

## *Les trois vies de Lucie* de Iegor Gran, ou comment sortir du quotidien

Marie-Pascale Huglo

### Résumés

*Les trois vies de Lucie* de Iegor Gran est un roman à contrainte qui raconte trois Vies d'un couple moyen (la troisième version étant la somme des deux premières). Caractéristiques du retour au récit dans la littérature contemporaine, les Vies de Gran associent le motif du quotidien à la catégorie du romanesque, montrant en quoi le quotidien et le romanesque constituent un couple antithétique mais indissociable. Le quotidien est ici un lieu commun qui a plus à voir avec le langage courant et les catégories littéraires qu'avec une réalité insaisissable. Par là, Gran s'écarte des revendications réalistes propres à de nombreuses explorations du quotidien dans la littérature contemporaine. Dans ce contexte, la contrainte qui gouverne le roman n'est pas une simple prouesse ludique sans intérêt : elle contribue à renforcer l'intrication entre quotidien, langage, récit et procédés littéraires.

Based on a formal constraint, Iegor Gran's *Les trois vies de Lucie* is a novel which recounts the three Lives of an average married couple (the third version being the sum of the first two). Gran's Lives are quite typical of the renewed interest in narrative in contemporary literature and they demonstrate how everyday life and novelistic adventures form an antithetical but inseparable pair. According to Gran, everyday life is a commonplace which has more to do with ordinary language and literary categories than with an elusive reality. Gran thus stays away from the realistic claims typical of numerous explorations of everyday life in contemporary literature. The formal constraint which governs the novel is more than just a technical exploit, ludic but deprived of any interest : it reinforces the intricate relationship between everyday life, everyday language, narrative, and literary devices.

§1

Le dernier roman de Iegor Gran<sup>1</sup>, jeune romancier connu pour sa prose satirique, a été salué par la critique pour sa prouesse oulipienne « digne de *La disparition*, de Perec » (Desplanques, 2007)<sup>2</sup>. Ce roman propose non pas une mais trois versions différentes de la vie d'un couple moyen qui, après quinze ans de mariage, cherche à sortir du train-train quotidien et de l'enlèvement d'une vie médiocre. La contrainte consiste à faire de la troisième version (« Ensemble ») la somme des deux précédentes, les pages de gauche reprenant intégralement celles de la première (« Gauche ») et les pages de droite recopiant *in extenso* celles de la deuxième (« Droite »). La troisième Vie de Lucie résulte ainsi d'un « couper-coller » des deux premières, qui alternent suivant la répartition matérielle des pages du livre : une page de « Gauche » à gauche, une page de « Droite » à droite et ainsi de suite. Le défi d'une telle contrainte consiste littéralement à faire tenir « ensemble » cette troisième Vie, à produire une histoire cohérente sans perdre, d'une page à l'autre, le fil des repères spatio-temporels et des renvois aux personnages, bref, sans perdre le fil du récit. Si ce montage comporte quelques passages délicats, il se tient bien et invite à faire une lecture joueuse, attentive aux déplacements de sens provoqués par la reprise d'une même page dans une nouvelle trame narrative.

§2

L'exercice formaliste ne va donc pas à l'encontre d'une lecture cursive et successive des Vies qui mettent en scène un quotidien banal qu'André et Lucie veulent « saborder », mais dans lequel ils sont, presque d'un bout à l'autre, plongés. De façon intéressante, le quotidien n'émerge qu'en contraste avec ce qui s'y oppose, inscrivant le récit dans une visée téléologique (en sortir) qui mobilise une tradition narrative forte. Loin de construire le quotidien comme une notion insaisissable, d'ordre infra-événementiel, mettant en question la possibilité de raconter, *Les trois vies de Lucie* font du désir de sortir du quotidien le moteur du récit au sein duquel la tension entre l'échappée quasi-héroïque de la vie commune et la trivialité terre à terre est palpable. Le couple en crise oscille sans cesse entre le désir plus ou moins déclaré d'aventure et la conscience d'être « pris par la souricière à rater la vie » (I :10, III : 90), entre élans *romanesques* et stagnation *prosaïque*. C'est sur la base d'un déchirement intime entre fantasme et réalité que se machine l'ultime échappatoire à savoir, dans « Gauche » comme dans « Droite », le meurtre... Depuis la machine détraquée du couple d'André et de Lucie jusqu'aux accents romanesques du récit, le quotidien semble être un indispensable rouage narratif qu'il s'agit d'analyser en se demandant, aussi, comment considérer la contrainte formelle : s'agit-il d'un exercice gratuit sans portée signifiante ou a-t-elle un rôle à jouer dans la constitution romanesque du quotidien ?

### Les lieux communs du quotidien

§3

Le roman de Iegor Gran ne cherche pas à faire un portrait réaliste de la vie de tous les jours mais plutôt à jouer avec les lieux communs (les *topoi*) du quotidien, à mettre en scène les formulations courantes, les représentations toutes faites et les scénarios préétablis qui constituent l'idée généralement admise du « quotidien ». Il existe, entre le quotidien et les lieux communs, des liens déjà solides, dont le pari romanesque de Iegor Gran s'écarte. De nombreux ouvrages contemporains revendiquent en effet, dans une visée réaliste, une *poétique* des lieux communs indissociable d'une *pratique*, d'une déambulation effective dans des lieux partagés, accessibles à tous<sup>3</sup>. Georges Perec, avec son projet inachevé intitulé *Lieux*<sup>4</sup> et Annie Ernaux, avec sa « tentative d'atteindre la réalité d'une époque » dans une ville nouvelle « au travers d'une collection d'instantanés de la vie quotidienne » (Ernaux, 1993 : 8), sont bien représentatifs de cette poétique des lieux communs chevillée aux espaces du quotidien. Dans leur cas comme dans beaucoup d'autres, la prose s'écarte de la fiction afin de décrire, enregistrer, interroger une réalité collective *infra-ordinaire* qui, pour avoir été négligée dans la littérature et (souligne Perec) les journaux, n'en est pas moins constitutive de nos modes de vie<sup>5</sup>. Le souci pour le quotidien participe en grande partie de la volonté contemporaine de « redonner des objets à l'écriture qui s'en était privée » (Viart et Vercier, 2005 : 14), avec une conscience accrue, dans notre modernité tardive, du caractère éphémère des objets ou des lieux les plus banals ainsi que des conflits et des rapports de force dont relèvent les espaces collectifs et que ces espaces révèlent.

§4

Contrairement à ces poétiques du lieu, Iegor Gran aborde le quotidien comme un jeu de langage, comme un ensemble topique qu'il s'agit de mettre en fiction sur la base même des *potentialités narratives* du terme. Gran part de l'opposition convenue entre une vie quotidienne enlisée dans l'habitude et le désir d'en sortir, d'échapper au « piège » pour se lancer dans « l'aventure ». Ses récits fortement polarisés ne cherchent pas à faire apparaître une réalité *infra-ordinaire* négligée. Ils affichent plutôt le quotidien et son contraire comme un ensemble topique dont *on ne sort pas*.

