembler davantage que lui-même, que le double se fait plus vrai que l'original, seul l'usage de la parole et plus précisément la capacité de dire 'je' peut assurer l'identité vacillante du narrateur sans nom de *Lendemain de fête*. Pour Ner, devenu partie prenante du mode de vie marginal qu'il entendait décrire, il s'agit d'un dédoublement, d'une perte de ses supports identitaires au profit de ceux de son acolyte :

Et c'est à partir de là qu'il a eu l'impression d'être un type dédoublé. Plus l'habituel, qu'il ne faisait plus que semblant d'être, pas un nouveau, puisqu'il passait son temps à imiter l'habituel. (Serena 1993 : 131)

Dorénavant sujet clivé, Ner flotte entre celui qu'il n'est plus, mais qu'il joue, simule, et celui qu'il ne peut pas être, l'autre qu'il lui est impossible de véritablement incarner, dans la mesure où il feint une unité et une unicité égarées. Le vacillement subjectif prend la forme d'un dédoublement et d'une errance du sujet entre deux individualités, l'une perdue et l'autre inatteignable. Ne pas être soi sans réussir à devenir autre, telle est l'aporie à laquelle se trouve confronté le personnage.

Toutefois, l'aliénation peut prendre d'autres formes que celle du double ; elle se manifeste notamment par l'altération du rapport à soi ou la non-coïncidence à soi. La nature réflexive du sujet se trouve perturbée, l'individu ne se reconnaît pas comme tel. Dans *L'Acrobate*, le narrateur évoque

avec un humour très noir et une fausse désinvolture son absence de 'souci de soi' :

À ma décharge, je pense que devait vaguement flotter au fond de moi l'idée que je n'allais pas m'éterniser, cette blague n'avait déjà que trop duré. De là à savoir si c'est parce que je m'intéressais peu à moi que je ne ressemblais à rien ou si c'est parce que je ne ressemblais à rien que je m'intéressais peu. Un peu des deux, je dirais, une chose en entraînant une autre. [...] Longtemps que je m'étais perdu de vue. Mes habits, l'impression est que c'était davantage eux qui m'avaient que moi qui les avais. (Serena 2004 : 39)

À cette absence s'ajoute un sentiment exacerbé du caractère radicalement éphémère, transitoire de l'individu. Le sujet se délite et semble incapable de s'attribuer des intentions ni d'agir dans quelque direction que ce soit, donnant l'image d'un personnage sans consistance, d'une passivité totale, d'une complète apathie – ce sont davantage ses habits qui le portent que l'inverse. Le narrateur se dit victime de crises qui lui font perdre toute conscience réflexive : « [l]'envie venait de me laisser aller au fond, l'envie familière. Et non, je me raccrochais. Je me disais : Je reviens à moi. Je pensais : Je ne me manquais pas » (Serena 2004 : 24-25). Non seulement le personnage apparaît trouble et évanescent, mais la connaissance de soi donne l'impression d'être un fardeau pour un individu qui vit, presque en permanence, dans une forme d'inauthenticité ou d'insincérité : « Donner le change, voilà ce qui m'aura souvent animé. M'aura fait faire la plupart des choses que j'aurais faites. Éviter à tout prix de passer pour ce que j'étais. Voilà à quoi j'aurais employé les trois quarts de mon temps, dans cette vie » (Serena 2004 : 52). La non coïncidence à soi est élevée ici au rang d'une forme de vie : elle dicte la plupart des conduites de l'être qui cherche à passer pour 'autre'. La recherche d'une inauthenticité, le soin de dissimuler sa véritable nature, tels sont les moteurs du personnage principal et sans doute les vecteurs de son aliénation, de ses troubles identitaires.

