

René Audet
Université Laval

Le temps interrompu.
L'événement contemporain
entre narrativité et historicité

A lors que l'événement, dans les autres textes du présent ouvrage, est parfois lié aux affects, parfois envisagé dans son effacement ou sa problématisation, dans le contexte essentiellement fictionnel et romanesque, il me paraît stimulant d'entamer une réflexion sur le rôle de l'événement en narrativité contemporaine. Il s'agira pour moi de montrer la nécessité d'envisager l'irruption de l'événement dans notre monde sous le double regard, mi-complémentaire mi-contradictoire, de l'histoire et du récit, de l'historicité et de la narrativité.

Deux prémisses sont nécessaires afin de placer la situation du contemporain dans une perspective historique et d'établir le cadre de la présente réflexion. Ces prémisses portent sur le début et la fin du contemporain. Cette situation du contemporain me paraît intimement liée à la condition actuelle du récit, non pas par interversion ou indifférenciation, mais par contamination. Raconter aujourd'hui, c'est

prendre acte de la position que nous occupons sur le spectre historique, mais c'est aussi refléter, absorber la conception de l'historicité qui est nôtre au sein même du geste de raconter. Le défi de cette démonstration est sûrement démesuré, mais la portée de cette observation peut être fort conséquente pour notre compréhension de la narrativité aujourd'hui.

Une première prémisse : le contemporain commence au point de rupture entre historicité et actualité. Il est facile de discuter de la période contemporaine et de voir où elle conduit — pour l'instant, elle s'arrête là, maintenant, au moment de la lecture de ce texte. Toutefois, il est plus hasardeux de tenter d'en saisir les premiers moments : en dehors de toute querelle de date, quelle balise peut-on établir comme entrée dans le contemporain? Si cette période se définit par l'idée du moment continu dans lequel on se trouve, la fracture ne peut donc être établie que par une transition, celle permettant le passage de l'historicité à l'actualité. Avant la transition, tout événement s'inscrit dans la diachronie qui le voit apparaître; l'interprétation est alors cohérente de cette prise en compte du cours du temps. Après l'histoire, en quelque sorte, se trouve un magma événementiel et factuel se caractérisant fondamentalement par la simultanéité — c'est le règne du présentisme, pour reprendre un peu à la légère le terme de François Hartog¹. L'horizon est ce présent, où passé et futur sont élaborés en fonction des besoins de l'immédiat : le contemporain est ainsi la clé de voûte interprétative universelle. Cette vision s'oppose fortement à la conception du contemporain défendue par Giorgio Agamben², par exemple, qui propose plutôt une position typiquement essayistique. S'appuyant sur l'impératif d'inactualité avancé par Nietzsche, Agamben prône une adhésion qui appelle paradoxalement une prise de distance, un décalage par rapport à son temps.

1. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2003, 257 p.

2. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Payot-Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2008, 43 p.

Si l'entrée en contemporanéité se perçoit par une plongée dans l'actualité, c'est bien parce qu'en contrepartie cette époque se détache de l'historicité, temporellement et discursivement parlant. C'est là la deuxième prémisse : le contemporain se situe hors de l'histoire, narrativement parlant. Dans *Évidence de l'histoire*, François Hartog retrace les mutations subies par la discipline de l'histoire à travers les siècles, partant de la charge immémoriale de la mémoire jusqu'à une saisie de l'histoire comme construction (à l'image du corps humain), de la prétention rhétorique de l'histoire comme discours de vérité jusqu'à l'analogie établie par Fénelon entre l'histoire et le poème épique, du désir de retrouver la vie (chez Michelet, à sa façon) jusqu'à l'histoire influencée par les sciences sociales, recentrée sur le répétitif et le sériel. Dans toutes ces conceptions, « l'histoire n'a cessé de dire les faits et gestes des hommes, de raconter, non pas le même récit, mais des récits aux formes diverses³ », nous rappelle Hartog. Il en est de même pour l'histoire littéraire, dont l'objectif est de « proposer une intelligence historique des phénomènes littéraires par une double opération d'intégration des éléments jugés pertinents et d'articulation de ces éléments en un ensemble organisé et orienté⁴ ». Ce qui émerge, c'est très nettement la dimension construite du récit historique (Michelet disait qu'il faudrait, pour retrouver la vie historique, « refaire et rétablir le jeu de tout cela⁵ »). Ce récit historique est fondé sur une relation métaphorique (un *être-comme*), disait Ricœur, mais contraint par la dépendance avec l'effectivité du passé (un *avoir-été* de l'événement passé). L'histoire conjugue le fait et une opération d'intelligibilité.