§5

La situation de départ — celle d'un couple en crise qui, après 15 ans de mariage, envisage de faire un petit voyage — est un stéréotype que l'instance narrative exacerbe en

multipliant maximes et formules toute faites. Le projet de voyage fait ainsi l'objet de formulations convenues, voire clichées : « Lucie a raison, dit lourdement du Perray. Rien de tel qu'un voyage pour ressouder les couples » (I : 20, III : 110). Du Perray — figure caricaturale du collègue de travail invité à dîner dans le seul but d'obtenir une promotion —, commet l'indélicatesse de relier ouvertement le voyage à un problème de couple. S'il s'agit, en l'occurrence, de la vérité, celle-ci s'énonce sur le mode de la généralité, comme une maxime valable pour tous. Constitutif du programme narratif du roman, le voyage « rien que toi et moi » (I : 9, III : 88) est un lieu commun du « couple moderne » (I : 16, III : 102), il représente une *sortie*, une rupture avec la routine : « À propos, ce voyage que vous allez faire, dit belle-maman en touillant, je trouve l'idée grotesque. — On va en profiter pour saborder le quotidien, répondit Lucie. (Elle avait lu la phrase dans un magazine) » (I : 34, III : 138). Le cliché est ici, comme le fait remarquer le narrateur, médiatique, formule à la mode qui met de l'avant, avec le verbe *saborder*, l'idée piquante d'une guerre menée contre le quotidien. Énoncée à la légère, la phrase renvoie néanmoins à l'autre versant du programme narratif du roman, le versant destructeur qui, loin de faire de la sortie du quotidien un moyen pour « relancer la machine grippée [du] mariage » (II : 50, III : 91), en fait une fin en soi dont le moyen est alors, ni plus ni moins, le meurtre. Avant d'en arriver à cette solution extrême, André et Lucie déclinent toutefois diverses manières de « s'en sortir », le jeu de miroir entre les Vies I et II démultipliant la « combinatoire » du couple moyen.

§6

Moyen, le couple de Lucie et André l'est — après quinze ans de vie commune — dans tous les sens du terme. Avec leur enfant adolescent qui, dans « Gauche », est une fille et, dans « Droite », un garçon, André et Lucie forment une famille d'autant plus moyenne que, dans la troisième Vie, ils ont, mathématiquement, une fille et un garçon. Dans tous les cas la famille est conforme aux normes occidentales actuelles. La répartition des rôles renforce cette normalité en déployant, de manière contrastive, l'éventail des situations possibles : dans « Gauche », André vote à gauche, dans « Droite », il vote bien sûr à droite. Dans les deux cas Lucie est une maîtresse de maison accomplie sans opinion politique manifeste qui, dans « Droite », exerce un métier équivalent à celui de son mari (cadre d'affaires) alors que dans « Gauche », elle ne travaille pas à l'extérieur. De même, la répartition sexuée des rôles est parfaitement attendue : Lucie cuisine énormément, elle est la parfaite ménagère qui, dans « Gauche », tente de sauver son mariage et supporte patiemment la mauvaise humeur d'André tandis que, dans « Droite », elle est horripilée par son nigaud de mari, le trompe allègrement et finit par tenter de l'empoisonner. Réciproquement, André est dominateur et meurtrier dans « Gauche », dominé et victime dans « Droite ». Les rapports de force entre l'homme et la femme s'inversent de façon parfaitement symétrique, les deux Vies formant ensemble ce que l'on pourrait appeler la moyenne du couple moyen.

§7

Les personnages de Iégor Gran sont des types voire, en ce qui concerne les personnages secondaires, des stéréotypes allant jusqu'à la caricature : Du Perray représente le cadre prétentieux et vulgaire qui a réussi, belle-maman est une caricature de belle-mère détestable, le chef de Lucie, quant à lui, est réduit, dans « Droite », au rôle prévisible du chef ayant une relation sexuelle avec une employée subalterne. La caractérisation des personnages passe également par des *scénarios* attendus — invitation d'un collègue bien placé, haine entre belle-mère et belle-fille, adultère au bureau — qui restent peu développés. Au-delà des personnages, le quotidien d'André et Lucie se construit comme un montage de scénarios communs, d'actions typées. Loin de tenter de donner aux événements une tournure originale, le récit multiplie les lieux communs du quotidien, ceux-là qui non seulement nous permettent, lorsque nous lisons un récit, de considérer telle situation comme quotidienne, mais que nous mobilisons sans cesse *au quotidien*, lorsque nous reconnaissons une situation type et anticipons en conséquence<sup>6</sup>. Le quotidien serait, en ce sens, *un tissu de récits virtuels* (les scénarios) mobilisables par

« tout le monde », que le roman réinvestit à son tour. Par la multiplication de scénarios convenus, Iégor Gran donne à voir le caractère inévitablement commun — au sens topique du terme — du quotidien. Le scénario englobant du couple en crise se compose ainsi d'un ensemble de séquences typées qui, mises bout à bout, découpent et composent le quotidien de Lucie et André : discussion à deux sur un éventuel voyage ; rangement de l'appartement avant la venue des invités ; cuisine ; dîner avec un collègue et son épouse ; discussion avec leur adolescent(e) ; dîner en famille ; tentative de relation sexuelle entre époux ne s'étant « pas touchés » depuis « tellement longtemps » (I : 27, III : 124) ; courses au supermarché, etc. La récurrence des scènes de repas et de cuisine permet de rendre sensible le caractère répétitif du quotidien, mais loin de s'enliser dans la répétition, le récit en diversifie les figures<sup>7</sup> et n'hésite pas à recourir aux ellipses<sup>8</sup> pour rythmer et dynamiser la narration. De par leur typicité marquée et l'éventail des situations qu'elles présentent, les scènes singulières parviennent ainsi à brosser un portrait général de la vie d'un couple moyen, dont elles sont autant d'échantillons exemplaires.

§8

« L'extra-quotidien » passe également par des scénarios type, tel l'adultère, qui relève, dans « Droite », d'une « envie irréprouvable » (II : 65, III : 121) du chef de Lucie, envie à laquelle elle répond en partie par intérêt et « en toute connaissance de cause » (II : 68, III : 127), sachant pertinemment que cela n'a rien d'original : « Tout le monde en faisait autant » (II : 66, III : 123). Là où Lucie accomplit l'adultère, André, dans « Gauche », fantasme de prendre une maîtresse (« La maîtresse est une sortie par le haut, estima-t-il » (II : 25, III : 120)), mais renonce à passer à l'acte.

§9

Le fantasme joue un rôle non négligeable dans la construction de la tension narrative. La répartition des rôles dans « Gauche » et « Droite » présente deux actualisations similaires d'une même situation de base (le couple en crise) où s'affrontent, d'un côté le désir affiché de s'en sortir *ensemble*, de l'autre le désir secret de se débarrasser du conjoint gênant pour retrouver la « liberté ». Dans ce contexte, le passage incessant de l'intériorité — autoréflexive ou fantasmatique — à la réalité de ce que les personnages disent, font ou montrent permet de polariser le récit et de construire toute relation à autrui, aussi banale soit-elle en apparence, comme une *guerre*.

