

Philippe Vilain
ou la dialectique des genres

Comparaisons

Série dirigée par :

Florence Fix (Université de Lorraine)

Frédérique Toudoire-Surlapierre (Université de Haute-Alsace)

Comité scientifique : • Antonio Dominguez-Leiva (UQAM, Québec) ; • Vincent Ferré (UPEC, Université Paris Est Créteil) ; • Sébastien Hubier (Université de Reims) ; • Bertrand Westphal (Université de Limoges).

La collection « Comparaisons » comprend des essais, des ouvrages collectifs et des monographies ayant trait au comparatisme sous toutes ses formes (démarches transdisciplinaires, théorie de la littérature comparée, croisements entre littérature et arts, mais aussi sciences humaines et sciences exactes, histoire culturelle, sphères géographiques). L'esprit se veut également ouvert aux transferts culturels et artistiques, aux questionnements inhérents aux différentes modalités de la comparaison.

Sous la direction
de Arnaud Schmitt et
de Philippe Weigel

Philippe Vilain
ou la dialectique des genres

Déjà parus

Écrire la danse ? Dominique Bagouet, Bengi Atesöz-Dorge, 2012.

À la conquête du Graal, Alicia Bekhouche, 2012.

Le Théâtre historique et ses objets, sous la direction de Florence Fix, 2012.

Musique de scène, musique en scène, sous la direction de Florence Fix, Pascal Lécroart et Frédérique Toudoire-Surlapierre, 2012.

Maniérisme et Littérature, sous la direction de Didier Souiller, 2013.

L'Invisible théâtral, Yannick Tauliaut, 2013.

Notre besoin de comparaison, Frédérique Toudoire-Surlapierre, 2013.

Les mondes de Copi - Machines folles et chimères, Barbéris Isabelle, 2014.

Le Parasite au théâtre, Barbéris Isabelle et Fix Florence, 2014.

L'Amour Singe, Dominguez Leiva Antonio, 2014.

La plume et le ballon, Montandon Alain, 2014.

Théâtre et Politique, Modèles et concepts, Plana Muriel, 2014.

Théâtre et Politique, Pour un théâtre politique contemporain, Plana Muriel, 2014.

Corps obscènes, Rykner Arnaud, 2014.

Poésie en scène, textes présentés et réunis par Brigitte Denker-Bercoff, Florence Fix, Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre, 2015.

L'éditeur, Arnaud Schmitt et Philippe Weigel remercient l'ILLE (Institut de recherche en langues et littératures européennes — Université de Haute-Alsace, Mulhouse), pour son précieux soutien à la publication de cet ouvrage.

Des mêmes auteurs

Arnaud Schmitt, *Je Fictif / Je Réel : Au delà d'une Confusion Postmoderne*,
Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010.

N. Jaëck, C. Mallier, A. Schmitt & R. Girard (dir.), *Les Narrateurs fous / Mad
Narrators*, Pessac, Presses de la MSHA, 2014.

Préface

JEAN PIERROT

L'œuvre de Philippe Vilain est celle d'un écrivain encore jeune, mais est déjà assez conséquente (sept romans, un nombre appréciable d'essais), pour permettre à la critique de formuler un premier bilan, et de toute évidence justifie, par cette consistance aussi bien que son évidente qualité propre, le premier hommage universitaire qui lui est rendu à travers les différents articles et témoignages qui font la matière du présent ouvrage, fruit d'une journée d'étude tenue en mars 2013 à l'Université de Haute-Alsace, après la reconnaissance critique et médiatique soulignée par l'attribution à l'auteur successivement de plusieurs prix au cours des années récentes.

Le fait que nous ayons eu le plaisir d'avoir Philippe Vilain comme étudiant à Rouen, d'avoir dirigé une maîtrise consacrée à l'œuvre de Marguerite Duras, puis présidé en 2001 son jury de thèse, autour de l'œuvre d'Annie Ernaux, l'a conduit à nous demander de rédiger cette préface, pour notre grand honneur et notre totale satisfaction. D'autant qu'il nous a donné carte blanche, nous laissant une liberté critique dont, avec tout l'intérêt et l'admiration que nous portons à son œuvre, nous entendons user libéralement. Mais une liberté qui, avouons-le, nous est apparue bien souvent comme superflue après lecture du présent *Paradoxe de l'écrivain*, tant il nous a donné l'impression, en le lisant, que, par la précision et la lucidité de l'analyse qu'il déployait sur son œuvre, il coupait en quelque sorte l'herbe sous le pied à tout commentaire extérieur et postérieur, qu'il rendait ridiculement redondant. Passant outre à ce dangereux obstacle, nous nous permettrons cependant de présenter quelques remarques sur une œuvre qui mérite, quoi qu'il en soit, à la fois le commentaire et l'éloge.