Si Julien Gracq est utopiste en disant que « [l]'histoire est devenue pour l'essentiel une mise en demeure adressée par le Futur au

3. François Hartog, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, Editions EHESS, coll. « Cas de figure », 2005, p. 173.

4. Jean-Pierre Goldenstein, « Le temps de l'histoire littéraire », Henri Béhar et Roger Fayolle [dir.], *L'histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 58.

5. Cité par François Hartog, *Évidence de l'histoire, op. cit.*, p. 268.

Contemporain⁶ », il n'en explicite pas moins la forte charge téléologique de l'histoire, révélant un point de vue singulier sur les faits dont elle propose une lecture à la lumière du sens qu'elle leur attribue. Ce sens se détermine en fonction de l'issue des événements. Au-delà de la soumission béate à la flèche du temps, qui va du passé vers le futur, nous sommes en mesure de comprendre à rebours l'incidence des faits sur le cours des événements. Ricœur le souligne bien :

En lisant la fin dans le commencement et le commencement dans la fin, nous apprenons aussi à lire le temps lui-même à rebours, comme la récapitulation des conditions initiales d'un cours d'action dans ses conséquences terminales⁷.

Or c'est justement cette modalité d'attribution du sens qui stigmatise le contemporain — ou du moins qui confirme son exclusion de l'historicité. En ne sachant pas sur quoi ouvrira la période dans laquelle nous nous trouvons, nous ne pouvons évaluer la portée et la signification des gestes, des œuvres, des faits que nous vivons. La téléologie historique reste imparfaite, et l'interprétation stagne en raison de l'impossibilité de lire et de relire en fonction de la fin de l'histoire, qu'à l'évidence nous ne connaissons pas.

Ces deux prémisses soulèvent des questions fondamentales, si l'on revient à l'énoncé de départ qui établissait une analogie entre narrativité et contemporanéité. En lien avec la faillite du sens de l'histoire en contexte contemporain, quelle définition donner de l'événement? Quel rôle lui associer dans l'élaboration des récits? Plus encore, comment envisager la narrativité aujourd'hui, de façon autonome par rapport à l'histoire et à ses obsessions (l'Histoire avec sa grande Hache, comme disait Perec)? Y a-t-il une événementialité qui se comprenne en dehors de son ancrage historique, permettant d'isoler un peu plus l'historicité et la narrativité contemporaines? Pour tenter de répondre

6. Cité par François Hartog, *ibid.*, p. 117.

7. Paul Ricœur, *Temps et récit. Tome 1 : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1991 [1983], p. 131.

à ces questions prégnantes, j'aborderai deux entreprises narratives singulières, dont le principal mérite réside d'emblée dans leur foi en une pratique du raconter, du *storytelling* (à entendre sans la connotation de manipulation sociale que lui accole un Christian Salmon⁸) — un *storytelling* immédiatement ancré dans l'événement.

11 mars 2004 : Madrid est frappée par une attaque terroriste qui sera revendiquée par Al Qaïda. Des trains explosent en quatre sites de la ville, tuant sur le coup près de deux cent personnes. L'édition du lendemain du journal *El País* consacre des dizaines de pages à l'événement, le scrutant, l'analysant, reconstituant l'organisation de l'attentat. Peu à peu, avec les renseignements qui convergent, on finit par raconter le déroulement des faits, à faire l'intelligence des données et à trouver une concordance malgré l'incroyable discordance de cette catastrophe. Ce qui m'intéresse ici, ce n'est pas la reconstitution de l'événement-attentat lui-même : cette reconstitution est de l'ordre de l'archive, de la preuve juridique, de la vérité des faits à extirper des carcasses de wagons de train — cette reconstitution est donc de l'ordre de l'intelligibilité des données rassemblées, de l'histoire à écrire, celle qui se lira ensuite dans les manuels scolaires nationaux et sur Wikipedia...

Ce qui m'intéresse, c'est un travail profondément humain qui s'est aussitôt mis en place et que le journal *El País* a donné à lire dès le surlendemain, le 13 mars, et ce pendant dix-neuf jours consécutifs. Deux pages de chaque édition du journal ont alors été consacrées aux *vidas rotas*, aux vies brisées : une photo, un cinquième de page pour raconter des faits de la vie du disparu ou encore sa destination non atteinte en raison de ce parcours de train qui a été sauvagement interrompu. Un exemple, traduit par *Le Monde* : le texte consacré à Marion Cintia Subervielle.