§10

Le motif de la guerre contraste avec l'idée reçue du train-train quotidien : l'un et l'autre forment un couple improbable dont on ne peut pas affirmer qu'il constitue un lieu commun au même titre que les corvées journalières ou les bienfaits d'un petit voyage à deux. C'est néanmoins sur la base de l'opposition topique entre les apparences — à peu près maintenues dans l'ordre de la normalité — et les affrontements féroces qu'elles sous-tendent que ce couple prend forme. L'œuvre de Nathalie Sarraute présente d'innombrables exemples de rencontres-chocs entre le quotidien et la guerre, là où le moindre mot, le moindre regard peuvent virtuellement provoquer une retraite face à l'envahisseur :

Très bon, l'article de Brulé sur *Les Fruits d'Or*. De tout premier ordre. Parfait.

Le ton impassible est celui de la froide constatation. Dans le visage immobile, le regard fixe est dirigé droit devant soi comme la bouche du canon que le soldat immobile sur son char pointe en avant, tandis qu'avec l'armée victorieuse il défile dans les rues de la ville occupée (Sarraute, 1963 : 33).

§11

Dans les romans de Lydie Salvayre, qui se rapprochent de ceux de Iégor Gran par la satire décapante qu'ils font des « mœurs » contemporaines, la guerre gruge relations de travail et rapports familiaux ; elle est partout : « En l'espace d'une semaine, disais-je, la sourde inimitié que la nouvelle secrétaire nourrissait à mon encontre a augmenté dans des proportions considérables pour aboutir à ce qu'il faut bien appeler : La Guerre des cigarettes » (Salvayre, 1999 : 90). Chez Régis Jauffret, le couple (homme/femme ; enfant/parent) est, entre autres choses, un combat à mort : le rapport sexuel est décrit

comme une attaque (« Il la pilonnait, comme si elle était une région ennemie » [Jauffret, 2000 : 15]) et l'éducation des enfants, comme une bataille épuisante, continue : « Elle aurait pu s'en débarrasser [de son fils] auprès d'un organisme [...]. Elle préférerait encore lutter contre lui chaque soir, plutôt que de se retrouver seule, de se demander pourquoi elle était toujours vivante en regardant la rue par la baie vitrée [...] » (*Ibid.* : 58). Chez Sarraute, l'image de l'envahisseur vise à traduire une sensation intérieure sans conséquence au niveau de l'histoire racontée ; chez Jauffret, la guerre traduit également des impressions sans déboucher sur une quelconque *issue narrative* ni impliquer, comme c'est le cas chez Sarraute, une autorité, une prestance : la guerre est « minable », comme le reste. Chez Salvayre, par contre, la guerre est un *art*, elle a sa noblesse, elle élève les tactiques les plus mesquines au rang de grandes manœuvres, ce que la majuscule de *Guerre*, dans le passage cité ci-dessus, montre bien.

§12

À l'instar de Salvayre, Gran fait de la guerre au quotidien un véritable *moteur narratif* qui canalise l'histoire vers son issue fatale : elle tend vers une victoire ou une défaite, telle est sa finalité. La guerre entre les époux transforme donc, dans *Les trois vies de Lucie*, la plage morne du quotidien en véritable champ de désirs contraires et de luttes intestines de sorte à véritablement mobiliser le récit, à l'orienter vers une fin programmée : Lucie va-t-elle réussir à s'en sortir dans « Gauche » ? Parviendra-t-elle à se débarrasser d'André dans « Droite » ? Si la guerre permet d'épingler les conflits — non déclarés pour la plupart — constitutifs des rapports quotidiens avec autrui, elle est aussi, chez Gran, un catalyseur qui oriente l'enchaînement des incidents suivant une logique narrative parfaitement programmée non dénuée, qui plus est, d'emportement romanesque.

### Romanesque, prosaïsme et représentation satirique du quotidien

§13

Sortir du quotidien est, on le voit, un motif qui à la fois oriente la quête des personnages et entraîne le récit vers sa fin. Quoi de plus définitif, en effet, que le meurtre sur lequel se bouclent les Vies I et II ? En basculant du fantasme à la réalité, le meurtre rompt radicalement avec la vie usuelle baignant dans les frustrations non déclarées et les rêveries inavouées. Il accomplit ce que « tout le monde » a pu penser faire sans passer à l'acte. La sortie par le meurtre est donc une véritable rupture avec le quotidien, rupture qui, toutefois, accomplit à merveille le programme narratif initial. Entre les *solutions*, soit pour s'en sortir ensemble (le voyage), soit pour se dégager du borborygme en s'accomplissant soi-même autrement (l'aïkido, l'adultère, l'écriture) ou en rompant avec l'autre (le divorce), et la *résolution* criminelle, le meurtre a l'avantage d'être radical, rapide, net :

Ainsi canalisé par la haine, André pensa au meurtre pour la première fois [...] : la tuer, oui, la tuer, mieux, la tuer !

Cette résolution miraculeuse le soulagea aussitôt. On aurait dit qu'il venait de comprendre la quadrature du cercle par un saut cérébral dont sont capables les esprits supérieurs. Mais quoi ! la réponse était évidente si l'on prenait la peine d'observer sa vie avec un peu de recul. Pourquoi n'y avait-il pas songé plus tôt ? La faute au train-train, évidemment. Le nez dans le guidon. On passe ainsi à côté des portes les plus simples sans même les remarquer (I : 37, III : 144).

Lucie observait leurs gesticulations [celles d'André et de belle-maman] sans se départir d'une sérénité toute orientale. [...] Son aversion, méticuleusement cloîtrée pour n'en rien laisser paraître, frémissait de possibilités. À cet instant, elle aurait été capable de sauter un triple axel ou de résoudre un problème de physique quantique. [...]

Le meurtre — osons le mot ! — serait plutôt une opération de commodité. Ne plus avoir d'obligations envers ce fardeau. [...] Vivre enfin. S'en débarrasser, ce serait comme tuer un furoncle. Partir du bon pied. Qui serait contre ? (II : 75-76, III : 141 et 143)

§14

Dans « Droite » comme dans « Gauche », le meurtre se démarque d'un quotidien aliénant : les contraintes journalières empêchent André de « prendre du recul » (formule, encore) et, pour Lucie, de s'épanouir en toute liberté. Froidement envisagé comme une

résolution à un problème, le meurtre apparaît alors comme une réponse évidente pour peu qu'on y réfléchisse, comme un moyen « sanitaire ». L'humanité de la victime, sur laquelle on s'attarde par la suite, ne vient pas brouiller cette belle logique. Elle la conforte plutôt, puisque l'humain est mortel, *donc* <sup>9</sup>... Enfin, l'idée de meurtre apparaît comme un éclair de génie, comme une véritable trouvaille qui élève les criminels en puissance au rang des grands découvreurs, des athlètes de haut vol, des inventeurs. L'instance narrative épouse l'état d'esprit d'André et de Lucie en présentant, non sans ironie, l'image héroïque qu'ils ont d'eux-mêmes. La logique se double ainsi d'une exaltation romanesque qui n'est pas entièrement attribuable aux personnages. La voix narrative adopte elle aussi un ton exalté pour renvoyer avec emphase, dans un geste autoréflexif (« osons le mot ! »), à l'écriture du récit, comme si cette dernière faisait partie de l'*aventure*.

