HAL
open science

Digression, régression, dépression : l'art de Christian Gailly

Stéphane Chaudier

To cite this version:

Stéphane Chaudier. Digression, régression, dépression : l'art de Christian Gailly . Mustapha Trabelsi (dir.). La Digression, Editions de l'ENS; Editions Sahar, p. 199-219., 2008. hal-01674992

HAL Id: hal-01674992

https://hal.science/hal-01674992

Submitted on 3 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Publication : « Digression, régression, dépression : l'art de Christian Gailly », *La Digression*, études réunies et présentées par Mustapha Trabelsi, Tunis, éditions de l'ENS et éditions Sahar, 2008, p. 199-219.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Christian Gailly, *Dit-il*, *K. 622,* digression, dépression

Résumé : La digression n'existe que sur le mode de la violence faite au lecteur. Elle est l'effet qui accompagne la perte d'une intelligibilité : le lecteur ne comprend plus pourquoi le texte se gonfle, s'étend, se déploie. Une pulsion s'empare du discours qui gêne à la manière d'un plaisir exhibé et non partagé. La digression est donc un écart improductif : c'est une débauche stérile. Se découvre alors la règle esthétique qui préside à la production et à la réception d'un texte digressif comme *Dit-il* de Christian Gailly : il s'agit de faire agréer un discours désagréable. Le texte abuse de la patience de son lecteur. Le locuteur de *Dit-il*, qui se nomme Christian Gailly, demande à son lecteur d'aimer ce qu'il écrit *en dépit* de ce qu'il écrit, et qui n'a aucun intérêt. Plus que dans le récit, c'est dans la digression que se révèle « l'être » propre de l'auteur : mais cet « être » est volontairement vide, évidé de tout savoir, de toute prétention intellectuelle. Il se définit en exerçant sans retenue son droit à la parole ; cet exercice relève pour l'essentiel du paradigme de la demande d'amour. C'est à la honte de n'être rien, rien d'autre qu'un sujet dépressif ordinaire, c'est à la conscience de n'avoir rien à dire si ce n'est le désir de le dire, c'est à la volonté d'être lu, respecté et aimé sans raison objective, que se rattache l'art de la digression chez Gailly. La littérature se rabat sur la rhétorique qui exprime, légitime et satisfait la dépression, qui est à la fois la matière principale et la raison d'être de l'œuvre. Ce phénomène, on peut le nommer régression ; il instaure le régime dépressif ou nihiliste de la littérature.

Digression, régression, dépression : l'art de Christian Gailly

« J'adore parler à ma décharge »[1].

Parmi toutes les bonnes idées que contient le livre de Pierre Bayard sur la digression[2], la meilleure, la plus opératoire est sans doute celle-ci : entre deux objets du monde ou de la pensée, l'esprit humain est suffisamment ingénieux pour construire un rapport, quel qu'il soit. Si tout peut être mis en relation avec tout, alors la digression n'existe pas. Imaginons deux unités textuelles hiérarchisées, c'est-à-dire un texte englobant et un texte enchâssé. L'absence apparente de liaison entre ces deux textes permettrait *a priori* de reconnaître dans le second texte une digression ; mais si on la définit ainsi, la digression ne peut plus résister au désir et à la possibilité de trouver un enchaînement doté de sens : les deux textes ne sont-ils pas l'œuvre d'un seul et même locuteur ? N'expriment-ils pas, en raison du geste créateur qui a présidé à leur juxtaposition, les contradictions d'un esprit, ou mieux encore, la diversité des objets qui le sollicitent ? La digression introduit une perturbation d'une autre nature. Le lecteur est incapable de lui assigner une *fonction* dans l'ensemble où elle apparaît[3]. Est digressif tout segment qui,

[1] Christian Gailly, *K. 622*, Paris, Minuit, 1989, p. 14 ; référence désormais abrégée en *K.*, suivi du numéro de la page.
[2] Pierre Bayard, *Le Hors-sujet, Proust et la digression*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1996.
[3] *Le Hors-sujet*, ouvrage cité, p. 25.

dans un texte, donne l'impression de ne pas servir le but que se propose le texte. Aucune rhétorique ne peut conseiller à l'orateur de parler pour ne rien dire, de ne pas traiter le sujet choisi. En régime rhétorique, la digression n'est donc qu'une apparence. L'orateur donne l'impression de s'écarter de son sujet ; mais s'il s'en détourne, c'est en réalité pour mieux y revenir ; la nécessité de ce texte « prétendument » digressif finit toujours par se découvrir. La véritable digression échappe ainsi à la norme rhétorique ; elle est une catégorie construite par le lecteur et par lui seul ; elle relève d'une phénoménologie de la lecture. Elle se laisse décrire comme un « effet digressif ». Mais à quoi tient cet effet ?

