

FICTION ET VÉRITÉ DANS LES NOUVELLES DE PAUL MORAND

Aram Tavakoli
Université Paris III et CRLMC

L'auteure : Doctorante à l'Université de la Sorbonne-Nouvelle, Paris III, elle travaille sur l'image de la femme dans les nouvelles de Paul Morand; elle a publié sur des questions de narration et sur le genre de la nouvelle.

Parler du thème de la fiction ne semble guère un projet majeur dans l'œuvre morandienne. Nous ne cherchons pas à énumérer les récits de fiction et ceux qu'on peut appeler de l'autofiction qui se caractérise par la présence d'un narrateur homodiégétique. Tantôt le narrateur emprunte ses modèles à la réalité, tantôt il se livre aux délices de la fiction. Et, s'il puise souvent son inspiration dans la réalité en peignant des êtres qui existent vraiment, il ne cherche pas à reproduire leurs traits avec une stricte fidélité et ne se prive pas de les enlaidir ou de les enjoliver.

Il invente d'ailleurs parfois des personnages entièrement fictifs et privés de toute référence au monde réel. Mais dans la perspective que je choisis ici, peu importe l'authenticité de l'image ; son rapport à une réalité véritable ou fictive n'a pas à intervenir. Ce qui nous intéresse c'est les relations directes ou indirectes entre ces deux tendances, le rôle que joue l'enjambement (vérité /fiction) dans l'œuvre. Il ne s'agit pas d'un travail de vérification à savoir, si l'auteur dit la vérité sur un tel ou tel sujet, à des moments précis. Il s'agit tout simplement d'étudier la manière dont Morand utilise des matériaux empruntés à sa vie personnelle pour en faire un récit et d'étudier si cette stratégie répondait à un but précis. Si oui à quoi cela peut-il servir dans le déroulement de l'histoire ? Dans quel intérêt l'auteur éprouve le besoin de lier son image aux autres personnages du récit ?

Or la situation de Morand, face au récit peut sembler paradoxale. D'un côté son œuvre semble pencher vers une production d'images de protagonistes rencontrés ou inventés et par là, découle la représentation impartiale de soi. Mais encore ici, il ne s'agit guère de se présenter, ou de construire sa propre image au fil des pages. C'est en évoquant des êtres de papiers ou des personnages réels que le narrateur connote sa présence indirectement, car il fait parie des protagonistes. Il semble donc difficile de soupçonner un narrateur homodigétique de dire des mensonges.

La recomposition à partir de bribes biographiques plus ou moins déformées, conformes à une légende personnelle sur fond de vérité, se fait en même temps qu'une construction d'une vérité que l'écrivain propose, une vérité que les faits de l'existence décèlent. Le texte se construit grâce à une architecture complexe : la superposition des séquences fictives et des

réalités de la vie.

Beaucoup de valeurs sont habituellement revendiquées ou dénoncées dans les récits de fiction. La fiction devient à la fois confidence et critique : chaque récit contient sa part de confidence ou de mémoire lui permettant de dire " je ", sans tomber dans l'autobiographie. La part d'autobiographie qui implique ce type de récits est clairement présentée par deux façons de regarder et de peindre qui dans certains textes se rejoignent. L'une objective, fondée sur l'observation des personnages et des événements (le regard objectif est rarissime chez Morand), l'autre subjective basée sur les jugements du narrateur, et qui reste donc dominante. Jacques Lecarme pense que

seuls se rapprochent de l'autofiction les livres de nouvelles, régies par un même narrateur souvent non nommé, et qui induisent une lecture autobiographique, sans quitter la sphère enchantée de la fiction^[1].