#### §15

Une fois apparue l'idée « géniale » du meurtre, la narration se fait plus elliptique, elle se concentre sur la recherche des moyens de passer à l'acte et sur l'acte lui-même :

Ce fut donc à partir de cette soirée qu'André se mit à guetter la meilleure occasion pour réaliser son plan. Les jours suivants furent consacrés à cette recherche [...].

L'occasion, d'accord, facile à dire, mais allez en choisir une qui soit parfaite, ni trop évidente, qui tue l'élan créatif, ni trop leste, où l'on sombre dans le mauvais goût. Surtout, faire en sorte qu'elle ne se doute de rien. (I : 38, III : 146)

[...] Lucie se mit à réfléchir à la grande aventure qui les attendait, ce saut dans l'inconnu, exaltant et un peu effrayant par son côté imprévisible [...], mais tellement plus constructif et porteur d'optimisme que l'ennui conjugal de ces dernières années. Le grand voyage avait commencé [...] Il restait bien sûr à régler les détails pratiques — où ? quand ? à quel prix ? —, et Lucie se demandait s'il ne valait pas mieux laisser une certaine place au hasard et à l'improvisation, où elle excellait. Trop de préméditation nuit à la spontanéité. On se met à douter. On tue l'inspiration créative. (II : 78, III : 147)

#### §16

Relayée par l'instance narrative dans le premier paragraphe de « Gauche », l'orientation téléologique du récit passe, dans « Droite », par la reprise de l'idée de voyage : le *saut dans l'inconnu*, la *grande aventure*, le *grand voyage* (qui s'oppose au « petit voyage » du début) renvoient métaphoriquement au meurtre, ici « positif » par des formules toutes faites empruntées à la psychologie qui, ironiquement, vantent les vertus thérapeutiques du crime. De la même façon, on trouve dans les deux extraits un souci prosaïque pour les *détails pratiques*, détails aussitôt rehaussés par un éloge ironique de l'élan/inspiration créatif/ve. Le crime suit de près la recherche des moyens qui signalent clairement qu'André et Lucie ne se contenteront pas de l'idée du meurtre tout en maintenant un certain suspense : comment vont-ils procéder ? vont-ils aboutir à leurs fins ? Le caractère bien ficelé de l'intrigue tient alors au fait que c'est dans le quotidien même qu'ils trouveront l'inspiration pour accomplir leur dessein, André à l'aide du couteau qui, « détail important, dépassait de sous les chiffons » (I : 41, III : 152), Lucie à l'aide de la boîte Chimie 3000 interdite « aux moins de seize ans » (II : 53, III : 97), offerte à petit Pierre contre l'avis d'André trouvant les produits chimiques dangereux.

#### §17

Cela n'est pas tout, cependant. Non content d'aboutir, dans les deux premières Vies, à une fin palpitante accomplissant le programme initial et assurant ainsi la cohésion d'incidents qu'on aurait pu croire accessoires (chaque frustration du quotidien venant alimenter la « machine à tuer »), Iégor Gran offre à ses lecteurs un ultime *retournement* qui renverse non pas la logique du meurtre, mais le rapport de force entre André et Lucie.

#### §18

Dans « Gauche », alors qu'André attaque Lucie avec le couteau à viande dans une scène jouant avec les stéréotypes cinématographiques et télévisuels<sup>10</sup>, Lucie bloque son geste et retourne le couteau contre lui. André meurt de n'avoir pas pris au sérieux les leçons d'aïkido de sa femme. Sous des dehors conciliants, elle attendait son heure, sachant très

bien (contrairement à lui) où il voulait en venir : « — La seule chose que j'ignorais, c'était quand tu passerais à l'action. C'est à cela que sert l'aïkido, une maîtrise de l'instant. Savoir anticiper. Regarde si c'est pas beau ! » (II : 45, III : 160). Le retournement se fait ainsi à partir d'un élément considéré, par André comme par le lecteur, comme négligeable, et il participe au dénouement de l'intrigue programmé — par Lucie comme par l'auteur — depuis le début. Même renversement dans « Droite », où l'empoisonneuse (Lucie) se fait empoisonner par un André nouveau qui, sous ses airs soumis, a préparé, sans qu'elle ni le lecteur ne s'en rendent compte, sa grande *sortie*.

#### §19

Le caractère *excessif* des personnages est caractéristique de la catégorie du romanesque, qui diffère du prosaïsme au même titre que le désir de sortir du quotidien diffère du train-train. Ce qui échappe au quotidien se laisse donc saisir dans une catégorie littéraire, celle du romanesque, caractérisée par l'excès : « le monde romanesque est non seulement un monde dans lequel l'excès affectif est le moteur de l'histoire, il est en réalité le lieu de *tous* les excès » (Schaeffer, 2004 : 297). L'excès se traduit ici par une passion pour la liberté, le désir de rompre avec la routine, la haine envers le conjoint et le refus de la médiocrité, que l'un des deux personnages cultive secrètement tandis que l'autre se contente (apparemment) de ce qu'il a. Le couple oppose ainsi deux visions du monde qui recourent parfaitement l'opposition entre le *romanesque* et le *prosaïsme* qui, eux aussi, font la paire :

Il faut bien entendu distinguer cette inversion de l'axiologie romanesque blanche [dans le « romanesque noir »], de tout ce qui relève de l'antiromanesque, dont le « prosaïsme pur », du quotidien, du banal, etc. Il est remarquable que même ce projet antiromanesque continue à payer son tribut à la tradition dont il se démarque, puisqu'elle n'est opératoire (et identifiable) que dans sa tension avec ce dont il se veut le contretypé. (Schaeffer, 2004 : 299)

#### §20

Schaeffer insiste sur la présence implicite du romanesque, nécessaire pour que le prosaïsme se constitue *contre lui*. Réciproquement, les *grandes aventures* et péripéties romanesques se définissent en rupture avec un quotidien laissé dans l'ombre, le sens du romanesque coïncidant alors parfaitement avec l'expérience du lecteur « moyen » : le récit le transporte ailleurs, il le fait *voyager*<sup>11</sup>. En inscrivant les deux composantes de la paire au sein de son récit plutôt que d'en jouer implicitement, Gran relance la dynamique du romanesque à partir de son contraire — la vie commune — et fait de la tension entre les deux le moteur même de sa fiction.

#### §21

La tension qui divise le couple est également palpable au niveau de la narration : la voix narrative n'épouse pas entièrement les excès des personnages. Elle creuse une distance ironique ou contrastive qui ne « consonne » pas avec l'univers romanesque incarné par Lucie ou André. Dans la scène d'adultère, par exemple, elle mélange les registres, confronte ironiquement l'exaltation passionnelle (« le feu s'allumait. » (II : 67, III : 125)) et le prosaïsme de la performance :

Faisant fi des derniers obstacles vestimentaires, l'action vint à se placer enfin sur son orbite stationnaire. Des clapotis de succion, d'évier bouché puis débouché, de crapauds et d'hyènes moqueuses accompagnaient leur performance. « Cette bande-son est ridicule », pensait Lucie, coincée sous la masse du bonhomme. Et aussi : « Je ne suis pas un vérin hydraulique. » Elle se dégagea et reprit l'initiative (*Ibid.*).