Si long soit-il, un recueil de pièces courtes (maximes, sonnets, fragments) ne peut pas produire un effet de digression. La digression implique en effet la référence à une organisation textuelle close et limitée. Le principe de structuration d'un texte réside dans la fin qu'il se propose, c'est-à-dire dans son objet. L'objet est l'en avant du texte ; il oriente son déroulement, détermine le choix de ses parties et leur disposition. Le texte est achevé quand l'objet est atteint. C'est ainsi qu'un récit est tendu vers le dénouement de l'histoire. Hérodote affirme que l'histoire est l'intervalle qui fait « passer d'une injustice à sa vengeance ou à sa réparation[4] » ; autrement dit, une histoire est achevée quand les conséquences d'un événement (c'est-à-dire un procès qui affecte et transforme un héros) ont été tirées. L'argumentation, elle, vise le transfert de la conviction de l'orateur à l'auditoire. La description, texte explicatif s'il en est, livre tout ce qui permet de connaître ou de reconnaître un objet quelconque, et seulement cela. La digression apparaît comme un excès de matière au regard de l'intention visée. Le sujet est donc ce qui *assujettit* le texte, le contraint à respecter une norme communicationnelle. C'est pourquoi la digression exaspère : le lecteur a l'impression que l'auteur s'oublie, perd de vue le contrat qui l'unit à son lecteur. Une longueur injustifiée engendre la langueur[5]. Mais plus encore que l'ennui, la digression suscite l'inquiétude. Elle manifeste la perte d'une maîtrise, d'une rationalité. La digression s'autorise le « lâchez tout » : une énergie langagière s'empare du locuteur et exclut le destinataire. Ce dernier ne comprend plus pourquoi l'auteur parle, ne sait plus où il veut en venir. Or cette expérience est douloureuse. « Aristote l'a indiqué, non à propos de l'épilogue, mais à propos de la période : la période est une phrase "agréable", parce qu'elle est le contraire de celle qui ne finit pas ; il est désagréable au contraire de ne rien pressentir, de ne voir fin à rien », explique Barthes[6]. Sans doute, un auteur éprouve-t-il du plaisir à « sortir » du sujet. S'il parvient à faire partager son plaisir, c'en est fini de la digression ; car au premier sujet s'en ajoute un second, aussi intéressant que le premier. C'est là le principe de Sterne ou de Diderot : dans ces romans, il n'y a pas de digression parce que le lecteur est d'emblée installé dans le régime donjuanesque, papillonnant de la multiplicité des sujets. Le lecteur va de récit en récit, de découverte en découverte.

Résumons l'acquis : la digression n'existe que sur le mode de la violence faite au lecteur. Elle est l'effet qui accompagne la perte d'une intelligibilité : le lecteur ne comprend plus pourquoi le texte se gonfle, s'étend, se déploie. Une pulsion s'empare du discours qui gêne à la manière d'un plaisir exhibé et non partagé. La digression est un écart improductif : alors que tout écart par rapport à une norme (qu'il s'agisse de la langue ou d'un code rhétorique spécifique) s'autorise du gain qu'il permet d'atteindre (surcroît d'intelligibilité ou d'émotion, adhésion renforcée au texte), la digression est un écart qui n'engendre aucune valeur ajoutée : c'est une débauche stérile. Prenons l'exemple de Gailly :

---

[4] François Hartog, *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, « La librairie du XXIe siècle », 2003, p. 11

[5] La digression remet en cause l'éthique qui préside à la communication. Puisque toute communication est intentionnelle et correspond au désir de produire et de transmettre une signification non naturelle, il faut mettre au jour les lois qui régulent cet échange. C'est pourquoi H.-P. Grice pose l'existence d'un principe de coopération entre les locuteurs ; la digression viole de façon caractérisée les maximes de quantité, qui prescrivent que le discours doit contenir toutes les informations nécessaires et seulement celles-là.

[6] Roland Barthes, *L'Ancienne Rhétorique, Aide-mémoire*, *Communications*, 1970, texte repris dans *Œuvres complètes*, édition établie et préfacée par Éric Marty, Paris, Le Seuil, 1994, trois volumes, t. II, p. 950.

