

DU RÉCIT DE SOI À L'ÂGE DU CAPITALISME NARRATIF

Du côté de chez David

Cela fait longtemps déjà que la littérature ne se sent plus de taille à lutter avec le capitalisme, du moins quand elle est sobre, quand sa consommation effrénée de mots ne la projette pas dans un délire de toute-puissance. Cela fait longtemps qu'elle ne se fait plus d'illusions sur ses chances de victoire, même si elle a entendu parler de David, de sa fronde et de Goliath — et qu'elle raffole de ce genre de retournements de situations. Depuis quelque temps, qui plus est, la tristesse de faire partie des innombrables vaincus s'augmente du sentiment très déplaisant de se faire déposséder de son territoire et de se faire voler ses armes. Que reste-t-il à la fiction littéraire si le capitalisme, lui aussi, se met à raconter des histoires ? Cette question angoissée, qui rôde dans nos discours de lecteurs impénitents, il faut la reprendre et la défaire. Car elle est un peu ivre, elle aussi. Elle surestime les spécificités de la littérature. Elle lui attribue la propriété d'un territoire qui a toujours été beaucoup plus disputé que cela. Ce n'est peut-être pas très agréable à entendre, surtout quand on voue une partie de sa vie à sa défense et illustration, mais il faut tout de même le rappeler, de temps à autre : la Littérature, avec son grand L et ses écritures singulières, n'a jamais été le mode de narration dominant des sociétés humaines. Elle y a toujours joué un rôle éminemment périphérique. À côté des narrations orales courantes, d'abord : conversations sur les pas de porte, nouvelles qu'on colporte, contes devant la cheminée, débats sous le toit trop bas de la case à palabres, qu'on puisse ou non appeler ce qui se disait là « oraliture ». Et si, à partir de la révolution industrielle, le capitalisme a augmenté dans des proportions inimaginables auparavant l'impact quantitatif des histoires que raconte la littérature, il a, exactement dans le même temps, favorisé le développement d'autres techniques de création narrative et fictionnelle, dont la portée quantitative est bien plus grande encore, et qui maintiennent par comparaison la littérature dans la catégorie des arts de petites quantités.

Le capitalisme aide la littérature, autrement dit, mais il n'aide pas qu'elle, et ce n'est pas elle qu'il aide le plus. On peut dire, à l'œil nu, que vers 1850, la domination narrative s'était déportée vers la presse écrite ; qu'elle a glissé vers le cinéma à partir de 1930, et à partir de 1960 vers la télévision. Aujourd'hui, ce sont les mass-médias dans leur ensemble qui usent et abusent de la narration. Les récits dont ils alimentent leurs tuyaux insatiables n'ont aucune difficulté à écraser la littérature, car s'ils demandent plus d'énergie pour être produits (mobilisant des équipes pléthoriques, impliquant des montages financiers à s'arracher les cheveux et des technologies complexes), ils demandent dans l'ensemble moins d'énergie pour être consommés. Or c'est cela le plus important, désormais. Car ce n'est pas d'argent ou de main-d'œuvre qu'on manque, quoi qu'on en dise. La ressource rare, que tout le monde se dispute et cherche à capter, c'est l'attention soutenue, c'est le temps de concentration. D'abord parce que nous n'en avons pas beaucoup. Ensuite parce que nos employeurs nous en achètent la plus grande part, en échange des moyens de notre survie matérielle. L'astuce des industries culturelles, édition comprise, pour prospérer malgré cette pénurie, c'est bien sûr de minimiser le degré et le temps d'attention requis pour consommer les produits qu'elles proposent. Toute narration, toute pensée, toute forme artistique qui refuse cette facilité et décide de rester gourmande en attention soutenue sera marginalisée, quel que soit son support.

On a cédé le terrain

Constat numéro un : ce n'est pas le *storytelling management* émergent qui dispute à la littérature la maîtrise de la fiction narrative. Cela a d'abord été la tradition orale, ce sont maintenant, et depuis qu'elles existent, les industries culturelles et les industries médiatiques.

Du reste, c'est précisément pour résister à cette concurrence que la littérature, quand elle s'est mise à s'appeler ainsi, quand on a voulu la rehausser de ce grand L, ne s'est pas définie comme un art consistant à raconter des histoires — ce qui n'aurait, *de facto*, rendu compte que de ses composantes narratives — mais comme un usage spécifique du langage, démarqué de la langue commune et imprégné de part en part par une sensibilité individuelle. Les écrivains ne se sont pas beaucoup battus pour conserver la main haute sur la narration. Ils se sont recentrés d'eux-mêmes sur ce qu'ils estimaient être leurs moyens propres. Ils se sont focalisés sur le potentiel distinctif de la littérature — comme s'ils étaient mus avant l'heure par la volonté que la fiction littéraire ne soit pas tenue pour un de ces doublons que les tenants de la rationalité instrumentale aiment à supprimer au nom du « cœur de métier », de la « création de valeur » et des vertus de « l'harmonisation ». Et s'ils ont cédé le terrain avec si peu de regret, et quasiment sans coup férir, c'est certainement parce que beaucoup des acteurs du monde culturel — pour survoler l'histoire à très grande altitude : de Platon à André Breton — jugeaient l'art de raconter des histoires trop escapiste, trop féminin, trop infantilisant, trop plébéien, d'une trivialité trop affligeante, et s'en étaient détournés en affirmant que les voies de l'émancipation politique et intellectuelle ne pouvaient pas passer par là, pas plus d'ailleurs que celles de la subversion.