Nous voudrions en premier lieu aborder la question de l'autofiction, étiquette sous laquelle l'auteur entend ranger son œuvre narrative personnelle, notion qui a nourri sa propre réflexion critique, et qui, on le sait, a suscité dans la critique universitaire française, depuis une vingtaine d'années, d'abondants débats et de nombreuses publications. Nous donnerons, quitte à paraître arrogant, notre sentiment, relevant seulement du bon sens le plus trivial : la discussion, malgré la très abondante polémique qu'elle a suscitée, nous semble en partie être un faux débat. Remarquons d'abord qu'il est toujours loisible à un écrivain, au moment même où il prétend nous raconter son passé, de broder autant qu'il lui plaira autour de ce même passé, pourvu qu'il sache nous intéresser. De toute façon, dans le domaine de la vie sentimentale, qui constitue le thème privilégié de ce type de récit, que l'auteur nous raconte les aventures amoureuses qu'il lui plaira, nous n'étions pas là, dirons-nous en employant une formule un peu vulgaire, pour tenir la chandelle. D'autre part le fameux pacte autobiographique, c'est-à-dire la coïncidence entre l'auteur, objectivé par son nom sur la couverture du livre, un narrateur qui dit « je » et donc se transforme en personnage, n'engage jamais, comme, dit-on, les promesses électorales, que ceux qui y croient. Cette identité demeure formelle, dans la mesure où la véritable personnalité de l'auteur (surtout s'il s'agit d'un contemporain) est toujours hypothétique. Il en va ainsi même pour des auteurs anciens et consacrés, pour lesquels les documents historiques même les plus abondants (et que dire des trous noirs que constituent Homère et Shakespeare, dans lesquels se sont engouffrés les critiques) ne permettront jamais d'attester la véritable identité entre la personne historique et un éventuel « je » littéraire. Même la personnalité de Proust, malgré les travaux de Painter et de beaucoup d'autres, conserve bien des parts d'ombre. Vérifier la « vérité », l'« authenticité » d'un récit de vie, d'une autobiographie, ou le degré d'authenticité d'une auto-fiction — puisque la question abordée sous cet angle, le problème se posera toujours — relève de l'histoire et, pour les auteurs passés, de la critique du document. Peu importe finalement l'éventuelle étiquette (« roman », « mémoires », etc.) qui accompagne l'œuvre : l'essentiel est constitué par l'état d'esprit du lecteur, la façon dont à chaque fois il reçoit l'œuvre, et cette façon à son tour dépend, comme Philippe Vilain semble le reconnaître à certains moments au cours de ses propres analyses, de la plus ou moins grande vraisemblance de ce qui nous est raconté. Peu importe que l'auteur ait au départ attesté de sa bonne foi, ait juré ses grands dieux qu'il nous dirait toute la vérité et rien que la vérité, malgré les lacunes et les travestissements de la mémoire, l'entraînement de l'imagination, la logique interne de l'écriture, etc. Tout dépend de la nature, ou plutôt de l'apparence, de ce qu'il nous raconte : le plus petit fait insolite ou suspect fera basculer l'ensemble de l'œuvre dans la fiction, entraînera chez le lecteur un soupçon

indélébile. Nous recevons (peut-être à tort dans le premier cas) *Le Livre des merveilles* de Marco Polo, *Les Aventures du baron de Münchhausen*, comme des fictions. Nous hésitons à juste titre, dans le cas des *Mémoires* de Casanova, entre vérité et affabulation. Tout dépendra bien de la vraisemblance interne, notion éminemment fluctuante, qui varie selon l'époque, l'individualité du lecteur, le contexte d'énonciation, etc., selon une élasticité dont naguère nous avons tenté de souligner l'importance en ce qui concerne le domaine du fantastique. De toute façon, qui dit roman dit « romanesque », et ce romanesque implique par définition un écart entre l'écrit et la vérité.

Prenons un autre exemple, celui des *Lisières*, livre récemment publié par un auteur estimable, Olivier Adam. Ce récit à la première personne, qui ne porte pas de sous-titre, est centré autour de la vie d'un écrivain (nous découvrirons, assez tard en cours de lecture, qu'il porte un nom différent de celui de l'auteur) qui tout en racontant sa vie quotidienne depuis le moment où, un jour, sa femme lui a intimé l'ordre de quitter le domicile conjugal, médite sur les conséquences, le plus souvent douloureuses, qu'a entraînées pour lui le choix de l'écriture, placée au centre de sa vie. Le livre se recommande par ailleurs, comme les précédents du même auteur, par une certaine densité et une évidente justesse dans la description de la société française contemporaine, vue à travers le regard de ce protagoniste. Nous ignorons tout, ou presque tout (la quatrième de couverture nous apportant malgré nous quelques indications sur la biographie de l'écrivain, qui coïncident avec celles que lui-même attribue à son personnage) de cette biographie, et, dirons-nous, nous ne voulons rien en savoir. L'essentiel demeure que nous sommes invinciblement tenté en cours de lecture, comme le sera sans doute tout autre lecteur, et même après que le personnage-narrateur se soit attribué un patronyme qui, nous l'avons noté, est différent de celui de l'auteur, de penser que ce qu'il nous raconte de sa vie, de sa personnalité, de ses réflexions intimes, de son expérience de l'écriture, coïncide en grande partie avec le vécu même de l'écrivain, ce dernier serait-il, comme il est vraisemblable partiellement mais nécessairement transposé, simplifié, stylisé autant qu'on le voudra. L'important demeure que l'écrivain continue à nous intéresser à ce qu'il nous raconte, comme d'ailleurs il réussit le plus souvent à le faire, malgré certaines longueurs. En ce sens, toute autobiographie est nécessairement une autofiction, de même que toute fiction, probablement, se nourrit de façon plus ou moins directe de la vie et de la personnalité de l'auteur.