N'ayant pas l'intention de nous écarter du sujet, Nous ne souhaitons pas séparer le récit à la première personne et le récit à la troisième personne. On voudrait chercher l'effet produit par la fiction dans les récits de voyages, des nouvelles, des histoires basées sur les mémoires et les souvenirs de l'auteur. Le fait de faire coexister la part de la fiction et la part du réel dans le récit, permet à l'auteur de réfléchir sur les questions qui le préoccupent. Il choisit des histoires vécues, des événements observés par lui-même et liés à sa propre expérience. Il a besoin de réalités vécues afin de bâtir des histoires fictives, avec des personnages inventés. Et, inversement , il a besoin des bribes inventées pour mettre discrètement en scène la réalité d'une époque, ou d'une vaste fresque sociale dans laquelle le modèle du narrateur et de son entourage peut se mirer fidèlement.

Cette manière de procéder donne plus de validité au récit. Le lecteur connaît plus ou moins l'époque située et se place du côté du narrateur pour suivre les événements. Afin de mieux cerner les frontières de la fiction, nous nous penchons sur un des thèmes proposés dans le cadre des nouvelles pour analyser la valeur de cette fiction. Ainsi nous étudierons le personnage et le rôle qu'il joue dans la connotation de la frontière entre fiction et vérité. Le personnage étant un élément fondamental , par sa présence, sa manière d'agir et ses dires, permet de distinguer et de limiter les moments fictifs et les moments de vérité !

Le cadre est également primordial, or le personnage ne se trouve pas isolé : il est en présence d'autres protagonistes et dans un lieu précis, voire même significatif.

Ce n'est pas toujours par hasard que le protagoniste se trouve en Orient, en

Occident, en Amérique ou en France. Le lieu exact de l'action favorise l'effectif de la situation, car ce sont des endroits bien réels où se déroule l'aventure fictive ou réelle du narrateur. Ces différents espaces choisis peuvent évoquer la réalité géographique ou l'histoire d'un peuple. C'est à travers ces espaces bien réels que le lecteur peut effectuer le rapprochement entre le roman historique mais aussi la fiction historique : marqué par la guerre, Morand choisit illustrer dans *Parfaite de Saligny*, l'effondrement social de la révolté vendéenne à Nantes en 1793 et 1794. Mais dans ce cadre historique, Morand raconte une histoire secondaire, l'histoire d'un amour parfait qui permet à deux êtres de se retrouver.

De même *Fleur-du-ciel* montre davantage les événements qui se déroulent à Pékin qui sont basés sur une vérité historique. Et pourtant la nouvelle débute sur une petite partie qui se déroule à Vienne et qui est purement imaginaire.

Le choix des protagonistes et de leurs propres caractéristiques est significatif. Il ne faut pas voir en Morand uniquement l'historien et chroniqueur des " Années folles ". Cependant la réalité s'impose : il vit à cette période et son rôle d'ambassadeur et de voyageur cosmopolite favorise sa connaissance du nouveau siècle en phase de grands changements. On sait que les femmes commencent à travailler et à assumer toutes seules leurs vies professionnelle et personnelle, mais le narrateur présente sous forme romancée l'inconvénient et les avantages de ce système. *Champions du monde* est peut-être une satire des caractéristiques de la femme américaine, mais il met en lumière les mœurs du nouveau continent. *Magie noire*, tout en exagérant les façons d'être des différents personnages, familiarise le lecteur avec les pays d'Afrique, la danse nègre et le jazz. Il s'agit en même temps que de raconter, d'apporter quelque chose d'ailleurs et sensibiliser le lecteur à ce nouveau siècle qui n'arrête pas d'étonner les gens.

Pour parvenir à son but, tous les moyens peuvent être bons : mélanger les récits de voyage et les inventions personnelles, mêler ses souvenirs à des reportages et à des anecdotes purement inventés. Effectivement on est loin des récits réalistes et à la fois loin de la fiction. Mais en même temps on peut emprunter des matériaux de l'un et de l'autre.

Rien ne peut mieux justifier notre hypothèse qu'un classement rapide des personnages à partir des distributions proposées par Philippe Hamon. Cela a pour but de cerner de façon progressive l'intérêt d'associer la part fictive, intrinsèque et la part supposée, extrinsèque. Le détour obligé par la définition du signe linguistique a permis de retenir, comme premier critère la notion de " référent ".