L'expérience de désobjectivation que propose *Décor ciment* de François Bon n'est pas sans rappeler, *mutatis mutandis*, celle du locuteur de *L'Acrobate*, qui se délite, s'estompe au point que ses vêtements prennent plus de consistance que son propre corps. Mais dans le roman de Bon, elle est provoquée par la drogue, évoquée dans le monologue d'un jeune toxicomane :

Le mal au crâne, lourd. / Derrière les yeux, entre. Au fond de leurs trous un écran qui râpe, une paroi sèche. Et tout ce qui vient d'image s'y évide, prend une surexposition de photographie ratée, ne laisse plus de place alors en soi pour quoi que ce soit

d'autre que cela qu'on voit, on n'est plus qu'un vêtement sur une image, une peau usée qui pend au mur à un clou, et qui voit. (Bon 1988 : 65)

L'héroïne entraîne ici une forme de désincarnation : l'individu perd presque toutes facultés pour n'être plus qu'un foyer de perceptions et d'hallucinations. Tout ce qui constitue son individualité disparaît au profit d'un flux d'images, qui elles-mêmes se présentent avant tout comme écrasées de lumière. On peut lire dans ce monologue du toxicomane une tentative de figuration du *flash* provoqué par l'absorption d'héroïne, et d'un rai de lumière blanche souvent associé à la prise de ce psychotrope. Le jeune homme fait l'épreuve d'une dépossession complète, se vide de tout sentiment d'intériorité, pour n'être qu'une enveloppe, dont on ne peut même pas dire qu'elle soit véritablement charnelle – vêtement ou peau usée et pendante. La sensation de dépouillement est ici liée à un état modifié de conscience, et non à une forme de mauvaise foi. De même que l'expérience diffère, de même la tonalité change : l'ironie et l'humour noir de Serena ne sont pas de mise dans *Décor ciment*. Enfin, dans *L'Acrobate*, une première personne consciente s'analyse, tandis qu'avec le toxicomane de Bon le 'je' disparaît avec le corps propre et sa position spatio-temporelle, pour devenir un 'on' impersonnel, noyau de folles visions.

Dans un registre tout à fait différent, une forme d'aliénation peut résulter d'un acte criminel, être une conséquence de la faute, qu'elle soit publiquement reconnue ou non. Certains personnages chez F. Bon ont le sentiment d'être dédoublés, notamment lors de la confrontation au procès et à la sanction. C'est le cas de Michel Raulx, dans *Le Crime de Buzon*, évoquant son procès :

Le procès même avait été celui d'un autre, oui c'était affreux sans doute, mais je le savais mieux qu'eux, puisque je l'avais fait. Punir c'est soi tout seul ou rien du tout, transféré je me savais pour longtemps dans cette ville dont je ne connaissais rien, cela m'était indifférent. (Bon 1986 : 42)

L'inadéquation à soi ne provient pas d'une non-reconnaissance du crime, mais au contraire de l'idée que l'intériorisation de la faute et de la culpabilité est plus forte que son jugement sur la place publique. S'ensuit un sentiment de dualité entre l'être qui porte la responsabilité du crime dans son for intérieur et cet autre, *l'alter ego*, qui subit la justice de ses semblables. Dans *Un fait divers*, Arne, le meurtrier, semble aussi estimer que le procès n'est pas le sien : « leur procès qu'il le fasse » (Bon 1993 : 7). Mais paradoxalement, ce procès qu'il ne considère pas comme le sien offre une image de lui dans laquelle il se reconnaît : « Ce qu'ils vous reprochent on l'a fait : pour une fois que le portrait

que de soi-même on donne est clair, ce n'est pas celui qu'on voudrait » (Bon 1993 : 7). Pour Arne, il ne s'agit pas tant d'une non-coïncidence à soi que d'un *hiatus*, généré par la faute, entre image idéale et image réelle de soi, d'un refus de correspondre au soi, pourtant exact, dépeint par la justice. Ainsi, l'aliénation est due à une quasi-impossibilité, sur le plan moral, d'être le sujet d'imputation d'actes tels que le meurtre ou le viol. Ce problème se pose avec acuité dans le monologue du violeur de *Ceux d'à côté* de Laurent Mauvignier : « s'il savait ce que j'ai fait, c'est ça, ce que j'ai fait et non pas qui je suis. Parce que je n'en sais rien, de qui je suis » (Mauvignier 2002 : 64). Pour faire face à sa responsabilité, le violeur opère une dissociation entre un sujet à qui attribuer le délit et son identité réelle renvoyée à une hypothétique essence inconnue. Le crime provoque un clivage entre morale et ontologie et met en échec la conscience réflexive, indispensable connaissance de soi qui caractérise l'émergence du sujet :