8. Christian Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La découverte, coll. « Poche », 2008 [2007], 251 p.

MARION CINTIA SUBERVIELLE — « MON BIJOU »

Marion Subervielle, 30 ans, de nationalité française et mère d'une fillette de dix mois, travaillait à la réception de la Bibliothèque nationale où elle aidait à l'accueil des usagers, tout particulièrement, en raison de sa maîtrise des langues, les étrangers qui avaient besoin d'interprète. Elle avait fait des études aux États-Unis et en Angleterre, et elle était arrivée à l'université de Alcalá de Henares en 1996 pour y suivre un cours d'espagnol.

C'est là qu'elle a connu José Luis Sanchez San Frutos, son compagnon, dont elle partageait la vie depuis quelques années, dans un appartement du centre de Alcalá. « Marion était française, très française, quelque chose qui se remarquait dans son élégance, dans sa façon de s'habiller, dit son beau-frère, Jésus. Mais sans cesser d'être française, elle aimait l'Espagne et pensait rester ici pour toujours. »

Ana, l'une de ses camarades de travail, très secouée par la mort de quatre collègues de la Bibliothèque nationale, explique que Marion était une bonne amie, quelqu'un de simple. « Elle m'a aidée dans des moments difficiles, ajoute-t-elle. Elle était toujours gaie. Elle était tout le temps en train de fredonner des chansons espagnoles, elle aimait bien La Union et Radio Futura. »

Ses derniers mois ont été des mois de bonheur. À chaque instant, elle parlait d'Inès, sa petite fille, à ses collègues. « Elle était folle de son bébé. Avant le carnaval, elle a passé deux jours à réfléchir au déguisement d'Inès et il n'y a pas longtemps elle nous a montré une photo de la petite déguisée en Minnie, la fiancée de Mickey. Elle était ravie. » Marion et sa famille se rendaient souvent à Pardies, un village près de Pau, pour que les grands-parents puissent voir leur petite fille. Marion ne parlait que français à sa fille parce qu'elle voulait lui transmettre sa langue. Inès, elle l'appelait souvent « mon bijou ».

La dernière fois que José Luis, son mari, a vu Marion en vie, elle était en train de s'habiller. Il entra dans la salle de bains. Avant de se mettre sous la douche, il lui a dit : « Attends un peu avant de partir, je veux t'embrasser. » Mais Marion était

pressée, et quand José Luis est sorti de la douche, elle était déjà partie⁹.

Dix portraits des innocentes victimes sont proposés chaque jour, atteignant une somme de 164 textes publiés (sur les 190 victimes officielles). Une collaboration avec l'école de journalisme de l'Université autonome de Madrid a permis cet exploit. Reprenant l'initiative des *Portraits of Grief* du *New York Times* après le 11 septembre, *El Pais* s'inscrit d'abord dans une dynamique de témoignage et de commémoration, offrant un hommage aux vies des hommes et des femmes ordinaires dont le seul crime est de s'être trouvés à bord d'un train ce jour-là¹⁰. Ce geste est nettement centré sur la mémoire; pourtant, au bilan, le journal avoue avoir dépassé son objectif d'hommage obligé, constatant que les vies des gens ordinaires ne sont pas insignifiantes, qu'elles comportent toutes quelque chose de spécial. Ces textes n'étaient pas des biographies conventionnelles ni des notices nécrologiques, conclut-on dans le journal. Peut-être étaient-ils des rimes événementielles, à la façon de Paul Auster.

L'événement est ici trop prégnant pour ne pouvoir être identifié ni accusé. On lui associe une charge émotionnelle négative, on lui associe d'emblée un sens, puisqu'aucune autre lecture que celle de l'indignation ne pourrait être possible — pourtant, les *vidas rotas* tendent à prouver le contraire. J'aimerais utiliser ce cas pour introduire la définition que le philosophe Claude Romano propose de l'événement¹¹. Étonnamment, par contraste avec l'attentat du 11 mars, Romano avance une définition neutre de l'événement : il s'agit d'un changement qui survient; il advient quelque chose. Plus encore, l'événement est assigné : il advient quelque chose à quelqu'un — c'est dire que l'événement est porteur de sens pour un advenant, le sujet à qui peut arriver cette chose. Cette

9. Miguel Moreno, « Marion Cintia Subervielle — "Mon bijou" », section « Des vies brisées », *Le Monde*, 16 mars 2004, p. 10.

10. [texte introductif], « Vidas rotas », *El Pais*, 13 mars 2004, p. 46.