Il y a peu d'endroits où ce refus du narratif — parce que rebattu, parce que opium du peuple — a été aussi poussé que dans la littérature française du XX^e siècle. Il y a peu d'endroits où on a autant cherché à reléguer l'imaginaire du côté des paralittératures, et à les séparer par un cordon sanitaire infranchissable de l'Absolu littéraire. Rien d'étonnant, donc, alors que s'affirme depuis une dizaine d'années dans la littérature française une tendance au retour au récit et, dans une moindre mesure, au retour à l'imaginaire, que l'on se mette à se demander, en trouvant la place prise après être partis si longtemps, comment il va être possible de se repositionner sur ce marché saturé, et ce *a fortiori* si on ne souhaite pas retomber dans les recettes du roman XIX^e après avoir consacré autant d'énergie à s'en débarrasser.

Le côté de Goliath

Si l'on va voir, maintenant, côté Goliath, force est de constater que le capitalisme a toujours été narratif. Il est probable que tous les régimes économiques le soient, puisqu'ils impliquent l'organisation d'échanges interpersonnels à grande échelle. Le capitalisme, en tout cas, l'est de manière fondamentale, puisque c'est le régime où on se convainc et où on convainc d'autres acteurs autour de soi qu'il est nécessaire que le présent soit le temps de l'effort, du sacrifice, de la sobriété, pour qu'on entende demain la mélodie du retour sur investissement. Dans les ports et les grandes villes commerçantes d'Europe, le capitalisme naît quand on commence — grâce aux développements de la science statistique et du calcul des probabilités — à savoir faire des projections fiables sur ce que nous réserve l'avenir, donc qu'on commence à savoir raconter des histoires plus crédibles, plus réalistes, qui inspirent assez confiance pour que ceux qui les écoutent acceptent de courir des risques qui auraient auparavant paru déraisonnables. Autrement dit, pour désigner l'usage immodéré du récit qui caractérise aujourd'hui le capitalisme, il faudrait inventer des formes superlatives, parler au moins d'un capitalisme

hyper-narratif. Comme l'expression est laide, on en restera à « capitalisme narratif », mais en gardant en tête que c'est un euphémisme.

Comme le rappelle Christian Salmon, le *storytelling management* part du constat que l'expertise ne suffit plus¹. Établir les chiffres n'est qu'une première étape, qui ne sert pas à grand-chose si personne ne les met en histoire pour qu'ils deviennent parlants et mobilisateurs. Et quand les chiffres concernent l'avenir et non le passé, quand ils sont présentés par des consultants ou des directeurs stratégiques et pas par des comptables ou des contrôleurs de gestion, il y entre une part de fiction, puisqu'ils servent à dessiner l'écart entre l'état de fait et des scénarios de changement, entre « ce qui va se produire si nous ne faisons rien » et « les buts que nous pouvons espérer atteindre si nous reconsidérons notre stratégie ». Qui dit fiction, même dans ce domaine, ne dit d'ailleurs pas tout de suite mensonge. L'argument serait trop simple, qui opposerait les fictions littéraires, échappant aux catégories du vrai et du faux, désintéressées, et les fictions politiques et capitalistiques, qui manipuleraient nos émotions par des procédés douteux et ne reculeraient devant aucun mensonge pour nous inciter à soutenir une marque, une entreprise ou un homme politique. Quand on dit de ces fictions-là qu'elles se veulent efficaces, c'est avant tout parce qu'elles dessinent un programme et cherchent à mettre leurs publics au service de sa réalisation. Ceux qui les façonnent savent que la capacité de ces histoires à se transformer en énoncés auto-réalisateurs dépend en bonne partie de l'habileté avec laquelle ils les crédibilisent et avec laquelle ils nous mobilisent. L'exagération rhétorique y est toujours présente : on fait miroiter, on vend du rêve. Le mensonge, lui, n'apparaît que lorsqu'on a cessé d'y croire soi-même et qu'on doit encore, pour tenir sa position, continuer d'y faire croire les autres. Réduire la fracture sociale, changer la vie, mettre en place une nouvelle donne, une grande société, franchir une nouvelle frontière... Les politiques tentent ces grandes prophéties auto-réalisatrices, auxquelles le réel inflige en général, parce que la force dominante y est la force d'inertie, parce que toute volonté s'y heurte à une foule d'intérêts adverses et de volontés contradictoires, des démentis cinglants. Ils savent, en les risquant, qu'elles ont très peu de chances de s'actualiser, mais on ne leur laisse guère le choix : dans ce domaine, qui ne propose pas de vision est aussitôt accusé de manquer d'ambition, de ne pas fixer de cap clair, d'avaliser le réel tel qu'il est, de se comporter en simple gestionnaire. Qui ne dessine aucun devrait-être se disqualifie de soi-même dans la compétition rhétorique et narrative qui structure la vie en commun.