#### §22

Alors que la première proposition s'amorce dans un registre élevé qui évoque les grandes épreuves et l'audace intrépide, la « bande-son » et « la masse du bonhomme » font retomber la scène dans une trivialité indigne des héros. Le contraste entre les deux, qui nivelle les hiérarchies en jouant de la représentation du corps ramené au rang des animaux sans noblesse et des appareillages « vulgaires », sape d'office toute adhésion

naïve à l'élan romanesque néanmoins convoqué<sup>12</sup>. De même, lorsque, dans « Gauche », André décide de faire la grève du rangement avant la venue des Du Perray, la voix narrative analyse son geste en l'élevant au rang de la révolte : « On sentait, derrière la pose un relent de révolte primitive, aveugle et destructrice. Il est probable que la proximité débridée de Sandrine l'encourageait. D'instinct on cherche à imiter la jeunesse » (I : 12 ; III : 94). L'écart entre la révolte un brin excessive et la décision banale qu'elle sous-tend est sans nul doute ironique, et la maxime générale sur laquelle se clôt l'extrait joue sur le contraste entre la valorisation implicite d'une jeunesse « débridée » (avec tous les excès que l'adjectif donne à entendre) et l'attitude de Sandrine décrite au début du paragraphe en des termes plus prosaïques : « Sandrine se regardait les ongles comme si rien ne s'était passé. André aurait pu être une prise électrique qu'elle n'eût pas davantage fait attention à lui. Les jeunes d'aujourd'hui ! Ça peut être tout tendresse, mais l'instant d'après on n'existe pas. Girouette ! » (*Ibid.*) Les lieux communs perdent, dans ce contexte, leur valeur d'universelle vérité et l'exaltation romanesque se trouve minée de l'intérieur sans rien perdre de son ardeur narrative.

### §23

La position de recul propre à la voix narrative dès lors qu'elle se détache du point de vue des personnages contribue à renforcer cette « ardeur » par l'annonce *ante factum* d'un dénouement dramatique, instillant dans la narration le sens d'une fin que l'on devine excessive, en rupture avec le quotidien du couple : « Lucie avait-elle conscience des plaques tectoniques mises en branle ? Avait-elle tout calculé ? On se le demande encore aujourd'hui » (I : 11, III : 92). On reconnaît là une figure de prétérition, une feinte visant à intriguer le lecteur, à l'engager dans la quête du sens. À la deuxième lecture cependant, c'est aussi le jeu avec le code du roman qui ressort. Ce jeu épouse ici une posture narrative génériquement marquée récurrente dans les Vies, celle de l'observateur scientifique qui, dans la foulée du réalisme, présente, analyse et interroge son objet. C'est bel et bien un *savoir* sur le couple moderne que la voix narrative prétend par moments revendiquer. Elle n'hésite pas, d'ailleurs, à interrompre le cours du récit pour exposer sa déontologie :

(Stop. On ne poursuivra pas cette piste, tentante pour notre imagination mais déplacée dans ce récit scrupuleusement réaliste. L'écrivain n'est pas une machine à écrire. Il a une déontologie. Si on est là, c'est pour éclairer le plus fidèlement possible les dessous d'une histoire de couple moderne. C'est tout. Que ceux qui cherchent falbalas et sirènes des nues passent leur chemin.)

*Dans la vraie vie*, Lucie — consciente du malaise — chercha une issue de secours. (I : 16, III : 102, je souligne)

### §24

La pose, qui pastiche une pieuse intransigeance, est, là encore, un jeu avec le genre, la morale réaliste étant, de toutes les postures empruntées, la moins crédible : la même voix narrative n'hésite pas, par la suite, à faire l'éloge mélancolique, mais enflammé, des revues pornographiques<sup>13</sup>. Renouant avec la tradition satirique de l'éloge paradoxal, elle convoque alors une exaltation toute romanesque à propos d'un objet trivial, incompatible avec l'exigence réaliste condamnant toute dérive de l'imagination. La tension entre le romanesque et le prosaïsme se voit donc démultipliée par la posture réaliste qui contribue, à sa manière, au suspense : l'interruption du récit ne fait que repousser la suite de la scène qui, une fois la parenthèse close, reprend *comme si* de rien n'était, *comme si* l'on revenait aux « vraies choses », à la « vraie vie ». Paradoxalement, la digression rend visible la *fiction* de la vraie vie, d'autant qu'il n'y en a pas une (de Vie), mais trois<sup>14</sup> ! Les artifices de l'écriture sont, d'un même geste, engagés dans la dynamique narrative et révélés comme *artifices*, ils contribuent à construire — sur un mode complexe, dissonant — la tension du récit tout en exhibant *la pose*. En ruinant de l'intérieur toute prise au sérieux, en nivelant toute élévation présumée, la satire épingle les lieux communs du quotidien comme les catégories génériques qui s'en détachent (le romanesque) ou s'y rattachent (le prosaïsme, le réalisme). La contrainte formelle, laissée de côté jusqu'ici, a son rôle à jouer dans la manœuvre, et c'est là-dessus que je terminerai.

## Contrainte

§25

Le geste démystificateur consistant à dévoiler l'artifice, y compris celui dont tout texte relève, appartient à la tradition comique. Le recours à la contrainte formelle et le parti de semer dans le texte de nombreux indices y renvoyant participe de ce geste. Chez Gran, le dévoilement s'engage à différents niveaux, invitant le lecteur complice à s'arrêter sur les mots et les procédés. Les nombreuses mentions de la gauche et de la droite, qui épinglent, on l'a vu, des clichés politiques, renvoient aussi, non sans jouer sur la polysémie des deux termes, à la construction formelle de l'ouvrage par allusion à l'alternance gauche/droite des pages. Le « dossier Gaucher » dont André s'occupe dans « Gauche » répond ainsi au « dossier Recto » dont Lucie a la charge dans « Droite », dans un jeu de miroir très évident. À cela s'ajoutent des marques plus subtiles, difficiles à repérer à la première lecture, du jeu avec le double et le triple. On trouve ainsi, d'une Vie à l'autre, quantité de reprises, avec ou sans variation, d'un même mot ou d'un détail similaire, reprises qui attestent de la précision du « miroir ». Les « auréoles noirâtres, si déprimantes par leur obstination à revenir, jamais découragées » (I : 11, III : 92) que, dans « Gauche », Lucie *attaque* sur l'argenterie font ainsi écho, dans « Droite », aux « taches de thé » sur les incisives d'André que Lucie fixe méchamment et qui refusent de partir : « Il avait beau frotter, frotter, frotter... Il n'obtenait que saignement des gencives et sensation de perdre la face » (II : 51, III : 93). Si ces taches figurent l'usure du quotidien, si déprimant par son « obstination à revenir », elles soulignent aussi la construction formelle des Vies, la deuxième étant l'image inversée de la première. Dans tous les cas, les personnages ne cessent de se *mirer*, les objets et les mots de se multiplier par trois<sup>15</sup>, les mots et les tournures de revenir d'une Vie à l'autre<sup>16</sup>, les maximes similaires de rebondir<sup>17</sup>. Ces exemples, qui n'ont rien d'exhaustif, montrent à quel point Iégor Gran construit un lecteur actif et joueur qui, s'il se pique au jeu, peut fort bien tenter de traquer tous les indices semés dans le texte au point d'en oublier le reste. Cependant, comme Hervé Le Tellier le souligne à propos de l'Oulipo, cette partie de cache-cache implique une attention tournée vers le langage dans sa littéralité, à « ce que pense le langage » (Le Tellier, 2006 : 82) et à l'expérience du monde dans la pluralité des usages de la langue. C'est là où la contrainte formelle des trois Vies n'est pas une simple prouesse au détriment du sens<sup>18</sup>. Car le sens, justement, se multiplie dans la langue, il sape à la base toute univocité présumée. En cela, le parcours de Gran est d'une grande cohérence : il montre que « le quotidien » est affaire de langage, que sa mise en récit passe par des lieux communs et des catégories génériques avérées dont le jeu de miroirs souligne la potentialité narrative tout en démultipliant le suspense : que peut-il se passer dans la troisième Vie que l'on n'ait pas *déjà vu* dans les deux premières dont elle est la somme ?