Soulignons enfin le fait que cette problématique repose sur un postulat, celui de la consistance du sujet, de la cohérence et de la continuité du moi, que toute une partie de la réflexion contemporaine — y compris et peut-être surtout la plus orientée vers la littérature — a tendu à remettre en cause. Peut-être, dans cette perspective, les œuvres qui sont considérées comme

les plus représentatives de l'auto-analyse que nous a présentées la littérature européenne moderne — le *Zimbaldone* de Leopardi, le *Journal* d'Amiel, *Le Livre de l'intranquillité* de Pessoa (auteur auquel Philippe Vilain s'est particulièrement intéressé) — sont-elles elles aussi des œuvres romanesques dans une certaine mesure. Et sans doute le genre du « journal intime » est-il plus propre à décrire (j'emploierai ici ce terme plutôt que celui de « traquer » qui venait spontanément sous ma plume) ces fluctuations intimes imaginaires du sujet que le roman lui-même. Le culte du moi, admettons-le, relève lui aussi de la fiction.

Pour en revenir au cas de Philippe Vilain, libre à lui de ranger explicitement son œuvre, comme il le fait, sous l'étiquette d'« autofiction » et de nous préciser que c'est bien sa vie qu'il évoque, mais transposée, et en s'accordant toute liberté d'invention qu'il lui plaira. L'essentiel demeure une certaine qualité d'élaboration et d'écriture sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir. Simplement, se rangeant sous cette étiquette d'« autofiction », l'écrivain à la fois affiche une certaine sincérité, en avouant qu'il se permet, comme il en a toujours le droit, de jouer avec la vérité biographique, qui au fond relève de la sphère de l'intime, et non de la littérature, et en même temps se donne toute liberté de privilégier le souci esthétique au détriment parfois de la vérité historique.

Nous poserons donc comme postulat que ce dont nous parlerons ici est, non l'individu historique Philippe Vilain, que nous avons eu sans doute l'occasion d'approcher à diverses reprises, mais que nous ne connaissons pas vraiment, et dont l'identité et l'histoire personnelle ne sont pas ici en cause, mais le personnage littéraire que dessine la superposition des différents textes, en particulier les récits, mais aussi les essais, en particulier la *Confession d'un timide*, et qui lui donne une consistance liée à la permanence d'un certain nombre de traits : milieu originel modeste et populaire, père alcoolique, vocation littéraire le conduisant à devenir un professionnel de l'écriture, ou à envisager, rêver de l'être ; timidité, et simultanément volonté de se présenter comme un séducteur, qui passe de femme en femme, s'engage dans des liaisons temporaires dont il se lasse bientôt et qui le déterminent à une rupture, toujours douloureuse.

Il est évident que pour ce narrateur, dont on nous présente à chaque fois l'histoire de ses aventures avec différentes femmes, épouse ou maîtresse, la grande affaire est l'amour, les relations avec les femmes, et, à travers elles, avec l'univers féminin dans sa généralité. Or cette œuvre nous présente, à travers ce narrateur, un personnage, paradoxal et original, qui se dessine facilement à partir de la comparaison entre ces différentes œuvres, qui est celui du séducteur timide, ou du timide séducteur, l'ordre entre ces deux termes pouvant varier au gré de chaque lecteur, selon l'importance finale

qu'il attribue à chacun de ces deux traits apparemment contradictoires, et la prédominance qu'il leur attribue. Héros paradoxal comme, dirons-nous le « juge-pénitent » de *La Chute* de Camus.

Examinons d'abord la première facette qu'il nous présente, celle du séducteur. Il s'inscrit bien évidemment dans une tradition, celle illustrée de façon privilégiée par le personnage et le mythe de Dom Juan. Personnage et mythe auxquels Philippe Vilain s'est intéressé à diverses reprises dans son œuvre, mais particulièrement dans la préface qu'il a récemment rédigée, sous le titre « Le donjuanisme est un humanisme », à une nouvelle édition de la pièce de Molière, et aussi dans son tout récent texte intitulé « Éloge de l'arrogance ». Préface sur laquelle nous voudrions maintenant nous attarder quelque peu, dans la mesure même où elle constitue une référence implicite pour situer les protagonistes de ses propres fictions. On sait quelle a été la fortune littéraire du personnage de Dom Juan, et la valorisation dont il a bénéficié, en particulier depuis sa transposition au XVIII^e siècle dans l'œuvre conjointe de Mozart et Da Ponte, valorisation évidemment favorisée par le contexte du genre lyrique, avec la stylisation et l'amplification qu'il implique le plus souvent. Mais l'approche du personnage que nous propose Philippe Vilain constitue sans doute l'exagération extrême de cette valorisation.