1- Le personnage référentiel et son rôle :

Le personnage référentiel est un signe qui renvoie à la réalité extra-textuelle (le contexte social – la figure de la femme émancipée dans la société du X^e siècle , ou historique- l'exemple de la guerre d'Espagne dans *La nuit Catalane* et du personnage révolutionnaire de Remedios). Les personnages ont pour fonction de permettre l'ancrage de la fiction dans le réel, ils assureront ce que Barthes appelle par ailleurs un " effet de réel ". Connotateurs de réel, ces noms servent à situer l'époque durant laquelle est censée se dérouler la fiction. Ces personnages appartiennent à l'Histoire mais ils sont aussi engagés comme les autres personnages dans le processus diégétique. Personnages historiques donc, mais aussi " personnages en énoncé littéraire ". Le nom du Roi Joseph Bonaparte se trouve associé au Marquis et à la Marquise dans *Le coucou et le roitelet*, alors que ces derniers font partie intégrante du portrait des personnages de fiction.

Cette manière de procéder permet d'intégrer dans la fiction , les moments clés de l'Histoire afin de donner plus de crédit et de prestige au récit. Cette dimension prend d'autant plus d'intérêt, du moment que c'est le narrateur " je " (homodiégétique) qui raconte. Le récit prend plus de poids, lorsque c'est le narrateur lui-même se place en témoin sur des situations produites.

Dans le cas des récits à la troisième personne (le narrateur hétérodiégétique), le but est le même : lorsqu'il a eu lieu l'incendie de bazar de la charité à Paris, l'auteur n'était qu'un enfant. Il reprend l'histoire, des années plus tard, pour en faire une nouvelle. Cette fois-ci l'incendie devient une anecdote et il y mêle le récit d'adultère d'une femme ; la nouvelle s'intitulera *Le bazar de la charité*. En effet, l'histoire prend une tournure complètement différente, voire dérisoire. Elle devient même amusante puisqu'elle n'a pas la dimension tragique du vrai incendie qui a fait tuer plusieurs personnes. Tout en citant un cadre précis et vrai, l'auteur s'engage à rappeler une série d'événements clés qui se sont produits (l'incendie, la guerre, la crise économique,...) et à la fois tout ce qui peut être désigné comme le contour de l'histoire, donc des éléments secondaires. Or l'auteur inverse sa démarche : il choisit un moment vrai et important de l'histoire pour le transformer en une histoire d'amour entre deux personnes. En fait cela est un autre point de vue, un autre angle de vision, comme un reporter qui enregistre l'attitude des gens pendant une catastrophe.

Evidemment, il peut y se passer beaucoup d'aventures différentes. Cette manière de voir ne nie pas l'histoire vraie qui a eu lieu, mais montre que l'auteur s'intéresse aussi aux autres récits parallèles, vrais ou fictifs^[2].

2- Le personnage auto-référentiel :

Cet " être de papier " n'a d'autre existence que celle que lui assigne la fiction. Il ne renvoie qu'à lui-même et fonctionne par auto-référence. Entrent

dans cette catégorie la plupart des personnages. Le temps de la fiction permet de distinguer les personnages extradiégétiques (ceux qui appartiennent au passé de la fiction), des personnages intradiégétiques (ceux qui appartiennent au présent de la fiction).

a- Les personnages extradiégétiques :

Selon les distinctions de G. Genette, ces personnages, extérieurs au temps de la fiction, fonctionnent en analepse externe (retour en arrière qui n'interfère pas avec le récit premier). Ils sont aussi caractérisés par une faible occurrence. C'est le cas des ancêtres (*La présidente*), des disparus (le mari de Remedios,^[3] de Rhoda^[4]). Ils peuvent être évoqués soit nominalement, soit par l'intermédiaire d'un syntagme nominal (l'oncle de Clarence dans *Champions du monde*, l'agresseur de *Charleston*). Leur fonction est double : par rapport aux autres personnages, ils appartiennent à leur passé, complètent leur portrait, expliquent leur situation présente. Ils ont un rôle d'indice, de qualification indirecte. Par rapport à la fiction, ils assurent la continuité entre le passé et le présent et jouent le rôle d'informants. Cette dimension temporelle donne à la fiction consistance et crédibilité et assure l'encrage historique.