Des narrateurs, que nous le voulions ou non

Relativiser, donc, les droits de propriété de la littérature sur la fiction narrative. Puis insister sur la variété des usages que le capitalisme et la politique médiatisés font du récit : ils vont de la grande ambition, nécessaire, admirable, aux petits mensonges éhontés. La question sur laquelle je voudrais m'attarder, une fois le terrain ainsi débroussaillé, est de savoir quels types de récits de soi le capitalisme narratif nous incite à produire, et de quelles manières la littérature se ressaisit de ces récits.

Repartons de l'idée que nous sommes tous les narrateurs de notre propre existence. De manière plus ou moins consciente ; plus ou moins formalisée ; mais tout à fait inévitable. Nous produisons du récit parce que nous voulons sortir de la contingence pure et donner un semblant de cohérence aux événements qui nous touchent en procédant à leur ré-agencement mental². Nous produisons du récit parce que nous voulons croire que notre existence a un sens, si

¹ Christian Salmon, *Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007, p. 6-8.

modeste soit-il, et que nous souhaitons que d'autres à leur tour lui reconnaissent une valeur. Nous racontons des histoires parce que nous voulons attirer l'attention des autres sur ce qui nous paraît important, scandaleux, poignant, digne d'être mis en lumière autour de nous.

Récits de soi pour soi

Ce récit de soi s'adresse d'abord à nous-mêmes. Savoir qui l'on veut être ; ce que l'on veut faire ; savoir se raconter sa propre histoire. Le *récit de soi pour soi* a une vocation roborative : il doit créer ou consolider en nous une estime de nous-même minimale, pour nous donner dans un second mouvement l'énergie d'agir. On ne peut pas s'engager dans la lutte sociale pour la reconnaissance si l'on n'a pas d'abord engrangé quelques points, quelques acquis, dans cette lutte intime pour l'estime de soi. Raison pour laquelle les adjuvants de cette lutte, les psychothérapeutes, les spécialistes du développement personnel, ont à ce point le vent en poupe. Ils nous aident, si nous n'y arrivons pas seuls, à nous re-façonner un récit avec lequel nous allons pouvoir à nouveau avancer, faire un petit bout de chemin. Dans la partie auto-fictive de son roman *Cendrillon*, Éric Reinhardt décrit son bureau d'écrivain : bien que personne n'y vienne, il y a mis en évidence tous les signes extérieurs de réussite dont il dispose ; l'article du *Monde* chroniquant son roman précédent ; ses portraits dans la presse ; les cadeaux que lui ont faits des artistes avec lesquels il s'est lié d'amitié. Le narcissisme du dispositif est assumé, avec tout ce qu'il a d'obsène, de puéril, parce qu'il est nécessaire, comprend-on, quand on a comme lui un profil « fissuré par le doute », quand on est sensible aux approbations au point d'avoir parfois le sentiment complexant de n'être qu'une « résultante de l'opinion d'autrui³ ». À l'heure de s'atteler à un nouveau roman, alors qu'il est engagé dans ce travail solitaire, auto-stimulé, où personne ne peut venir vous donner un coup de main ou vous dire ce qu'il faut faire, il a besoin de s'assurer que le récit de soi qui s'est forgé en lui lentement est en train de se diffuser, qu'il est repris par d'autres. Convaincu de la précarité de son aptitude à écrire, comme de la fragilité de la reconnaissance dont il bénéficie, il a ce besoin simple de se répéter qu'il est écrivain pour pouvoir continuer à l'être.

Récits de soi pour les autres

La bonne maîtrise de la compétence narrative est une des premières qualités nécessaires à la survie en société. Et elle l'est d'autant plus dans nos sociétés de carrières. Dans une société traditionnelle, notre place est déterminée par un ordre social qui nous précède et nous dépasse ; les mots que nous devons prononcer nous sont mis en bouche, nous ne faisons souvent que les reprendre, ils sont ceux que prononçaient avant nous nos prédécesseurs, que ce soient nos parents ou ceux qui occupaient les fonctions qui désormais nous incombent. Dans les sociétés de carrières, si nous ne voulons pas rester dans la logique encore massivement dominante de la reproduction sociale, il faut produire une identité différente de celle de ces prédécesseurs, et pour ce faire concevoir un *récit de soi pour les autres* qui montre que nous sommes capables de changer de position, que nous en avons le désir, que nous nous en sommes donné les moyens. Dès que nous voulons nous extirper de notre milieu d'origine, nous devons afficher des

2 La littérature imite cet « usage ordinaire du récit comme arrangement systématique des incidents de la vie », rappelle Paul Ricœur dans *Temps et récit. Tome I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, repris en « Points », 1991, p. 91.

3 É. Reinhardt, *Cendrillon* (Stock, 2007), « Le Livre de poche », 2008, p. 43, 109 et 475.

ambitions, quitte à ce qu'elles passent pour de la présomption. Dès que nous cherchons un nouveau travail, nous devons refaire notre CV. *Curriculum vitae* : forme partageable, officielle, professionnelle du récit de soi. Si nous voulons rester dans notre domaine, trouver simplement un nouveau cadre de travail, la chose n'est pas trop difficile ; si nous avons eu des accidents de parcours (« il y a des trous dans votre CV »), si nous voulons changer de cap, ou si nous avons déployé jusqu'alors notre force d'agir dans des directions assez différentes les unes des autres, il est probable qu'il nous faille à un moment ou à un autre convaincre nos interlocuteurs de l'unité morale de ces manifestations, du fait que cette multiplicité identitaire est une richesse, un signe de l'énergie dont nous sommes porteurs, pas le signe d'une instabilité, d'un danger qu'ils feraient entrer dans leur vie en nous y admettant. Nous devons leur en dire assez sur la personne que nous sommes pour gagner leur confiance, et qu'ils puissent croire aux projets que nous formons avec eux et aux promesses que nous leur faisons. On voit sans mal combien la chose est nécessaire dans le domaine professionnel. Mais l'étude des fictions des sociétés de carrières montre à quel point vie professionnelle, vie citoyenne, vie privée sont corrélées de ce point de vue. Constructions interdépendantes, elles s'édifient et s'écroulent le plus souvent simultanément.