On peut assez vraisemblablement supputer les intentions de Molière lorsqu'il aborde ce personnage : sa volonté de montrer les dangers que pouvait représenter « un grand seigneur méchant homme », et fustiger à travers l'histoire, sinon d'un jeune homme frais émoulu du collège et jetant sa gourme, du moins d'un homme « encore jeune » (dans la bouche de Sganarelle, Acte I, scène 1), qui n'a sans doute pas dépassé la trentaine, comme nous le suggèrent indirectement un certain nombre de détails de la pièce (par exemple le fait que son père et sa mère sont encore vivants), violant toutes les lois de la religion et de la société en enlevant une jeune femme d'un couvent, puis en l'abandonnant, défiant son père par arrogance et impatience de l'héritage, des dangers que la toute puissante royale pouvait corriger, dans son attentif souci du bien public, par la pratique de la lettre de cachet, ou de son équivalent, comme elle le fait dans *Tartuffe*. Un personnage qui évidemment n'est pas réduit au simple statut de débauché, d'« homme à femmes ». Mais Molière ne manque pas de souligner le décalage mortifiant qui existe entre d'un côté les prétentions de son héros de connaître à fond la psychologie féminine, de séduire ses conquêtes par son art de la persuasion, et de l'autre sa conduite réelle, qui associe les rodomontades d'un *miles gloriosus* de la conquête féminine, se vantant de l'abondance de ses succès, qui font de lui une sorte de stakhanoviste de la séduction (bien que nous n'en soyons pas encore aux *mille e tre* de Mozart), et tour à tour les facilités d'un séducteur qui se prévaut de l'immensité de sa supériorité sociale pour tenter de les réduire à sa volonté,

d'un « épouseur à toutes mains » qui convainc trop facilement les femmes en leur promettant le mariage, et les brutalités d'un homme qui n'hésite pas à tenter d'enlever par la force une jeune fiancée, avec le piteux résultat que l'on sait. Il n'est pas douteux à nos yeux que pour Molière, comme très certainement pour ses contemporains, Dom Juan représentait un personnage tour à tour ridicule (osons ce qualificatif, au risque de susciter l'indignation), inquiétant (par sa façon de se prévaloir de son rang pour rompre ouvertement avec toutes les conventions sociales et religieuses) et odieux (lorsqu'il endosse, dans la dernière partie de la pièce, l'habit de l'hypocrite).

Mais ce même personnage prend en outre, sous le regard de Philippe Vilain, pas seulement une dimension de « libertin » au sens du siècle, c'est-à-dire de libre penseur, contestant l'évidence commune de la présence divine (et en cela le critique est fidèle à une interprétation classique du personnage). Il devient à ses yeux tour à tour un héros sadien, entrant en conflit avec Dieu, en contrevenant à ses interdits les plus graves ; un héros barrésien, soucieux de réaliser son individu, de ne s'aliéner à aucune femme ni de s'enfermer dans aucune liaison durable. Mais, en outre, et c'est là sans doute qu'à nos yeux le bât blesse, un héros du combat féministe, acceptant par altruisme pour les femmes, de leur faire don gratuitement de son corps, pour satisfaire à leurs désirs, jouant alors le rôle d'une sorte de gigolo désintéressé ; moins victime pathologique d'une inconstance maladroite et d'une incapacité d'aimer qu'idéaliste, sacrifiant tout amour réel, qui ne peut être que décevant, à une haute conception de l'Amour qui l'oblige à changer constamment de partenaire, faute d'en trouver une qui soit égale à cet idéal ; et du même coup sacrifiant à la Femme les hommages qu'il rend à toutes les femmes, sans les aimer. Un héros tendant la main à Dieu, au moment où il la tend au Commandeur, non pas pour le provoquer, au sens habituel du terme, mais pour l'invoquer, au sens magique du terme, invoquer sa présence, et ainsi avoir plus rapidement la possibilité de s'unir à lui (le critique oubliant qu'allant aux enfers, le héros sera au contraire éternellement privé de sa présence). Rejoignant Dieu non par la voie mystique mais par celle, contraire mais tout aussi efficace, de la sexualité et de l'érotisme à la façon de Bataille ; enfin, lucidement conscient de l'impossibilité de la fidélité, se résolvant à une inconstance qui permet d'assumer les besoins du corps, et donc de se replacer dans le cadre d'une morale exigeante mais consciente des limites et des contraintes physiologiques auxquelles reste soumise l'espèce humaine. Un personnage d'autant plus exonéré moralement de toute faute que, séduisant les femmes, il ne fait que leur accorder une possibilité de promotion sociale, sachant bien que ses partenaires en ont pleinement conscience, et que le calcul de son propre intérêt égoïste n'est que la rationnelle contrepartie de leurs propres calculs féminins.

Quoi qu'il en soit de l'interprétation que l'on peut faire du personnage et du mythe de Dom Juan, c'est l'image du séducteur qui anime en filigrane le personnage-type du protagoniste des récits de notre auteur. Un protagoniste qui recherche les aventures pour dénouer un ennui dont il avoue sur lui la prégnance. Qui, comme l'Adolphe de Benjamin Constant, auteur auquel Philippe Vilain aime à se référer, constate l'usure fatale des sentiments, et aspire à se libérer de liens qui rapidement lui pèsent, mais qui n'ose pas rompre, soit par pusillanimité, par peur d'une confrontation pénible, soit par pitié pour sa partenaire, dont il suppose la douleur intime, soit enfin par fatalisme et recours aux jeux du hasard, à l'intervention d'un événement extérieur (la maladie de l'héroïne de *L'Été à Dresde*, la disparition de celle de *Pas son genre*, la rupture volontaire de celle du *Renoncement*) qui décidera à sa place. Mais comme cet événement tarde souvent à se produire, nous nous trouvons fréquemment devant une situation bloquée dont l'ambiguïté, la fausseté se prolongent, et où l'action n'avance que par nuances souvent imperceptibles, au gré de l'évolution intérieure de chacun des partenaires.