11. Claude Romano, *L'événement et le monde*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Epiméthée », 1999 [1998], 293 p.

définition éclaire la relation intime que le rédacteur du texte sur Marion Subervielle a su percevoir entre la donnée historique et le parcours singulier de cette personne. Toutefois, le traitement de cet « advenir » ne se fait pas sur le plan interprétatif, voire historicisant : c'est l'aporie de la contemporanéité qui rejaillit, l'événement ne pouvant être lu que pour ce qu'il représente aux yeux de son advenant. Et c'est certainement là une conception fort stimulante de l'événement que propose Romano, qui se centre non pas sur la factualité de l'événement mais sur l'expérience qu'il suscite (à l'image de la protagoniste de *Sable noir*¹² de Chantal Chawaf, qui voulait entendre la version du vétéran et non les faits) :

Il n'y a pas *d'abord* un fait objectif qui, *en un second temps*, bouleverserait mes possibles : *l'événement n'est rien d'autre que cette reconfiguration impersonnelle de mes possibles et du monde qui advient en un fait et par laquelle il ouvre une faille dans ma propre aventure*. Transformation de moi-même et du monde, indissociable, par conséquent, de l'expérience que j'en fais¹³.

Et Romano de prendre l'exemple même de la mort et du deuil, dont le sens est profondément personnel, même si la souffrance est parfois partagée par des proches. L'événement apparaît ainsi comme le moteur même de la narrativité, le moment charnière autour duquel se construit le sentiment de narrativité. Et le caractère fulgurant de l'événement rajoute à l'idée du surgissement soudain d'une faille dans une aventure singulière jusqu'ici bien balisée.

Même si l'on acquiesce au principe de la neutralité fondamentale de l'événement soutenu par Romano, l'exemple des *vidas rotas* laisse tout de même poindre le sentiment d'une situation subie par le sujet. Un deuxième exemple permettra d'atténuer cette perception et d'insister sur le caractère générateur de l'événement dans la narrativité contemporaine. L'artiste américain Jonathan Harris a produit de

12. Chantal Chawaf, *Sable noir*, Monaco, Éditions du Rocher, 2005, 187 p.

13. Claude Romano, *op. cit.*, p. 45 [l'auteur souligne].

nombreuses expérimentations web qui avaient pour principe directeur de recueillir des histoires, notamment auprès d'internautes (pensons au projet *We Feel Fine*, qui rassemble les occurrences des phrases contenant l'expression « I feel » dans les publications des dernières heures sur un large échantillon de blogs) ou encore auprès d'habitants du Bhoutan, où il a passé deux semaines à interviewer des gens sur le bonheur, sur leurs rêves et leurs désirs¹⁴. Toutefois, le projet qui m'intéresse ici est intitulé *The Whale Hunt*¹⁵. Du 1^{er} au 7 mai 2007, Harris a côtoyé les Inuits résidant à Barrow, en Alaska, et les a accompagnés à la pêche traditionnelle à la baleine. Tout l'intérêt du projet réside dans la façon de rendre compte de cette aventure. Harris s'est donné la contrainte de prendre une photo à intervalle maximum de 5 minutes (même pendant son sommeil), avec des pointes allant jusqu'à 37 photos par 5 minutes, dans les moments de plus grande fébrilité. Le résultat est un ensemble chronologique de 3214 photos portant sur ce périple géographique et culturel. Le site associé au projet permet donc de naviguer à travers ces photos, de les lire à la lumière de sous-titres, mais aussi d'en faire un visionnement sélectif, à partir de différentes contraintes (personnes représentées, lieux, thématiques et rythme). Harris présente lui-même ce projet comme « an experiment in human storytelling », désirant engager une réflexion sur les composantes fondamentales d'un récit et sur le profond modelage associé à la posture de narration. L'interface proposée permet donc de recomposer son propre parcours de lecture ou plutôt d'en isoler certaines sous-histoires. Sa visée est de faire en sorte que « [e]ach viewer will experience the whale hunt narrative differently, and not necessarily in a linear fashion, constructing his or her own understanding of the experience¹⁶. » Un conte inuit à votre façon, en quelque sorte.