Prenons *Le Bûcher des vanités* de Tom Wolfe, le grand roman du New York des années 1980⁴. Cette corrélation y est partout visible, dans une société où l'utilitarisme qui gangrène les rapports sociaux ne se soucie pas d'avancer masqué. Le bon sujet libéral, auquel ses conditions socio-économiques d'origine et son désintérêt relatif pour le sort des autres ont permis d'être compétitif professionnellement, est aussi celui qui voit s'ouvrir devant lui un plus grand nombre de possibles sentimentaux ; réciproquement, s'il conclut des alliances sexuelles ou matrimoniales judicieuses, ce sont de nouveaux réseaux et de nouveaux possibles professionnels qui se débloquent. À l'inverse, la chute du trader Sherman McCoy, qui occupe l'essentiel du livre, part de sa vie personnelle (sa femme découvre qu'il entretient une liaison), se cristallise dans sa vie citoyenne (lorsqu'il commet un délit de fuite dans le Bronx après avoir renversé un jeune Noir) puis se propage à sa vie professionnelle, quand ces turbulences privées lui font commettre une série d'erreurs de jugement.

Même si nous voudrions avoir une vision moins désenchantée des rapports humains que celle de Tom Wolfe, il est difficile de nier que nous sommes jugés sur les récits de soi que nous produisons : nous essayons chaque jour, consciemment ou inconsciemment, de convaincre nos proches que cela vaut la peine de nous fréquenter, que nous partageons des manières de voir la vie qui ne sont pas trop dissemblables, que nous sommes plus souvent pour eux — pour employer un vocabulaire spinoziste — une source d'affects joyeux que d'affects tristes, que nous les aidons à effectuer leur puissance, ou en tout cas que nous n'entravons pas trop cette effectuation, que nous ne sommes pas du genre à les tirer systématiquement vers le bas. La chose est d'autant plus importante que les sociétés de carrières, quand les inégalités s'y creusent, prennent la forme d'un sablier, où les spirales ascendantes sont difficiles à enclencher, et où les spirales descendantes, qui mènent au déclassement, à l'échec, à la désocialisation, sont au contraire d'une effarante rapidité : il suffit d'arrêter de répondre aux injonctions sociales, de ne plus supporter la pression économique, et cela glisse tout seul. Force est de constater — même si cela effraie — qu'un employeur ne nous demande de ce point de vue pas autre chose qu'un conjoint : la différence, c'est qu'il achète notre énergie et demande donc à ce que nous nous alignions, le plus possible (comme Frédéric Lordon l'explique dans *Capitalisme, désir et servitude*⁵), sur son désir-maître, dans un rapport de sujétion explicite, alors que dans un couple

4 Tom Wolfe, *The Bonfire of the vanities*, Farrar Strauss Giroux, 1987. *Le Bûcher des vanités*, trad. B. Legrand, « Le Livre de poche », 1995.

5 Frédéric Lordon, *Capitalisme, désir et servitude : Marx et Spinoza*, Paris, La Fabrique, 2010.

chaque désir peut s'affirmer comme désir-égal et refuser toutes les formes de servitude volontaire. La servitude volontaire est la condition normale du salarié, alors que son refus est un motif de rupture à part entière dans la vie conjugale.

Quand on n'y arrive plus

Que se passe-t-il pour ceux qui n'arrivent pas à produire un récit de soi ? Les narrateurs non-fiables (ceux dont on se rend compte qu'ils mentent ou qu'ils ne tiennent pas leurs promesses) et pire encore les narrateurs incompetents ? Le capital narratif est le capital « bouée de sauvetage », celui dont il faut absolument disposer encore même quand on a perdu son capital financier et social, celui sans lequel on ne peut pas espérer inverser la tendance et en accumuler de nouveau. L'un des *alter ego* que Reinhardt s'invente dans *Cendrillon*, Patrick Neftel, entame ainsi une descente aux enfers après avoir assisté au suicide de son père. Patrick se sent en partie responsable de cette mort, car si le passage à l'acte du père est d'abord lié aux échecs de sa carrière d'entrepreneur, il est provoqué de manière plus immédiate par les propos humiliants que son fils ne cesse de lui tenir dans un besoin de se distancier, de s'affirmer en battant potentiel face à ce perdant avéré. Après ce drame familial, Patrick Neftel se déscolarise et se désocialise. Il devient, bientôt, incapable d'entretenir des relations normales avec des amis, de séduire des femmes ou de convaincre des employeurs de l'embaucher, car le récit de soi qu'il produit effraie : soit il masque le traumatisme qu'a constitué pour lui la mort de son père, mais il se révèle inapte à mentir pour expliquer les années blanches de son CV ; soit les questions qu'on lui pose le contraignent à le révéler, mais il le fait alors avec une violence qui révèle aux autres qu'il risque de les tirer vers le bas, raison suffisante pour le faire sortir de leur bureau, de leur vie, pour ne plus lui répondre au téléphone, sans ménagement. Ce qui manque à Patrick Neftel, malgré un certain capital social et culturel de départ, c'est la capacité à faire oublier sa vie réelle en l'enveloppant dans une fiction crédible, ou la capacité à raconter sa vie réelle et le drame qui l'a brisée sans en faire subir la violence menaçante à ses interlocuteurs.