Mais, autre volet du diptyque, ce séducteur est en même temps — et Philippe Vilain, comme romancier autant que comme théoricien, aime de toute évidence les paradoxes — un grand timide. Cette timidité, dont il nous laisse entendre qu'elle est un trait congénital de sa personnalité, il en a fait la description détaillée, à la fois dans ses symptômes physiques et ses manifestations psychologiques, dans cette *Confession d'un timide* publiée en 2010. Une timidité que finalement il considère non plus comme traditionnellement un handicap, mais comme un gage de sensibilité, d'émotivité, et donc de traits de caractère qui à ses yeux seraient favorables à l'éclosion du talent artistique. Devenue « richesse essentielle », elle est pour lui le gage d'une fécondité littéraire dont le personnage — et sans doute l'auteur derrière lui — se crédite volontiers. En sorte que finalement la valorisation parallèle dans le même personnage de l'aspect séducteur et de la timidité pousse à l'extrême la contradiction qu'ils recèlent implicitement. Comment sera-t-il possible de résoudre cette contradiction ? Remarquons d'abord que, dans les récits, c'est l'aspect de timidité qui, à la réflexion, semble l'emporter. Car ce que nous montrent le plus souvent les récits, que l'auteur en soit conscient ou non, est sans doute un personnage qui se laisse conduire plutôt qu'il ne prend l'initiative, peut-être dans les préliminaires de la rencontre, mais surtout dans le dénouement et la rupture. S'agissant du premier engagement, c'est le cas avec la protagoniste de *Paris l'après-midi*, lors de la scène, présentée de façon détaillée, du premier baiser dans une salle de l'École des Beaux-Arts. On pourra faire sans doute le même diagnostic à propos de l'épisode narratif personnel que comporte la *Confession d'un timide* sous le titre de « Douleur d'aborder une femme ». Quant à la rupture amoureuse, c'est l'héroïne qui, le plus souvent,

en particulier dans *Le Renoncement*, *Paris l'après-midi*, *Pas son genre*, en prend l'initiative. Plus généralement, on pourra supposer que la contradiction entre timidité et séduction est plus apparente que réelle : sans doute la séduction n'est, chez les protagonistes de Philippe Vilain — et probablement cette explication relève-t-elle finalement de la plus banale logique du sentiment — que le résultat d'un phénomène que l'on pourra qualifier de sur-compensation. Le timide devient séducteur précisément pour tenter de se corriger héroïquement de ce qui malgré tout constitue pour sa vie quotidienne et son équilibre sentimental et sexuel un obstacle. Et l'on a l'impression que souvent, par une sorte de comportement plus ou moins conscient de défi envers lui-même, dans le choix de sa partenaire, il recherche la difficulté. L'auteur souligne chaque fois à dessein la distance qui à l'origine sépare les deux partenaires, et rend plus improbables leur engagement et leur accord : distance disons de nationalité, et donc de mentalité, les partenaires étant souvent des étrangères (comme dans tour à tour et successivement *L'Été à Dresde*, *Paris l'après-midi*, *Faux-père*) ; différence d'âge souvent sensible (comme dans *Le Renoncement* et dans *Paris l'après-midi*) ; surtout différence culturelle (dans *Le Renoncement* et *Pas son genre*) et aussi différence de statut économique et social. Il est vrai que, de ce dernier point de vue, l'écart peut jouer dans les deux sens, accentuant la difficulté (comme pour *Paris l'après-midi*) ou au contraire l'atténuant (comme dans *Pas son genre*, où, toute proportion gardée, on pourrait comparer la supériorité sociale du protagoniste-narrateur, professeur de lycée ayant ses entrées dans le milieu de la recherche universitaire face à la simple employée d'un salon de coiffure, de plus divorcée et ayant à sa charge un enfant, à celle de Dom Juan proposant le mariage à des paysannes). C'est cette distance qui, au fond, en même temps qu'elle constitue un facteur de risque accru, et donc accentue l'intérêt dramatique de la rencontre, et sa capacité à distraire le narrateur de l'ennui congénital dont il se plaint, fragilise l'union temporaire des deux personnages et rend presque inévitable leur séparation, même sans l'intervention d'un élément étranger (la maladie dans *L'Été à Dresde*, une grossesse non souhaitée par l'amant dans *Faux-père*). Quel que soit le registre psychologique sur lequel on veuille insister, celui de la séduction ou celui de la timidité, le comportement du personnage constitue ce que l'on pourrait appeler une « conduite à risque ». Et, de ce point de vue, il est intéressant de comparer ce thème à ce qui nous est dit dans un passage de la *Confession d'un timide*, où l'auteur déclare, à propos de l'élément de confession personnelle présent dans son œuvre : « Sans doute même m'a-t-il fallu écrire des textes que la morale réproouve, comme voler, commettre des actes répréhensibles, m'exposer à un risque, oui, sans doute m'a-t-il fallu que je devienne coupable de quelque chose, écrire en faute pour continuer d'être jugé ». Texte curieux, qui semble impliquer que le personnage recherche une culpabilité de façon à

être jugé et puni, à travers tour à tour le larcin, la séduction féminine, et l'aveu littéraire scandaleux : comme si timidité, donjuanisme, pratique du larcin, avaient été des moyens indirects de provoquer une répression de la part de la société, comme s'il y avait une culpabilité impunie qu'il s'agirait de solder.