Je n'ai pas peur de la police. Est-ce que je sais, moi, ce que j'ai fait ? Et puis, je leur dirai, ça prouve quoi ce que j'ai fait, dites-moi, vous, qui vous êtes, vous, pour savoir que je suis moi tout entier dans mes gestes, seulement dans mes gestes, pour dire qu'à côté je ne suis rien d'autre. Comme si on était que ce qu'on a fait. (Mauvignier 2002 : 48-49)

Ce refus d'assimiler totalement le soi à l'agent responsable et à ses actes, ce désir de ne pas être entièrement dans ses gestes et ses actions, donne lieu à la volonté fantasmatique de changer de corps pour changer d'identité :

Je voudrais hurler aux gens, au premier venu, tiens, toi, prête-moi ton corps, il vaudra toujours mieux que le mien et pendant que je m'habitue au tien, j'aurai au moins le temps de me faire croire que je ne suis pas moi. Peut-être que je changerai d'histoire avec, ou de mémoire. Peut-être bien, oui, c'est ça, peut-être bien que le monde n'est pas pareil avec des yeux verts. (Mauvignier 2002 : 45)

En formulant ce souhait de réincarnation temporaire dans le corps d'autrui, comme solution à son malaise, le violeur interroge implicitement les composantes minimales de l'identité personnelle et ses rapports avec l'enveloppe charnelle. Car ce n'est pas une forme de métempsychose qui est souhaitée ici, mais un désir de changer intégralement d'identité en passant d'un corps à un autre. Or l'hypothèse qui consisterait à devenir un autre, doté d'une autre histoire individuelle, en changeant de corps n'est envisagée que comme un leurre et immédiatement rejetée comme illusoire. Une hésitation demeure entre une forme de matérialisme qui réduirait les événements mentaux à des événements physiques et une position spiritualiste qui

considérerait la mémoire, composante essentielle de l'identité personnelle, comme en partie irréductible à toute transplantation corporelle. Les rapports entre le corps et le sujet sont au cœur de la troisième et dernière forme d'altérations de l'individualité.

### **Désincarnation et déréalisation**

Dans *Basse ville*, Dany, l'autre protagoniste du roman, subit une forme de désincarnation ; son corps s'estompe, devient évanescent : « Pendant mon séjour dans la basse ville, mon corps avait maigri et pâli, et maintenant ce corps s'efface de moi. Le corps qui était couché dans la loge n'existe déjà plus » (Serena 1992 : 92-93). D'une proposition à l'autre, le possessif fait place à un démonstratif, puis à une description définie : le corps se réifie et se détache grammaticalement du sujet en même temps qu'est constatée sa disparition. Dany, qui n'entretient pratiquement plus aucun contact avec le monde extérieur, voit son hypostase s'estomper et son existence flotter entre la vie et la mort, « momie » ou « semi-cadavre » comme le dit son acolyte Glise. Les êtres de *Basse ville* sont des cas limites, qui connaissent un stade ultime d'altération du rapport à soi. Pareillement, le lien entre le corps et la présence au monde se délite également, sur un plan plus métaphorique, dans *Loin d'eux* de Laurent Mauvignier. Luc, le jeune homme dont le suicide occupe le centre du roman, déplore non seulement que son corps soit réifié dans les discours de sa mère et de sa tante, mais plus encore qu'il ne témoigne même pas de sa présence au monde :

Elles parlaient de moi avec mon corps posé dans la même pièce que ceux de ces deux femmes, mon corps qui n'était pas signe de présence puisque leurs mots à elles ne s'embarrassaient jamais de le comptabiliser parmi les objets du monde présents dans la cuisine. Elles disaient, Luc ne s'intéresse pas à ça, non, Luc, il pense à autre chose. (Mauvignier 1999 : 21-22)