b- Les personnages intradiégétiques :

Ils s'inscrivent dans le présent de l'histoire mais n'ont pas tous la même fonction. Nous avons distingué plusieurs cas : des personnages définis selon les critères suivants :

- Forte occurrence
- Désignation exacte (ils ont un nom)
- Qualités (beaucoup d'informations sur leur être ou sur leur faire)
- Présence de programme narratif (ils interviennent dans le cours des événements, entrent en relation avec les autres personnages).

Ces personnages intradiégétiques sont nombreux tout au long du recueil et participent, particulièrement dans les récits à la troisième personne, à renseigner, d'une manière directe ou grâce aux commentaires et aux sous-entendus, le lecteur. Le point de vue du personnage est important pour faire connaître les autres personnages. Par exemple la présence des enfants ferrymore (*La présidente*), outre le fait de compléter le portrait de la mère, est aussi de sensibiliser le lecteur sur l'éducation et les manières d'agir de la mère castratrice.

Le style permet par conséquent une lecture plus approfondie et plus complète de la réalité historique dans laquelle s'inscrit l'œuvre, qu'il permet d'avoir plus de prise sur l'ambiguïté inhérente à cette réalité puisqu'il tente

de les présenter dans une fiction formulée selon un langage lui-même ambigu. En fait le débat tourne autour de deux interrogations : le personnage est-il constitué à partir de personnes réelles, mais plus profondément, le moi secret et énigmatique de l'écrivain retravaille-t-il le modèle à partir d'une intériorité définie ? Le jeu étonnant, en tout état de cause, est celui de la transposition façonnée de l'écriture qui concerne la capacité de déplacement du personnage référentiel dans la fiction.

Les figures de la personne et du personnage se recouvrent en maintenant leur différence essentielle dans l'espace décalé, ménagé par la fiction. Et si l'œuvre de Morand, majoritairement, ressortit à ce jeu subtil de l'investissement de la biographie dans l'œuvre, ce n'est pas parce que l'auteur veut raconter l'histoire de sa vie – pourquoi alors redoubler le projet d'un abondant journal et d'une impressionnante fresque autobiographie ?

L'essentiel ici est de percevoir que la constitution du personnage concerne désormais le rapport qu'entretient l'intériorité du moi du narrateur et l'extériorité du monde. Plus encore, la réécriture de cette intériorité et de toutes ses sensations vécues dans un univers où la personne demeure personnage qui cherche la compréhension de soi à travers l'invention d'un sujet probable (le personnage réel ou fictif) dans un monde possible.

Quelques références bibliographique :

- Morand, Paul : *Nouvelles Complètes I*. Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard, 1992.
- Morand, Paul : *Nouvelles Complètes II*. Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard, 1992.
- Hamon, Philippe : *Texte et idéologie*. Paris, PUF, 1984.
- Lecarme, Jacques : *L'autobiographie*. Armand Colin, Paris, 1997
- Genette, Gérard : *Figures I*. Paris, Seuil, 1966
- Genette, Gérard : *Figures II*. Paris, Seuil, 1969
- Genette, Gérard : *Figures III*. Paris, Seuil, 1972

NOTES

[1] Lecarme, Jacques : *L'autobiographie*. Paris, Armand Colin, 1977, p.271.

[2] Cette manière de procéder ressemble un peu à celle du cinéma. Beaucoup de films , par exemple, sur la vie du président des Etats-Unis ont été fait, et dans chacun on regarde un aspect de la vie et non pas obligatoirement le programme présidentiel d'un pays. Le cadre réel donne du poids à l'histoire racontée.

[3] Morand, Paul : " La nuit Catalane ". *Nouvelles Complètes I*, bibliothèque de la Pléiade, 1992

[4] Morand, Paul : " Mort du Roi de la chance ", in *Nouvelles complètes II*. Bibliothèque de la Pléiade, 1992