Quels que soient la justesse ou au contraire l'arbitraire des considérations que nous venons de développer en ce qui concerne la logique interne du personnage protagoniste des fictions de Philippe Vilain, et si l'on veut revenir à une perspective plus générale, on sera tenté de dire que, outre ses qualités propres d'écriture, l'intérêt et la valeur de cette œuvre viennent de ce qu'elle se trouve, à notre avis, à la convergence exacte de trois tendances profondes de la littérature française.

La première est évidemment constituée par le grand courant traditionnel dans l'histoire de la littérature française du « roman d'analyse », c'est-à-dire de romans centrés sur la relation sentimentale, et le plus souvent sexuelle, qui s'engage entre un homme et une femme, et qui est dramatisée par la présence habituelle de différents obstacles qui rendent cette relation plus ou moins aléatoire ou périlleuse : différence d'âge, de statut social, d'état civil (l'union prend la forme d'un adultère, d'une liaison forcément cachée, et qui trouve en face d'elle l'obstacle de la foi religieuse), etc. On sait le succès et l'importance dont a joui ce courant dans l'histoire de la littérature française depuis le XVII^e siècle, de Madame de Lafayette à, disons pour prendre un exemple possible parmi bien d'autres dans le roman contemporain, François Emmanuel, en passant par autant de chefs-d'œuvre classiques que furent successivement *Adolphe*, *Le Lys dans la vallée*, *Dominique*, *La Symphonie pastorale*. Ces romans fondent l'essentiel de leur intérêt sur la description plus ou moins précise et minutieuse, mais toujours attentive de l'évolution intérieure que connaissent les sentiments des protagonistes dans les différentes phases quasi obligées de leur histoire commune : la rencontre, la naissance du sentiment (parfois marquée de l'intensité du « coup de foudre ») les premières approches, l'aveu, l'abandon plus ou moins retardé par la nécessité de franchir ces différents obstacles, puis la lassitude plus ou moins fatale des corps et des âmes, l'intervention de nouveaux obstacles constituant autant d'interdits, et se manifestant sous la forme parfois de coups de théâtre dramatiques (l'aveu au mari, la maladie d'un enfant, etc.) et finalement une séparation qui nous est souvent montrée comme à la fois tragique et inévitable. Ils font alterner en général des coups de projecteur portés sur la conscience profonde des personnages (ce qui relève à proprement parler de l'« analyse psychologique ») et les considérations générales sur ce qu'on appelle volontiers « l'âme humaine » selon un savoir qui relève moins d'ailleurs, remarquons-le, d'une vérité psychologique avérée que de diverses conventions relatives à l'esprit du temps. Ne nous leurrions pas en effet sur la consistance réelle de ce prétendu savoir

psychologique qui forme le soubassement et la justification théorique de ce roman. Sur la psychologie humaine, on sait bien que peut être dit tout et son contraire, comme l'a amplement souligné par exemple la pratique surréaliste de l'aphorisme renversé, tout aussi convaincant que son point de départ direct. Les fameuses « découvertes » dont se targue la psychologie littéraire — la Carte du Tendre de d'Urfé et des Précieux, la cristallisation stendhalienne, la perversité poesque, les « apports » proustiens (les intermittences du cœur, la loi de la motivation multiple, les « quoique » qui sont des « parce que », ou inversement), le tropisme sarrautien, pour citer les exemples les plus significatifs — osons le mot, sont seulement des inventions dans un domaine, celui de la psychologie humaine, dont on soutiendra qu'elle est la discipline la plus molle que l'on puisse imaginer. Le degré de conviction qui en découle relève beaucoup moins, en réalité, de l'évidence de ce pseudo-savoir que de la prégnance d'une forme aphoristique qui, bon gré mal gré, suscite l'adhésion à l'égard d'énoncés en eux-mêmes le plus souvent arbitraires : en sorte que cet arrière-fond de savoir psychologique joue essentiellement le rôle de ce que l'on pourrait appeler un instrument de vraisemblance, au même titre que le « petit fait vrai » du roman réaliste, suscitant cet « effet de réel » dont on sait depuis Barthes l'importance. C'est évidemment de ce schéma plus ou moins souple ou rigoureux du roman d'analyse que relèvent les récits de Philippe Vilain, qui nous présentent bien, nous l'avons déjà rappelé, l'histoire des relations entre deux personnes de sexe différent selon les modalités d'un récit à la première personne dont le protagoniste est le héros en même temps que le narrateur postérieur. On pourra souligner l'habileté avec laquelle, dans ses propres textes, Philippe Vilain sait faire alterner ces descriptions précises et attentives des états d'âme de ses personnages et les considérations générales, prenant cette forme plus ou moins aphoristique dont nous venons de souligner la force de conviction. Il sait manier avec la plus grande habileté ce grand balancement entre le général et le particulier qui, bien évidemment, constitue l'un des charmes les plus puissants de ce genre de roman. Mais plus précisément, il s'arrange souvent pour mettre ses personnages, comme nous l'avons déjà suggéré, dans des situations plus ou moins fausses ou bloquées : l'un aime toujours moins que l'autre, en sorte que la lassitude apparaît rapidement ; les différences, dont l'auteur souligne l'importance, et qui jouent dans le déroulement de l'histoire un rôle essentiel, entraînent entre les deux personnages un malaise de plus en plus sensible : c'est l'occasion pour l'auteur de décrire avec une grande ingéniosité, un sens aigu des nuances les plus subtiles du cœur humain, les évolutions les plus fines dont il montre l'influence sur la lente mais inéluctable évolution de ses protagonistes, jusqu'à un dénouement que brusque l'intervention d'un événement objectif (tour à tour la maladie, une grossesse qui pose problème, une rencontre qui met douloureusement