On retrouve cette dissociation entre l'enveloppe charnelle de l'individu et sa présence au monde dans plusieurs romans de Serena, en particulier dans *Isabelle de dos* :

Je suis là, mais on peut déjà se demander comment, d'où je sors, par où j'ai bien pu entrer. Là, emprunté. Là, grave. Là, lourd. Triste, seul. Je suis là, mais on n'est pas obligé de me regarder, je suis un album de photos de moi, je suis là si on veut. On n'est pas obligé de me remarquer, de me voir, de me sentir, je ne me sens presque plus. L'espèce de relativité de ce corps, ce maintien. (Serena 1989 : 8)

La relativité du corps, sa capacité à s'estomper ou l'idée qu'il ne représente pas un ancrage fiable et solide sur lequel peut s'appuyer le sujet, traverse toute l'œuvre de Serena. Dans un très bel article sur *Isabelle de dos*, Jean-Pierre Richard pointe l'idée d'un non-contact entre les êtres, *a fortiori* entre Isabelle et Chris les deux protagonistes, et d'un déficit de la présence à soi, à autrui et au monde. « Bien des personnages de Serena, écrit-il, se sentent intérieurement flous, divisés, souvent saisis, un peu à la manière sartrienne, par une sensation de décalage, jamais en prise avec une certitude d'être ou de désir » (78). Chris traverse tout le roman dans une forme d'inadéquation à soi et au monde, se heurtant à l'indifférence d'autrui ou à cette posture de dos que le titre du roman met en évidence. On peut estimer que c'est la fissure entre l'individu et les autres qui provoque ce défaut de présence au monde. Il y a bien entendu un contraste entre l'abondance d'attributs pour se qualifier, la construction très rhétorique d'une partie du monologue – l'anaphore en rythme ternaire – et le caractère flou du personnage, la relativité de son corps. Il peut sembler paradoxal en effet que le personnage passe de la gravité et de la lourdeur à l'évanescence, mais c'est véritablement la faille qui le sépare d'autrui qui entraîne ce déficit de présence, cette absence à soi et au monde.

L'aboutissement de la désubjectivation et de la désincarnation semble être une réification du personnage, une métamorphose en objet. Le narrateur devient un album de photos de soi, c'est-à-dire un ensemble d'images figées et de simulacres de présence. Dans le passage de l'être à la photographie, hormis la présence perdue, c'est l'unicité du sujet qui s'atténue, de même que son caractère transtemporel. Chris se transforme métaphoriquement en un ensemble de traces de lui-même, devient sa propre archive photographique dont Laurent Demanze a montré dans *Encres orphelines* qu'elle était « tout ensemble emblème d'une disparition et souvenir d'une présence » (235). Ce sentiment de déréalisation, qui se manifeste à travers la métaphore de l'album de photos, fait écho à la pratique photographique singulière de Glise dans *Basse ville* :

Sur les murs gris, en partie décrépits, étaient punaisées des photos, des hommes surtout, quelques femmes. Plus tard, j'ai su que Glise s'amusait à photographier des visages dans les pages des faits divers de vieux journaux, pour réaliser ces galeries de portraits qu'on aurait dit de famille. Il y en avait un, plus évident, plus en évidence au-dessus de l'évier, juste en dessous du néon. Pour celui-là, comme pour la plupart des autres, je n'ai pas pu savoir au juste quel crime il avait commis, Glise avait fini par confondre, oublier. (Serena 1992 : 28-29)