Dans son magnifique livre sur les clochards de Paris, *Les Naufragés*, Patrick Declerck souligne de la même façon que leur récit de soi est la seule chose que les clochards puissent encore échanger, monnayer⁶. Ceux qui sont habiles en la matière réussissent à convertir ce capital narratif en un capital relationnel, à convaincre des soignants de les aider, d'en faire un peu plus pour eux que ce qu'impliquent les procédures bureaucratiques de prise en charge. Ils n'ont même plus, comme les prolétaires, de force de travail à vendre. La seule chose qu'ils aient encore à donner est de l'ordre du récit. Plus leur compétence narrative s'affaiblit, se disloque, plus leur sort empire. Souvent, leur récit de soi est confus, plein de contradictions et d'oublis. Mais même lorsque ce récit tient debout et leur attire de la sympathie, les nombreuses addictions des clochards font que beaucoup d'entre eux s'avèrent assez vite des narrateurs non-fiables : ils manquent à leurs engagements, multiplient les actes manqués — le plus emblématique étant la perte récurrente de leurs papiers d'identité, qui complique leur accès au système d'aides sociales. Declerck sait si bien que le capital narratif est le capital primordial de ceux qui n'ont rien que sa pratique clinique vise à en redonner aux clochards en les aidant à raconter leur histoire et du même coup à la comprendre — tandis que son livre, lui, attire l'attention sur le sort de ces invisibles.

⁶ Patrick Declerck, *Les Naufragés : avec les clochards de Paris*, Paris, Plon, « Terre Humaine », 2001 ; repris en coll. « Pocket », 2003. Après des études d'ethnologie et une analyse, Declerck a exercé durant une quinzaine d'années comme consultant au Centre d'accueil et de soins hospitaliers (CASH) de Nanterre. Le livre est nourri de cette expérience et de sa connaissance des questions de grande marginalisation.

L'incapacité à produire des récits convaincants peut aussi être ce qui met en difficulté même des sujets abondamment pourvus, qui ne manquent ni de capital social, ni de capital financier. *A priori*, rien à voir entre les clochards de Declerck, le Patrick Neftel désocialisé d'Éric Reinhardt et le Sherman McCoy de Tom Wolfe. McCoy est le roi du marché des obligations, et se surnomme lui-même, dans le récit de soi pour soi qu'il s'est façonné, le « maître de l'univers » — un nom que lui a inspiré une gamme de jouets de sa fille. Il a beau, pourtant, être un homme riche, puissant, en pleine force de l'âge, blanc, hétérosexuel, majoritaire à tous points de vue et dominant à tous points de vue, il s'avère dès le début du roman incapable d'inventer un mensonge crédible à sa femme, lorsqu'il l'appelle par un acte manqué depuis une cabine téléphonique alors qu'il voulait joindre sa maîtresse. Sa fragilité de narrateur apparaît sous un jour plus flagrant encore lorsque les policiers chargés de l'enquête sur le délit de fuite dans le Bronx sonnent à sa porte pour vérifier la plaque d'immatriculation de sa voiture. À ce moment du récit, ils ne le soupçonnent pas le moins du monde, ne voient pas ce qu'un type de Park Avenue dans son genre pouvait faire dans le Bronx, mais il s'emmêle tellement les pinceaux dans ses explications, faute d'avoir décidé à quel point il convenait de mentir, et sur quels aspects de l'incident, que l'attention des enquêteurs est alertée et que le filet se resserre autour de lui. En réalité, un trader qui ment mal n'est pas un bon trader, quelles que soient les sommes colossales qu'il a pu rapporter à son entreprise jusque-là. Et un trader scrupuleux, sujet à des crises de culpabilité, n'est pas non plus un bon trader. C'est donc ce qui humanise McCoy et intensifie l'empathie que nous pouvons éprouver à son égard qui cause aussi sa chute.

Le point de fuite du *Bûcher des vanités* s'avère être le procès qui l'attend. Or, par la confrontation de versions des faits qu'il organise, le procès compte au nombre de ce qu'on peut appeler *les moments hyper-narratifs*. Au tribunal du Bronx, certains dépeignent Sherman McCoy comme un Blanc arrogant qui estime que la vie d'un Noir n'a aucune valeur, et qu'il est inutile d'emmener à l'hôpital celui qu'on a renversé. La vérité, telle que la connaît le lecteur, est que Sherman McCoy est un Blanc arrogant tellement imprégné de préjugés racistes qu'il a tout de suite pensé, en tombant sur un barrage sur une rampe d'accès à l'autoroute, que les deux Noirs auxquels il faisait face voulaient l'agresser, et a eu l'impression de l'échapper belle au moment où sa compagne a pris le volant pour les tirer de ce pétrin, en heurtant au passage l'un des deux hommes. Le procès est le moment où les propos des personnages sont confrontés entre eux. Mais aussi celui où chaque personnage est mis en face de ses déclarations antérieures, sommé de construire une cohérence entre ce qu'il a pu affirmer dans le passé et ce qu'il raconte maintenant, sous peine d'avoir à en assumer les conséquences légales. Et que conseille-t-on à quelqu'un qui se retrouve inculqué ? Le silence. Le silence en attendant l'avocat. Le silence tant que le narrateur professionnel n'arrive pas à la rescousse.