en évidence la distance sociale infranchissable entre les deux partenaires, et la lâcheté qu'elle suscite chez l'un d'eux). En même temps il sait compenser l'inévitable abstraction de l'analyse par la mise en évidence de ces éléments sociologiques, liés à l'identité des personnages, à leur âge, leur statut social, leur nationalité, qui sont autant d'occasions pour lui de mobiliser des détails concrets, des points d'ancrage sur la réalité sociale et économique contemporaine.

La seconde tendance est indéniablement cette volonté de « faire bref » qui anime une grande partie de la création romanesque contemporaine. On sait que déjà, sans doute depuis le dix-neuvième siècle, aux grandes machines constituées par les massifs romanesques élaborées par Balzac ou Zola, puis aux majestueux déroulement des romans-fleuves construits tour à tour, à l'orée du XX^e siècle, par des écrivains comme Martin du Gard, Jules Romains et quelques autres, s'opposait la présence d'un courant d'œuvres plus rapides, courant dont relèvent la plupart des romans d'analyse dont nous avons tout à l'heure cité les plus notables. Déjà avec Gide, et une œuvre comme *Isabelle*, le format du roman d'analyse côtoyait presque celui de la nouvelle, prenait la forme en somme d'une nouvelle un peu approfondie, d'une « short story », pour reprendre la dénomination anglaise, simplement étouffée. On sait que dans la seconde moitié du XX^e siècle cette tendance s'est renforcée dans des œuvres comme celles le plus souvent présentées par le courant du « Nouveau Roman » et ses prolongements, en particulier dans les œuvres publiées par les Éditions de Minuit, ou, chez Gallimard, les collections tour à tour intitulées « Le Chemin » ou « L'infini ». De toute évidence, l'œuvre romanesque de Philippe Vilain, dont chaque roman dépasse rarement les cent cinquante pages, s'inscrit dans le cadre de ce courant. Et l'auteur le fait délibérément, en s'appuyant en particulier sur ce qu'il appelle l'« écriture classique », une écriture qui privilégie la nuance et la litote, au plus loin des structures de la période rhétorique et de l'ampleur du style baroque. Ce qui n'empêche pas notre auteur, le cas échéant, d'aérer agréablement son récit par des éléments descriptifs, relatifs aux particularités de tel ou tel décor concret, les détails d'une toilette féminine ou l'atmosphère d'une ville : ce qui nous vaut des évocations non dénuées de pittoresque et de couleur locale tour à tour de villes comme Dresde, Turin, Naples ou Paris, et ici où là des notations sensibles (et d'autant plus originales chez un écrivain qui affecte volontiers sa préférence pour la vie urbaine) sur les nuances d'un paysage, les effets atmosphériques du brouillard, un coucher de soleil, serait-ce sur un paysage de faubourg industriel. De même que la différence sociale, culturelle, voire nationale qui, nous l'avons dit, sépare les protagonistes peut être l'occasion pour lui de la mise en évidence de certaines réalités sociologiques contemporaines qui, quel que soit leur caractère allusif, ne manquent pas de justesse.

Enfin il est tout aussi évident que cette œuvre, qui associe un versant romanesque et un versant critique, à travers les essais souvent subtils que nous avons mentionnés, illustre de façon particulièrement claire une dernière et vigoureuse tendance du contemporain, voire du postmoderne (pour employer un vocable qui demeure malgré tout assez flou) à associer étroitement écriture narrative et réflexion critique. On sait que, depuis sans doute Mallarmé, Gide et Valéry, sans compter Larbaud et quelques autres, écrivains éminemment conscients à la fois de l'histoire tour à tour littéraire et poétique, de la tradition dans laquelle ils s'inscrivent, des enjeux et des moyens de la littérature, la réflexion sur l'essence de la littéralité n'a cessé d'accompagner la création tour à tour poétique et romanesque. Ce courant de création-critique, de bouillonnement de recherches formelles et de réflexions théoriques sur l'essence de la littérature a commencé en France, probablement, à la fin du XIX^e siècle, à l'époque qualifiée tour à tour de « symboliste » ou de « décadente ». Une époque qui est, croyons-nous, la première manifestation dans la littérature française de ce qu'on a depuis qualifié d'avant-garde, c'est-à-dire d'une littérature qui se soucie moins du succès, d'une audience immédiate, que de renouvellement et d'invention. Qui, s'agissant de cette fin de siècle dix-neuvième, a abouti à des œuvres aussi significatives que, par exemple, les essais critiques de Gourmont, et le *Paludes* de Gide, première forme de ce qu'on qualifie volontiers maintenant d'anti-roman. Il est vrai que cette orientation a pu avoir quelques effets secondaires néfastes, jusqu'à peut-être, ont pensé certains mauvais esprits, entraîner une certaine sécheresse, une abstraction rejoignant la quête impossible de la quintessence, voire une impuissance, sinon une stérilité, dont une œuvre comme celle, par exemple, de Roger Laporte, offre le contre-exemple lui-même paradoxal. De même chez certains écrivains contemporains ou récents — comme, particulièrement, Paulhan ou Blanchot — le versant critique semble l'avoir considérablement emporté sur le versant proprement romanesque de leur œuvre, comme si une trop grande acuité dans la réflexion littéraire, une trop parfaite connaissance des ressorts de l'écrit risquaient d'amenuiser, sinon d'assécher les virtualités de la fiction romanesque que comportait leur personnalité littéraire. Certains bons esprits sont allés jusqu'à penser, selon une pente peut-être trop facile, qu'un certain mystère demeurerait nécessaire dans l'élaboration de l'œuvre littéraire, comme sans doute dans toute création artistique. À ce risque de stérilité ou de sécheresse, Philippe Vilain échappe évidemment. Le présent *Paradoxe de l'écrivain* insiste à juste titre, tout en développant des analyses lucides sur sa propre carrière, sur le fait que la réflexion critique, loin de stériliser la création romanesque, s'appuie chez lui sur une conscience renforcée. Les subtilités et les méandres de la discussion théorique, par exemple à propos de la problématique de l'autofiction, et les distinctions un peu byzantines