En prenant des photographies de photographies, Glise produit des simulacres au second degré. La photographie n'est pas seulement 'reproductible

mécaniquement' comme le montrait Benjamin, elle peut également servir de support à la génération d'une nouvelle image. En effet, si les tirages multiples d'une même photographie ne font que la reproduire à l'identique, selon un régime de l'*idem*, la photographie au second degré de Glise opère tout d'abord un cadrage nouveau, centré sur le visage pour faire de la nouvelle image un portrait, mais surtout selon une perspective nouvelle. De plus, même s'il conserve théoriquement l'identité de l'individu 're-photographié', sa mémoire lui joue des tours et cette identité se perd avec le temps. Partant de photographies de presse à valeur documentaire ou factuelle, Glise constitue un ensemble qui prend la forme d'une sorte d'archive familiale fictionnelle. Les visages saisis sont ainsi réinvestis d'une identité nouvelle, fictive et fluctuante : celle que leur prête le spectateur. L'activité photographique de Glise participe d'une déréalisation du monde qui s'empare de tous les individus chez Serena : en redoublant le geste de production d'une image, elle s'éloigne du réel d'un cran supplémentaire, mais surtout elle génère une nouvelle identité ou plutôt elle dissout l'identité des individus photographiés pour en faire des coquilles vides, visages sans ancrages, supports ouverts à tous les réinvestissements imaginaires.

Les romans de Serena proposent différentes figures d'affaiblissement du sujet, de réduction de l'être et de perte de sa présence. Cet amenuisement de l'individu, qui peut aller jusqu'à sa disparition quasi totale, prend tantôt la forme d'un éclatement en une série d'images photographiques, de doubles qui sont le signe d'une absence, tantôt celle d'une réification métaphorique, d'une métamorphose en une série d'objets, de choses inanimées. Chris, dans *Isabelle de dos*, passe par ces deux stades :

Je la vois, dans le miroir, mordiller mes doigts. L'image. C'est un souvenir, je le sais, je le vois. Que je vis. Elle dit, Mais viens si tu veux. Mais je suis une grosse pierre, sur le lit, sous le plafond. Une grosse pierre tombale qui attend la pluie, grosse pierre lourde de ce qui n'est plus. (Serena 1989 : 99-100)

La relation spéculaire est fréquente chez Serena : au cours d'un instant de rapprochement avec sa compagne Isabelle, le narrateur contemple, dans un miroir, la scène qui se déréalise sous ses yeux. La médiatisation par la glace réfléchissante la transforme en image, comme si le personnage se changeait métaphoriquement en photographies : la présence est perdue au moment même où la scène est vécue par le narrateur. Elle est immédiatement convertie en souvenir, entraînant un défaut irrémédiable de présence. Le présent se transforme en passé, tandis que l'individu se métamorphose en pierre tombale. Car la métaphore *in praesentia* tend à faire passer l'analogie pour une

relation d'identité. Tout se passe comme si l'être était en train de se minéraliser, de se pétrifier. Remarquons également qu'outre son caractère mortifère, la pierre tombale, tout comme la photographie, renvoie à la perte d'une présence dont elle est la trace<sup>3</sup> ; elle appartient au régime du 'ça-a-été', dont Barthes fait l'essence, le « noème<sup>4</sup> » (851) de la photographie. À mesure du double processus de désubjectivation et de déréalisation, l'individu se réifie et le temps perd sa valeur de présent.

### **Figures du sujet contemporain**

À rebours du désir d'effacement et des tentatives de fuite analysées par Dominique Rabaté chez Modiano, Germain, Garcin ou encore Quignard, les phénomènes de désubjectivation étudiés ici ne relèvent donc pas de stratégies intentionnelles, mais d'une impossibilité à être un sujet plein, laquelle prend parfois un caractère morbide. Se dessinent en creux, par le truchement de ces mécanismes d'indistinction, d'aliénation et de désincarnation, les traits constitutifs du sujet contemporain. Autrement dit, les différentes perturbations examinées proposent une définition en creux du sujet, ou plutôt par la négative. En premier lieu, il doit être capable de réflexivité, c'est-à-dire entretenir une conscience de soi et pouvoir se distinguer d'autrui. Cette faculté de différenciation s'étend non seulement au discours, paroles et pensées, mais au corps propre et à sa permanence, élément essentiel de l'identité des personnages. Enfin, le sujet est aussi « d'imputation », selon l'expression de Ricœur<sup>5</sup>, c'est-à-dire ici responsable de ses actes, fussent-ils délictueux comme dans plusieurs romans de notre corpus. Nous l'avons vu, de nombreux personnages de Bon, Mauvignier et Serena ne répondent pas ou imparfaitement à plusieurs de ces traits définitoires de la subjectivité. Toutefois, alors que les corps s'estompent, que les différences avec autrui s'amenuisent, que le rapport à soi est altéré, c'est dans l'exercice du langage que cette subjectivité vacillante trouve encore à s'exercer. Ces individus qui monologuent demeurent des sujets d'énonciation, leur subjectivité est discursive et repose sur l'usage de la première personne et leurs « pensées égologiques<sup>6</sup> ». C'est dans la parole intermédiaire du monologue, entre l'intériorité et l'extériorité, que ces êtres fragiles trouvent encore à se dire et donnent à lire les mécanismes de désubjectivation auxquelles ils sont confrontés.