Le conflit conjugal, la recherche d'emploi, le procès : on pourrait continuer cette liste des moments de notre vie professionnelle, citoyenne, privée, où la compétence narrative est sollicitée de façon particulièrement insistante, où sa maîtrise approximative nous conduit à l'échec, tandis que sa maîtrise parfaite nous sauve.

Des organisations romanesques fondées sur la concurrence entre récits de soi. Des intrigues mues par les affects comparatistes

Dans un essai intitulé *Romanciers pluralistes*, j'ai essayé de montrer que certains romans majeurs du XX^e siècle, de *L'Homme sans qualités* de Musil à *Tout-Monde* d'Édouard Glissant, de *Terra Nostra* de Carlos Fuentes aux *Versets sataniques* de Salman Rushdie, sont structurés par les tensions entre des personnages qui défendent des valeurs et des versions du monde

différentes⁷. D'une manière qui n'est pas si lointaine, beaucoup des fictions des sociétés de carrières pourraient être analysées comme le lieu d'une concurrence entre des récits de soi portés par différents personnages, plus ou moins bons narrateurs, plus ou moins aptes à convaincre les autres que leur action est juste et qu'ils méritent d'être soutenus dans leurs projets ou leurs combats.

Les affects que ces récits mettent en jeu sont ceux que Tocqueville place au cœur des sociétés démocratiques. La démocratie est le régime où chacun peut se dire l'égal de tous les autres, mais aussi celui où chacun souffre en constatant l'écart entre ce postulat égalitaire et la réalité massive des inégalités. Les sujets qui s'y trouvent en compétition souhaitent tantôt que les inégalités soient combattues, tantôt qu'elles soient redistribuées en leur faveur. L'*agôn* qui structure leur vie commune peut prendre la forme de l'admiration, de l'émulation, comme les formes mesquines de l'envie et de la jalousie. Les personnages des fictions de sociétés de carrières, chez Wolfe ou chez Reinhardt, passent par tous ces affects : de la *Schadenfreude*, cette joie plus ou moins involontaire qu'ils éprouvent à constater que le malheur des autres les fait descendre dans l'échelle du succès social, et leur permet donc à eux de les dépasser, à la *Freudenschade*, cette petite blessure que les succès des autres leur infligent, au contraire, et quand bien même une part d'eux-mêmes s'en réjouit, car elle les renvoie immédiatement à la précarité plus grande de leur situation personnelle ou à leurs motifs d'insatisfaction. Le propre de ces affects est qu'ils fonctionnent sur le mode de la comparaison. C'est le *Keep up with the Joneses*, l'injonction à se maintenir à la hauteur des voisins. Comme le disait un humoriste anglais du XIX^e siècle souvent convoqué par Daniel Cohen : « Être heureux, c'est gagner dix dollars de plus que son beau-frère⁸ ». Et des constats d'une ironie analogue se retrouvent sous la plume de Robert Musil : « Tout ce dont nous avons besoin dans la vie, c'est de la conviction que nos affaires marchent mieux que celles du voisin. » Ou encore : « Hors les nés-coiffés et les éternels malchanceux, les hommes vivent tous également mal, mais à des étages différents. Pour l'homme d'aujourd'hui, qui n'a généralement que peu d'échappées sur le sens de sa vie, ce sentiment de l'étage est une consolation extrêmement appréciable⁹. »

On pourrait alors avancer l'hypothèse selon laquelle les affects comparatistes sont le principal moteur narratif des fictions qui prennent pour cadre les sociétés de carrières.

De divers narrateurs compétents

Le propre de la littérature n'est donc pas de raconter des histoires ou d'être le lieu de déploiement des récits de soi. Ce qu'elle sait faire mieux que d'autres espaces narratifs, sans pour autant que cette compétence lui soit spécifique, c'est d'éprouver les modalités de fabrication et de mise en circulation de ces récits de soi, c'est de questionner la manière dont ils permettent aux personnages devenus narrateurs d'eux-mêmes d'atteindre leurs buts. On a vu défiler quelques narrateurs défailants et évoqué les autodestructions que leur vaut leur incompétence narrative. Il faudrait se demander à quoi ressemblent des narrateurs un peu plus compétents. Il y aurait là, probablement, toute une typologie à établir — je me contenterai pour l'heure d'esquisser quatre types.