14. Sur les œuvres de Jonathan Harris, voir Jonathan Harris, <http://www.number27.org> (6 août 2010).

15. Jonathan Harris, « The Whale Hunt. A Storytelling Experiment », <http://www.thewhalehunt.org> (6 février 2010).

16. « Chaque lecteur expérimentera la chasse à la baleine différemment, sans que ce soit nécessairement de façon linéaire; il élaborera ainsi sa propre compréhension de l'expérience » [je traduis]. (Jonathan Harris, « Jonathan Harris collects stories », *TED Talks*, http://www.ted.com/talks/jonathan_harris_collects_stories.html [6 février 2010])

Outre cette dimension de l'appropriation par le lecteur qui est souvent rebattue dans la glose sur la littérature hypermédiatique, la réflexion naïve mais engagée d'Harris sur le *storytelling* mérite qu'on s'y arrête, notamment pour ce qu'elle appelle dans notre compréhension de la narrativité aujourd'hui. Ce que l'on a sans trop de nuance appelé un retour du récit en littérature contemporaine ramène de façon désinvolte tout le débat sur l'action et l'intrigue, notions fondatrices de la théorie du récit que l'on tente ici de sauver à tout prix (voir les travaux de Raphaël Baroni¹⁷), dont on explique là la quasi-absence par des modulations qui les basculent du côté du savoir ou des affects (pensons aux logiques cognitive et passionnelle de Fontanille). L'élément que souligne pourtant avec force *The Whale Hunt* est bien l'idée de configuration, de concordance pour prendre le terme de Ricœur. Explorant le récit depuis sa position de lecteur, le philosophe Ricœur identifie l'événement comme une composante du texte narratif et s'inscrit dans la lignée aristotélicienne de la concordance discordante : un tout unifié, qui reste néanmoins composé d'épisodes, de péripéties. L'événement y est donc « plus qu'une occurrence singulière. Il reçoit sa définition de sa contribution au développement de l'intrigue¹⁸. » Une telle configuration répond à une nécessité de tension, elle-même intriquée dans un rapport avec le lecteur qui justifie de ménager les surprises et les coups de théâtre. Mais qu'advient-il du récit ainsi balisé quand il y a chute du *telos*? Quand la tension repose non plus sur un effet résultant d'un calcul rhétorique mais sur une intensité ressentie lors de certains moments? Et plus encore, que dire d'une œuvre qui refuse la fermeture de la courbe tensive et qui abandonne son lecteur au milieu de la boucherie de la deuxième baleine capturée? L'événement expérimenté par Harris et transmis par son montage photo n'est à l'évidence pas soumis à l'architecture d'une intrigue; il transparaît bien à chaque étape du périple, manifeste par le regard qu'il porte sur les lieux, les gens, les rites dont il fait le portrait. Son regard n'est pas

17. Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007, 437 p.

18. Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 127.

neutre, contrairement à ce qu'il souhaite pour cette œuvre. Au bilan, *The Whale Hunt* refuse la traditionnelle configuration narrative, au sens fort du terme, mais témoigne, pour reprendre les mots de Romano, d'une reconfiguration du sujet et du monde qu'il habite.

Afin d'expliquer cette désaffection commune de la définition canonique du récit dans la littérature contemporaine, nombreuses sont les propositions de la lire, surtout en contexte français, dans la perspective de la mémoire. Archive, archéologie, devoir de mémoire : ce recours au régime général de la commémoration témoignerait — c'est là l'hypothèse de Marielle Macé¹⁹ — d'un rapprochement qu'opérerait la littérature à l'endroit de l'histoire (et non le parcours inverse, comme l'historiographie postmoderniste d'un Hayden White a su l'imposer dans nos esprits). Bascule de la littérature dans les formes et les fonctions de l'histoire : telle pourrait être l'explication d'une disparition de l'intrigue. L'hypothèse, si elle décrit bien une part du corpus narratif contemporain, paraît cependant bien orientée et centrée sur les obsessions thématiques de l'histoire. Le paradigme configurationnel reste extrêmement aveuglant et empêche peut-être de considérer une autre hypothèse, celle d'un changement de notre rapport avec l'événement (changement conséquent ou concomitant du présentisme qui caractériserait la période actuelle). Avec Ricœur, en accord avec la conception aristotélicienne de la mimésis, il nous est commun de percevoir l'événement comme une composante du récit (l'intrigue tirant une histoire sensée d'un divers d'événements). Avec des exemples, atypiques j'en conviens, comme ceux des *vidas rotas* et de *The Whale Hunt*, force est de conclure que l'événement agit plutôt en amont, qu'il engendre et possède littéralement l'expérience relatée. Le contemporain verrait ainsi l'événement passer du statut d'un acteur parmi d'autres du récit à celui d'agent de la narrativité.

19. Marielle Macé, « Crise de l'intrigue, triomphe de la configuration », *Affronter la crise : outils et stratégies*, Publifarum, n° 8, 2008, http://www.publifarum.farum.it/ezine_articles.php?art_id=79 (6 février 2010).