### **Notes**

1. L'auteur tient à exprimer toute sa reconnaissance au Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique pour son précieux soutien durant l'élaboration de cette étude.

2. L'expression, qui revient en plusieurs occurrences sous la plume de F. Bon, est employée tout d'abord par Blanchot pour désigner Ulrich, héros de *L'Homme sans qualités* de Musil.
3. Laurent Demanze parle de l'archive photographique comme d'un « mausolée familial » et rappelle que la photographie, dès son usage mortuaire vers 1860, a partie liée avec la mort, au même titre que l'*imago* latine, et plus précisément au retour des morts, aux revenants. (235-245)
4. Tout l'essai de Barthes sur la photographie est hanté par les questions de la mort et du deuil, du portrait de l'auteur lui-même dans les premières pages – « Au fond, ce que je vise dans la photo qu'on prend de moi (l'"intention" selon laquelle je la regarde), c'est la Mort : la Mort est l'*éidos* de cette Photo-là. » (800) – jusqu'aux célèbres réflexions, dans la seconde partie de l'essai, sur la Photo du Jardin d'Hiver qui révèle l'essence de la photographie.
5. Pour Ricœur, l'imputation désigne les implications éthiques des actes de discours (199), en particulier la promesse qui implique le « maintien de soi » (147-153). Nous proposons d'étendre cette notion de sujet d'imputation à la coïncidence à ses actes antérieurs, au fait de se reconnaître dans ses actions passées.
6. Pour Stéphane Chauvier, les « pensées égologiques » sont les pensées de soi à la première personne ; elles sont constitutives de la personne humaine (voir notamment Chauvier 2001 et 2003).

## Ouvrages cités

- Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990.
- Roland Barthes, *La Chambre claire* [1980], dans *Œuvres complètes*, V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002.
- Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* [1959], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986.
- François Bon, *Le Crime de Buzon*, Paris, Minuit, 1986.
- François Bon, *Décor ciment*, Paris, Minuit, 1988.
- François Bon, *Un fait divers*, Paris, Minuit, 1993.
- Stéphane Chauvier, *Dire « Je »*. *Essai sur la subjectivité*, Paris, Vrin, coll. « Analyse et philosophie », 2001.
- Stéphane Chauvier, *Qu'est-ce qu'une personne ?*, Paris, Vrin, coll. « Chemins philosophiques », 2003.
- Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, Corti, 2008.
- Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi. Dépression et société* [1998], Paris, Odile Jacob, 2008.
- David Le Breton, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, 2015.
- Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, Paris, Minuit, 1999.
- Laurent Mauvignier, *Ceux d'à côté*, Paris, Minuit, 2002.
- Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman contemporain*, Rimouski, Tangence, coll. « Confluences », 2015.
- Jean-Pierre Richard, « Midi noir », dans *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, 1996, 77-91.
- Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- Jacques Serena, *Isabelle de dos*, Paris, Minuit, 1989.
- Jacques Serena, *Basse ville*, Paris, Minuit, 1992.

Jacques Serena, *Lendemain de fête*, Paris, Minuit, 1993.  
Jacques Serena, *Plus rien dire sans toi*, Paris, Minuit, 2002.  
Jacques Serena, *L'Acrobate*, Paris, Minuit, 2004.