Tout d'abord, *l'opposant radical*. Il refuse de produire des récits que le capitalisme reconnaît. Il part du principe qu'un récit que le capitalisme dans son âge hyper-narratif juge

7 Vincent Message, *Romanciers pluralistes*, Paris, Seuil, « Le don des langues », 2013.

8 Daniel Cohen, *La Prospérité du vice : une introduction (inquiète) à l'économie*, Paris, Albin Michel, 2009.

9 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, 1930-1943. *L'Homme sans qualités*, trad. Ph. Jaccottet, J.-P. Cometti et M. Rocher-Jacquín, Paris, Seuil, « Le don des langues », 2004, tome 1, p. 252 et 374-375.

efficace est un récit inauthentique. Il va donc chercher à façonner des récits que le capitalisme ne pourra pas récupérer aussi facilement, quitte à ce qu'ils n'intéressent que très peu de monde, et ne convainquent que d'autres opposants radicaux. Dans sa vie personnelle, l'opposant radical refuse en toutes circonstances de mettre son récit de soi en adéquation avec ce qu'il perçoit comme des injonctions sociales capitalistiques. Si l'employeur-capitaliste réclame de son salarié-narrateur de la souplesse d'adaptation, il fera preuve d'intransigeance ; s'il le peut, il fera même en sorte de ne jamais être soumis à ce genre d'épreuves narratives ; il préférera, au risque de se précariser, des secteurs où on a plus d'indépendance, ou bien où les épreuves narratives sont d'un autre ordre, et requièrent plutôt de l'esprit critique, la démonstration d'une aptitude au dissensus. Si les industries culturelles capitalistiques réclament des fictions aux enjeux dramatiques clairement dessinés, dont l'écriture ne ralentisse jamais la lecture, qui se fondent sur des économies narratives strictes (où on ne s'attarde sur rien, où tout remplit un but précis), lui préférera des formes brisées, centrifuges, elliptiques, somptuaires, des paysages sans figures humaines identifiables, des récits sans direction nette, sans enjeux. L'opposant radical renonce à produire des fictions, ou en produit qui sont sciemment inefficaces. L'inefficacité de ses fictions est parfois même spectaculaire, elle devient ce qu'il y a à lire, ce qu'il y a à commenter dans le dispositif — et c'est ce en quoi on peut dire qu'elles sont parfois plus oppositionnelles que propositionnelles, en d'autres termes qu'elles sont incompréhensibles lorsqu'on n'a pas une image nette de l'ennemi contre lequel elles luttent. En les construisant, toutefois, ce type de narrateur esquisse au moins un récit efficace, et d'une efficacité qui est d'ailleurs presque convenue : celle de son autoportrait en opposant radical. Et c'est cette mythologisation de soi-même en opposant radical qui peut valoir à ses récits, en première approche difficiles à s'approprier, un pouvoir de dissémination, et donc une efficacité seconde. Prendre la mesure de cette efficacité suppose donc de ne pas considérer seulement les textes des opposants radicaux, mais l'agencement que forment leurs textes et leurs figures d'auteurs, et cela, si rétifs aient-ils pu être au culte de la personnalité.

Un deuxième narrateur compétent est *le narrateur honnête et pragmatique*. Lui se demande quels sont, parmi les récits justes qu'il peut produire sur lui-même, celui qui sera le plus efficace. Quelle est la manière de se présenter qui ne trahira pas ce qu'il est, mais qui le mettra le mieux en valeur dans les circonstances présentes ? La variation de son récit de soi est d'amplitude modérée, et elle est plus contextuelle que temporelle. Il ne produit pas le même récit face à un employeur, face à un conjoint, face à un ami, mais dans chacune de ces sphères il fait preuve d'une certaine constance, faute de quoi il aurait le sentiment de manquer à lui-même. L'honnêteté de ce narrateur n'est pas due qu'à une rectitude morale ; elle résulte aussi d'un calcul d'intérêts. Il sait que ce qu'il pourrait obtenir en déformant son récit de soi n'est pas un si grand bien, car il ne l'obtiendrait qu'au prix d'un reniement partiel, qui devrait probablement être reconduit tous les jours. Il ne serait pas à l'aise dans la position qu'il aurait conquise, car il ne pourrait pas l'accorder avec sa manière d'être, sa façon de voir le monde, sa façon de faire les choses. Il souffrirait d'une schize, de devoir porter un masque en permanence. S'il y renonce, c'est pour se mettre en quête d'une position plus favorable, où il pourra à la fois être dans une fidélité à soi-même et être pleinement socialisé.

Le troisième narrateur compétent, c'est bien sûr *l'opportuniste*. Lui monétise le fait qu'il n'a pas de manière d'être très définie, pas de façon de voir le monde à laquelle il soit très attaché. C'est un être plus mobile, donc plus compatible avec l'idéal du sujet libéral, puisqu'il est prêt à rompre à tout instant les contrats qu'il a conclus, et à reconsidérer à chaque instant le rapport coûts-bénéfices dans lequel le place sa situation présente. L'opportuniste se définit par sa mobilité rapide et sa capacité d'oubli. Il se moque qu'on lui reproche d'avoir trahi les promesses qu'il a formulées, que ce soit à ses proches, aux électeurs ou aux syndicats, puisqu'il