§26

Rompant avec l'opposition symétrique qui gouverne « Gauche » et « Droite », « Ensemble » force l'attention non seulement sur la composition formelle des Vies, mais aussi sur sa capacité à faire bouger et le sens des mots et la trame du récit. En reprenant les pages de « Gauche » et de « Droite » sans déplacer une seule virgule, l'alternance fait dévier l'arrimage des références, le sens des scénarios et, pour finir, celui de l'histoire toute entière. « Tromper son mari » change ainsi de sens en passant d'une Vie à l'autre : dans « Droite », l'expression renvoie à l'infidélité de Lucie qui couche avec son chef, dans « Ensemble » elle désigne une feinte de la même pour détourner son mari d'une petite annonce équivoque<sup>19</sup>. Le scénario de prendre une maîtresse est, dans « Gauche », un fantasme d'André qui songe à « s'en procurer une », alors que dans « Ensemble », c'est le chef de bureau qui a des vues sur Lucie<sup>20</sup>. Or, contrairement à ce qui se passe dans « Droite », le chef, dans la dernière Vie, ne parvient pas à ses fins : Lucie résiste et c'est avec André que le « feu s'allum[e] » (III : 125). Le scénario de l'adultère se métamorphose, contre toute attente, en scène de la vie conjugale... De la même façon, les meurtres dans « Gauche » et « Droite » deviennent, dans « Ensemble », une scène d'amour habilement

orchestrée, l'instrument du crime dans « Gauche » se transformant, dans la troisième Vie, en organe sexuel :

André découvrit aussi qu'il n'avait plus la maîtrise de son instrument. Le petit monstre perforateur se démenait en tous sens contre les formes de Lucie sans vraiment parvenir à rien de concret. Pire, on aurait dit qu'il se dirigeait vers André, comme s'il voulait se pénétrer lui-même. Quelle était cette magie ? La lucarne réfléchissante du lave-linge impassible lui donna un début d'explication. André y vit, parmi les taches de calcaire, un spectacle fascinant. (I : 44, III : 158)

§27

La perte de maîtrise signe, dans « Gauche », le renversement de la situation, la victime (Lucie) ayant réussi à retourner l'arme du meurtrier (André) contre lui. Le spectacle qu'André découvre alors est celui de sa tête « qui se détachait presque » (I :44), celui de sa propre décapitation... Dans « Ensemble », la perte de contrôle est le signe d'une érection incontrôlée, interprétation que la page de droite, qui enchaîne aussitôt là-dessus, confirme sans l'ombre d'un doute : « Il était Phallus. À ses pieds s'enroulait Lucie, vaincue par sa volonté, un doigt dans la bouche [...], râlant comme mille vierges à l'agonie » (II : 84, III : 159). Tout ce qui, dans les deux premières Vies, désignait la mise à mort et l'agonie renvoie ultimement, par déplacement, à l'acte sexuel des époux.

§28

C'est précisément là que la contrainte formelle rejoint la conduite du récit. Si, comme on l'a vu, la troisième Vie est, page pour page, la *somme* des deux précédentes, elle détermine aussi, suivant le principe même de l'addition, la réunion des conjoints : séparés dans I et II, ils se retrouvent *ensemble* dans III. Mari et femme fusionnent dans « le texte » et dans « la vie ». Les logiques formelle et narrative convergent, la contrainte du couplage déterminant aussi l'issue narrative de la dernière Vie. L'histoire montée de toutes pièces qui en découle ne perd cependant rien au change puisque la réunion des époux joue jusqu'au bout avec les possibles de l'intrigue romanesque<sup>21</sup>. La grande aventure, le saut dans l'inconnu, le grand voyage ne sont autres, en dernière instance, que la rencontre littéralement renversante des époux : en offrant à ses lecteurs une sortie inattendue *dans* le quotidien, c'est un ultime *retournement* que le récit ménage. En passant d'une issue malheureuse dans I et II à une issue heureuse dans III, Gran contrarie la logique même du meurtre, la nécessité programmatique de sortir du quotidien se trouvant, au bout du compte, mise en échec. C'est le quotidien lui-même qui se trouve alors investi par l'excès romanesque, de sorte que le fantasme rejoint la réalité dans un *happy end* outrancier. Gran joue ainsi jusqu'au bout du devenir romanesque de la vie commune, dont il renverse *in extremis* le rapport, exhibant la réversibilité du lieu commun sans cesser d'intriguer pour autant.

§29

Loin de rompre avec le suspense, la contrainte épouse donc le jeu avec le romanesque lui-même indissociable du quotidien dont les « héros » cherchent à sortir. Le déroulement narratif et la contrainte sont rigoureusement inséparables : la logique de l'addition gouverne aussi bien le montage formel que le dénouement de la troisième Vie. Lieux communs du quotidien, catégories littéraires et contrainte se trouvent, dans ce cadre, déployés conjointement dans toute leur potentialité narrative et logique. En ce sens, Gran s'écarte d'un rejet du roman et/ou du romanesque en partie lié, depuis le milieu des années soixante-dix, au renouvellement du réalisme et à la tentative de saisir un quotidien qui échappe. Il emprunte plutôt les voies de la fiction consciente d'elle-même pour renouveler l'approche littéraire du quotidien, plaisir du récit et recherche formelle faisant, somme toute, bon ménage...