auxquelles elle donne lieu, un goût peut-être exagéré parfois du paradoxe, devenu à son tour une doxa un peu insistante, n'oblitérent pas une évidente et grande intelligence critique, une subtilité dans le maniement des concepts, et surtout n'ont pas entravé l'épanouissement d'une œuvre narrative dont l'aisance, l'élégance, en même temps que la solidité sont hors de contestation. Inversement, on pourrait donc dire que, chez lui, la coexistence entre don littéraire et talent critique réalise peut-être cette fusion entre écriture et écriture, pour reprendre la fameuse distinction de Barthes, dont rêvent sans doute, consciemment ou non, bien des universitaires contemporains. Et il est vrai que le champ littéraire moderne nous montre, après les exemples fameux constitués par des écrivains comme successivement ceux que nous avons déjà cités — Gourmont, Valéry, Gide — à la fois des écrivains qui abordent avec succès le domaine de la critique, et des enseignants en littérature (donc des personnes censées avoir réfléchi sur cette même littérature, objet central de leur vie professionnelle) qui se lancent avec talent sur le sentier de l'écriture romanesque : citons un peu au hasard, tant les exemples sont nombreux, et sans vouloir en dresser une liste exhaustive ni forcément totalement représentative, des œuvres comme celles de Pierre Bergounioux, Serge Doubrovsky (inventeur, on le sait, et aussi bien illustrateur de la notion d'« autofiction »), Pierre Jourde, Richard Millet, Danielle Sallenave. On dira que chez ces derniers, c'est la nécessité triviale d'exercer ce fameux « second métier » — en fait souvent par force le premier — qui a poussé certains jeunes gens, conscients d'une impérieuse vocation littéraire, mais également conscients des aléas économiques qu'elle impliquait, à accepter de s'intégrer dans un cursus scolaire ou universitaire. Il nous semble que Philippe Vilain qui, il est vrai, quoique titulaire d'un doctorat en littérature, refuse les avantages mais aussi les contraintes, particulièrement lourdes en ces temps, du métier d'enseignant, réalise une coexistence heureuse, sinon une fusion, de l'écriture critique et de l'écriture romanesque et nous fournit un exemple particulièrement clair de ce mouvement de contamination bénéfique entre champ littéraire et champ critique. À l'inverse, on imaginera un type de critique ou d'universitaire qui, mettant sur le plus haut podium l'écriture critique, considérant la critique littéraire comme le genre suprême — celui où la contemplation sereine des formes et des œuvres l'emporte sur toute actualisation pratique — dédaigne de s'abaisser à la fiction romanesque, et refuse le maniement de marionnettes, les diverses conventions, les sacrifices à l'esprit du temps qu'elle implique peut-être plus ou moins nécessairement.

Quelles remarques finales peuvent-elles être ajoutées à ces analyses qui sans doute paraîtront bien ternes et redondantes par rapport à celles que l'auteur, doué d'une sorte de faculté de dédoublement lucide exceptionnelle, fait ici même de sa propre œuvre, sinon espérer qu'il réussira à poursuivre

cette œuvre centrée malgré tout sur une thématique finalement restreinte, même si elle a fourni l'essentiel de la matière romanesque, à savoir les vicissitudes affectives, sentimentales, sexuelles, de la vie des couples humains, et à continuer à se renouveler avec autant de brio et de sûreté, pour la plus grande satisfaction de son lecteur ? À la fin du présent texte, l'auteur nous annonce qu'il est en train de préparer un ouvrage ambitieux, dont il entend faire la somme de toutes ses intrigues antérieures et la culmination de ses analyses. Nous ne pouvons évidemment que saluer cette entreprise et l'accompagner de tous nos vœux de réussite, comme il ne saurait manquer s'agissant d'un écrivain qui sans aucun doute nous apportera encore bien d'agréables surprises, ou plutôt une nouvelle confirmation de son très évident talent.

Université de Rouen