estime que la situation a déjà changé, qu'elle réclame autre chose, un autre comportement, et que pour sa part, précisément, il s'est déjà mis en état de faire face à ce réel nouveau. La question pour lui n'est pas de savoir si le récit qu'il produit va être contredit, infirmé, par exemple par ces journalistes occupés à écrire des articles de « désintoxication » ou de vérifier qu'il tient ses promesses à mesure qu'avance son mandat, mais si ces fictions lui ont permis d'atteindre le but intermédiaire qu'il s'était fixé. Il répétera, si nécessaire, un mensonge même après que ce mensonge a été révélé, s'il est en mesure de le répéter sur un média de plus grande audience que celui où on a dévoilé sa tromperie. Le personnage de Victoria de Winter chez Reinhardt incarne cette figure de narratrice-là. Chargée de solder les activités d'industrie lourde d'un groupe qui veut se recentrer sur les nouvelles technologies, elle le fait par étapes, en cachant aux syndicats « la véritable destination du voyage¹⁰ ». Elle affirme la nécessité de fermer une usine pour sauver l'activité dans son ensemble ; puis dit qu'il faut la filialiser, en jurant qu'on ne vendra pas. Naturellement, on vend peu de temps après, mais elle n'est plus là pour le voir. Contrairement au narrateur honnête et pragmatique, l'opportuniste se dit que les biens que vont lui permettre d'obtenir ces changements à volonté de récit de soi ou de version des faits sont plus importants que les dommages que vont causer, aux autres comme à lui-même, cette variabilité et ces reniements.

On pourrait, enfin, dire un mot du *pirate*. Le pirate utilise les armes et les réseaux de l'ennemi. Il n'a pas renoncé à être David face à Goliath. Il considère que le problème, ce ne sont pas ces armes, mais le fait que ce soit l'ennemi qui les utilise le plus souvent et avec le plus d'efficacité pragmatique. Il trouve de la jouissance dans le maniement de ces armes : il n'a rien contre la narration, le suspense, l'émotion fictionnelle, il refuse de céder le terrain et de les laisser à ceux qui en font un usage utilitariste. Il ne produit pas des anti-fictions, mais des contre-fictions, portées par des valeurs plus émancipatrices, visant à une résistance qui ne soit pas que symbolique, pas seulement de l'ordre du geste, mais qui soit capable elle aussi de mobiliser autour d'elle et de concourir à un rééquilibrage du rapport de forces.

Craindre toujours la fin du Bal

Les personnages ont conscience que ces récits de soi sont des artefacts. Ils souhaitent qu'ils fonctionnent comme des prédictions auto-réalisatrices, mais ils craignent d'être démasqués comme des usurpateurs, et que l'enchantement qu'ils ont réussi à provoquer, en eux-mêmes comme chez leurs interlocuteurs, se dissipe aux douze coups de minuit. Le moment où on sent que le récit de soi prend, on pourrait, pour prolonger l'usage du conte que fait Reinhardt, l'appeler *le Bal*. Ce sont les lumières allumées, c'est la foule qui admire les personnages, ce sont tous les affects comparatistes qui marchent à plein régime et jouent en leur faveur. Cendrillon arrive à se repositionner, à changer d'un coup de baguette le récit dans lequel elle est prise : elle est princesse soudain et plus souillon ; elle attire tous les regards, elle n'est plus la mal aimée au cul couvert de cendres. Le Bal, ce peut être le succès, cette grâce, ce signe d'élection des sociétés de carrières, ce paradis intramondain qu'elles offrent, mais dont on craint toujours d'être chassé quand on n'en a pas hérité de naissance. On redoute qu'il ne soit qu'un quart d'heure de gloire warholien. D'autres fois, le Bal n'a rien à voir avec le succès. Il est le moment plus modeste où un possible s'ouvre, où une virtualité inouïe se présente soudain comme actualisable, où un changement d'identité qu'on croyait inaccessible, car trop artificiel, semble soudain à notre portée. Le Bal ne concerne pas que Cendrillon : il concerne aussi Madame Bovary. Mais la divergence du conte de fées et du roman réaliste est cruelle : là où

¹⁰ Éric Reinhardt, *Le Système Victoria*, Paris, Stock, 2011, p. 443.

dans le conte le fantasme rejoint le réel, dans le roman la morne campagne normande reprend le dessus. On peut alors opérer une relecture-éclair de *Madame Bovary* et de *Don Quichotte* : leur problème n'est peut-être pas de rêver de choses qui n'existent pas, qui sont en discordance avec le réel ; leur problème tient peut-être plutôt au fait que les récits de soi qu'ils élaborent ne convainquent pas les autres, que personne ne vient les avaliser, ou qu'on les avalise seulement pour se moquer d'eux, pour les manipuler. Leur problème, c'est qu'au contraire du « À nous deux » lancé par Rastignac à Paris, leur défi au réel n'est pas auto-réalisateur. Et toute une histoire du roman pourrait s'écrire à partir de cette nouvelle question : à quelles conditions un récit peut-il emporter l'adhésion et mettre le réel en mouvement sans pour autant cesser d'être authentique ? Pour mettre le réel en mouvement, un récit n'a pas besoin d'être vrai, il suffit qu'il soit cru. Et pour être authentique, il n'y a pas besoin non plus qu'il dénote correctement ce qui est, mais plutôt qu'il corresponde à la manière d'être de la personne qui le porte et à un état du réel auquel, dans notre liberté de lecteurs et lectrices, nous pouvons nous sentir également aspirer.

Vincent MESSAGE

Université Paris 8