**Notes**

- 1 Nous renverrons désormais à cet ouvrage directement dans le corps du texte en mentionnant les Vies concernées (I [pour « Gauche »], II [pour « Droite »], III [pour « Ensemble »]) suivies du numéro de page.
- 2 Cet article s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche sur les récits du quotidien dans la littérature contemporaine subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.
- 3 Michael Sheringham (2006) s'intéresse particulièrement aux poétiques et aux pratiques des lieux chez les théoriciens et les écrivains du quotidien. Il met notamment en relation les poétiques et les pratiques des lieux urbains dans les littératures contemporaines et modernes (par exemple, les déambulations surréalistes). Pour ma part, je m'intéresse ici aux lieux communs du quotidien dans le contexte du retour au récit et à la fiction propre à la littérature contemporaine.
- 4 Philippe Lejeune (1991) décrit en détail ce projet dans le chapitre III de son livre consacré à Perec.
- 5 « Les journaux parlent de tout, sauf du journalier. [...] Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? » (Georges Perec, 1989 : 10-11).
- 6 Pour Umberto Eco, un scénario commun ou « frame » (terme emprunté aux sciences cognitives) est un « cadrage remémoré qui doit s'adapter à la réalité, en changeant des détails si besoin est. Un *frame* est une structure de données qui sert à représenter une situation stéréotype, comme être dans un certain type de salon ou aller à une fête d'anniversaire pour les enfants. Les unes concernent ce à quoi l'on peut s'attendre quant à ce qui devrait en conséquence se passer, les autres concernent ce que l'on doit faire au cas où cette attente ne serait pas confirmée » (Eco, 1985 :100. Eco cite ici Marvin M. Minsky (1975), « A framework for representing knowledge », dans Patrick H. Winston [dir.], *The Psychology of Computer Vision*, New York, McGraw-Hill).
- 7 Pour les repas, qui occupent une place importante dans les trois Vies, les dîners avec collègues, avec belle-mère et en famille présentent trois scénarios de types différents. Il en va de même avec le jambon laissé au frigo pour André par Lucie qui, « la corvée des courses réglée, le mari câliné, avait un rendez-vous personnel » (I : 31, III : 132), ou le sandwich acheté par Lucie pendant l'heure du repas au bureau (II : 69, III :129).
- 8 Les ellipses permettent de « sauter » d'une scène à l'autre. Dans « Gauche », la discussion entre époux à propos d'un petit voyage est ainsi abruptement interrompue, et nous passons, en l'espace de quelques lignes, de vendredi à dimanche (I :11, III : 92). « Droite » commence avec une première scène assez longue dans laquelle plusieurs sous-scénarios s'enchaînent apparemment en temps réel — ou presque. C'est seulement dans la treizième page (pour un récit qui en compte trente-six) de « Droite » et la vingt-cinquième page (pour un récit qui en compte soixante-treize) de « Ensemble » qu'une ellipse de quelques jours, clairement prise en charge par l'instance narrative, intervient : « Quelques jours plus tard, un vent de liberté en tête, Lucie ne pensait plus tellement aux dents mauvaises de son compagnon » (II : 61, III : 113).
- 9 « Ainsi rénové, il osa regarder Lucie (dans un reflet sur une carafe d'eau). Il vit une femme vulnérable, usée et... mortelle. Le cou étroit comme un fouet. Une peau sèche de dauphin échoué [...]. Elle n'était pas éternelle, tудieu ! » (I : 37, III :144) ; « On [Lucie] étudia André froidement. On voyait ses yeux caves, son teint de cimetièrre. Il suffirait d'un rien pour le pousser dans le trou. Qu'il se trompe de posologie. Une pilule de plus, et hop ! [...] » (II : 78, III : 147).
- 10 « Il serra le couteau à viande qui diffusa dans sa main une lourdeur agréable. La pointe

piquait du nez. Alors il ordonna à son bras de redresser la machine. “Pas pratique, ces engins, pour le travail que j’ai à faire”, pensa-t-il. Et aussi : “je me demande si je n’aurai pas dû prendre un pic à glace.” Il rejeta aussitôt cette idée saugrenue. On n’était pas au cinéma.[...] Rapidement il se déplaça derrière Lucie de sorte à ne pas croiser son regard lourd de reproches potentiels. Il leva le couteau. Autant dire qu’il était dans le bain. On y va ! Il amorça le mouvement qu’il avait observé dans vingt mille séries télé. Bientôt la tête de la mariée roulerait dans l’assiette. (On pense à saint Jean-baptiste, à Marie-Antoinette.) » (II : 43, III : 156).

11 Le romanesque radicalise l’écart constitutif de la fiction : il est communément admis que la fiction nous *sort* de nous-même et nous transporte hors du quotidien, considéré a priori sans intérêt narratif (d’où les *questions* soulevées par sa mise en récit). La chronique de Roger-Pol Droit à propos de *Comment écouter la littérature ?* (Paris, Collège de France/Fayard, 2006) de Thomas Pavel fournit un bon exemple de ce qui, spontanément, oppose le quotidien et le récit de fiction : « Quelqu’un dit “Viens, je vais te raconter une histoire.” Immanquablement, l’attention s’ouvre. L’œil s’allume. [...]. Universellement, les histoires transportent, à tous les sens du mot. [...] c’est bien toujours de cela qu’il s’agit : entrer dans une intrigue, s’y laisser prendre, en attendre les rebondissements et le dénouement. Ravi.

Mais au fond, pourquoi ? Comment ça marche ? [...] Comment expliquer que nous parvenions si vite à trembler pour des personnages dont tout nous éloigne, et même — bien pire — que nous savons pertinemment ne pas exister ? [...] Nous ne sommes jamais réductibles, souligne [Thomas Pavel], à nos connaissances ou à notre mode de vie. Notre moi demeure toujours plus ou moins “flottant”, à distance de cet ensemble de gestes — travail, habitude — qui nous collent à la peau. Dans cet écart se trouve la possibilité de bouger, *d’oublier notre quotidien* pour partager les expériences humaines de personnages en apparence terriblement lointains. Délaissant l’environnement immédiat, notre moi flottant part naviguer chez ces dieux si humains que sont les héros de fiction. » (Droit, 2006 : 5, je souligne. Notons ici que Roger-Pol Droit use indifféremment des termes d’histoire et de fiction, dont les caractéristiques renvoient implicitement au *muthos* aristotélien étrangement contaminé par la catégorie du romanesque (intrigue palpitante avec rebondissements et dénouement).

12 Pour Frank Palmieri (1990), le geste de réduire le spirituel au matériel correspond aux opérations de nivellement visant, dans les récits satiriques, à contester la distinction hiérarchique entre le haut et le bas, qu’il s’agisse du corps et de ses fonctions, de groupes sociaux, de genres littéraires ou de figures rhétoriques. À ce sujet, voir en particulier les pages 10 à 34 de l’introduction.

13 « André rassemblait ce qui lui restait de maigres pensées érotiques : les fesses flasques de voisines de palier [...] le tout enveloppé dans les revues pornographiques de son enfance. Quand la vie nous cassera l’imagination par son rouleau incessant de journées médiocres [...], quand notre horizon se limitera aux prochaines vacances au Maroc dans le tintouin des gosses et les mots fléchés pendant que les maladies chroniques de la quarantaine se mettront à miner nos corps en sursis qui tenteront bravement de faire illusion, alors notre première revue, cette tache de soleil forcément inoubliable, sera le meilleur souvenir que nous aurons pour renouer avec l’espérance. » (I : 28, III : 126)

14 La multiplicité des vies intègre dans l’univers du roman un principe bien connu des amateurs de jeux vidéos et le transforme au passage. Pour les lecteurs contemporains, le postulat des vies multiples d’un personnage n’est donc pas complètement déroutant même s’il s’écarte du principe de vraisemblance auquel souscrivent de nombreux romans. Gran montre ainsi en quoi le rejet du réalisme et de la vraisemblance ne coïncide pas, dans la production contemporaine, avec le rejet de la fiction narrative et romanesque.

15 Lucie cuisine dans « trois casseroles »(II : 55, III : 101) ; « Couderc, Couderc, Couderc » (I : 15, III : 100) songe André ; « calme, très calme, excessivement calme [...] patience,

patience, patience... » (II : 52, III : 95) songe Lucie ; « aïe aïe aïe ! » (II : 62, III : 115) dit petit Pierre, etc.

16 J'en donnerai un seul exemple, bien représentatif, pour la deuxième citation, du jeu satirique avec les registres élevés et bas, la gravité et la trivialité (corporelle) cheminant ensemble. Le propos porte, une fois de plus, sur la jeunesse, au sujet de laquelle on multiplie des lieux communs qui, dans certains cas, se contredisent : « — Tu prends prétexte du moindre *pet* pour te défausser sur notre couple moderne » (I : 30, III : 130, je souligne) ; « (Tel est le pouvoir des ados sur nous autres, sinistres machines à vivre : on se contente du peu qui vient de leur part, un *pet* nous transporte) » (II : 62, III : 115, je souligne). Dans cette parenthèse, le surgissement du *pet* est appuyé par l'allitération.

17 « Le mental est plus fort que la réalité » (I : 35, III : 140) ; « La santé, on le sait, est affaire de mental » (II : 64, III : 119).

18 Pour Erwan Desplanques, le critique doit choisir entre la portée satirique du récit et la prouesse : « ce livre divisé nous divise, gagnant en puissance expérimentale ce qu'il perd en saveur satirique. [...] Pour le critique, deux solutions : jauger le pur plaisir du texte – dès lors il est déçu. Ou saluer la prouesse, digne de *La disparition*, de Perec – dès lors, il applaudit des deux mains » (Desplanques, 2007).

19 La page de droite commence par une phrase apparemment dépourvue d'ambiguïté (« Ainsi Lucie avait trompé son mari sans éprouver trop de remords » [III : 129]). Dans « Ensemble », cette affirmation ne constitue pourtant pas un constat d'adultère comme dans « Droite » ; elle glose plutôt sur l'habileté de Lucie à feindre de l'intérêt pour une petite annonce afin d'attirer l'attention de son mari. La fin de la page de gauche sur laquelle la phrase citée ci-dessus enchaîne directement se présente comme suit :

« Elle [Lucie] se glissa derrière son épaule et suivit son regard :

“ JF de couleur ch H daltonien, pour cérémonie en noir et blanc”, disait le journal.

Il [André] fantasma un peu sur les équivoques de cette annonce [...]. Il imagina le feu d'artifice sensuel découlant d'une rencontre aussi saugrenue. *Noir et blanc* signifiait *mariage*, pensa-t-il au début, puis il lui parut évident qu'on avait là une allusion au métissage, et son cœur internationaliste se serra.

Lucie sentit qu'elle n'était pas dans les pensées de son mari. Elle voulut le ramener à la réalité :

— C'est une professionnelle, mon chou. Peut-être même un travelo. » (III : 128)

20 « Le chef – faut-il le préciser ? – était nettement plus déprimé que la veille du week-end. [...] Une pointe d'écœurement venait quand il songeait à ce qu'il aurait pu devenir s'il ne s'était pas contenté de sa place actuelle. Son malheur ressemblait alors à un cartable d'écolier, lourd et disproportionné.

La solution serait peut-être d'avoir une maîtresse, pensa-t-il. (Il avait Lucie au coin de l'œil) » (I : 25, III : 120). Le déplacement de sens repose sur le référent de « chef », qui change d'une Vie à l'autre. Dans « Gauche », c'est Sandrine qui appelle son père « chef » avant de partir « à la muscu » pour être « cool dans son corps » (I : 24), ce sur quoi André songe à prendre une maîtresse sans perdre sa femme de vue. Dans « Ensemble », il s'agit du chef de Lucie qui, assombri par « des pensées taciturnes de début de semaine » (III : 119), songe à prendre son employée pour maîtresse et l'observe obliquement.

21 La comparaison entre *La disparition* de Georges Perec et *Les trois vies de Lucie* de Iégor Granpermet, en ce sens, d'aller au-delà de la seule prouesse constatée par Desplanques (2007). Elle fait ressortir *l'exacerbation du romanesque par la contrainte* dans les deux cas. Chez Perec cependant, l'aiguillon romanesque et la démultiplication de la fiction se dissocient d'un ordre narratif (celui d'un enchaînement événementiel) qu'il fait quasiment exploser alors que chez Gran, l'excès romanesque souscrit, *mutatis mutandis*, à l'ordre du récit, non sans en miner, comme on l'a vu, le caractère vraisemblable.

## Références bibliographiques

DESPLANQUES, Erwan (2007), « Les trois vies de Lucie », dans *Télérama* [en ligne]. URL : <<http://www.telerama.fr/livre/article.php?airs=MO604031229245>> [site consulté le 20 janvier 2007].

DROIT, Roger-Pol (2006), « Viens, je vais te raconter une histoire », *Le monde des livres*, vendredi 7 juillet, p. 5.

ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset & Fasquelle.

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

GRAN, Iegor (2006), *Les trois vies de Lucie*, Paris, P.O.L.

JAUFFRET, Régis (2000), *Fragments de la vie des gens*, Paris, Gallimard (Folio).

LEJEUNE, Philippe (1991), *La mémoire et l'oblique, Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L.

LE TELLIER, Hervé (2006), *Esthétique de l'Oulipo*, Paris, Le Castor Astral.

PEREC, Georges (1975), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois éditeur.

PEREC, Georges (1989), *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil (La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle).

PEREC, Georges ([1969] 1995), *La disparition*, Paris, Gallimard (L'imaginaire).

PALMIERI, Frank (1990), *Satire in Narrative. Petronius, Swift, Gibbon, Melville and Pynchon*, Austin, University of Texas Press.

SALVAYRE, Lydie (1999), *La vie commune*, Paris, éditions Verticales.

SARRAUTE, Nathalie (1963), *Les fruits d'or*, Paris, Gallimard, (Folio).

SCHAEFFER, Jean-Marie (2004), « La catégorie du romanesque », dans Gilles DECLERCQ et Michel MURAT [dir.], *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 291-302.

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

VIART, Dominique, et Bruno VERCIER (2005), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas (La Bibliothèque Bordas).

## Notice biobibliographique

Professeure agrégée au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, Marie-Pascale Huglo s'intéresse au récit dans la littérature contemporaine. Auteure de plusieurs articles dans ce domaine, elle a récemment publié un essai, *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine* (Presses Universitaires du Septentrion, 2007) et un récit de fiction, *Mineures* (l'Instant même, 2005).

**Pour citer cet article :**

Marie-Pascale Huglo (2007), « *Les trois vies de Lucie* de Iegor Gran, ou comment sortir du quotidien », dans *temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 1 [en ligne].  
URL : <<http://tempszero.contemporain.info/document81>> [Site consulté le 9 août 2007].