> Puis, au bout d'un moment, […] j'ai sorti mon livre. J'ai beaucoup de mal à lire au parc. L'hiver, il fait trop froid. L'été, il fait trop chaud, les gens s'entassent autour de moi, leur conversation me rend malade. Je ne peux lire que chez moi. J'aime pourtant cet endroit. Je m'y ennuie terriblement. Mon fils aussi, mais je me dis qu'il aime être avec moi, comme j'aime être avec lui. Mais lui n'a pas le choix, moi non plus. J'ai ouvert mon livre[7].

L'impression de digression est constituée dès lors que le lecteur peut mettre en rapport, comme le texte l'y invite, les deux segments qui instituent un récit : « j'ai sorti mon livre », « j'ai ouvert mon livre ». Au regard de l'histoire qui s'ébauche, les réflexions qui s'insèrent entre ces deux procès perfectifs apparaissent excédentaires. Sans doute ce discours est-il une sorte de monologue intérieur ; il restitue le contenu des pensées que le personnage, rêveur ou distrait, a eues entre le moment où le livre a été sorti et celui où il a été ouvert. Le canevas narratif est d'ailleurs si mince qu'on le soupçonne de n'être qu'un prétexte pour autoriser les digressions. Le genre d'événements que le texte rapporte se range en effet dans la catégorie des faits insignifiants, de ceux dont on considère en général qu'ils ne valent pas la peine d'être racontés. Ils invitent à penser qu'« il ne se passe rien ». De tout cela, le lecteur infère que les pensées du héros seront plus intéressantes que ses actions. L'art de Gailly repose sur la déception volontaire d'une telle attente : la digression est pratiquée malgré son absence manifeste d'intérêt. Pire : elle donne au lecteur l'impression pénible de la contradiction logique. Pourquoi amener un livre au parc quand on affirme ne pouvoir lire que chez soi ? Comment peut-on à la fois prétendre aimer un endroit et s'y ennuyer terriblement ? Pourquoi dérégler sciemment le jeu des connecteurs ? Quand on lit : « mais lui n'a pas le choix », on s'attend à ce que ce « lui » s'oppose nettement au « je » dont il est question dans la phrase précédente ; or le texte affirme l'inverse : « mais lui n'a pas le choix, moi non plus ». Le lecteur subit cette langue plate, boiteuse, volontairement défigurée ; il s'inflige cette souffrance *au nom de l'art*, au nom de ce pouvoir reconnu à l'artiste d'instituer de nouvelles normes discursives, qui n'ont rien à voir avec ce qu'on tient d'ordinaire pour beau ou pour intéressant.

Se découvre alors la règle esthétique qui préside à la production et à la réception de ce type de texte : il s'agit de faire agréer un discours désagréable. Le texte abuse de la patience de son lecteur. Tel est le « contrat » qui s'instaure : le locuteur de *Dit-il*, qui se nomme Christian Gailly, demande à son lecteur d'aimer ce qu'il écrit *en dépit* de ce qu'il écrit, et qui n'a, on l'a vu, aucun intérêt. Il s'agit donc de s'attacher au texte malgré le texte et de réaliser un type nouveau d'addiction : le lecteur est invité à compatir à l'énumération des symptômes dépressifs du locuteur ; c'est là le régime contemporain de la pitié, mieux : de la morale. De la littérature, le locuteur n'attend en effet nulle guérison. Il quête un encouragement, un signe d'amitié, une *reconnaissance* : c'est le protocole compassionnel qui lie la victime, faisant l'aveu de sa pathologie, et le lecteur, figure du juge complaisant, du voyeur attendri, qui pardonne et console, prend sur lui une partie du fardeau. Prestigieux, réputé pour le caractère intellectuel et avant-gardiste de son catalogue, l'éditeur Jérôme Lindon garantit la valeur esthétique de ce « contrat » social d'un nouveau *genre*. Mais *Dit-il* n'étant qu'une sorte de journal intime, comme l'indique le texte de la quatrième de couverture – « Moi, lui dit sa femme, à ta place, je donnerais des nouvelles. De qui ? dit-il. De toi, dit-elle » –, la digression ne saurait constituer le ressort poétique de ce texte qui accueille le tout-venant des humeurs du scripteur. En revanche, *K. 622* est un récit en bonne et due forme. La digression peut s'y déployer selon la règle esthétique mentionnée ci-dessus : trouant la matière d'un récit dénué d'intérêt particulier[8],

---

[7] Christian Gailly, *Dit-il*, Paris, Minuit, 1987, p. 18.

[8] En voilà l'argument : un soir, le narrateur écoute à la radio le concerto pour clarinette en La majeur de Mozart. Bouleversé, il part à la recherche de la version qui l'a tant ému. Il ne la trouve pas (chapitre 1). Il décide de se rendre à un concert où l'on donne ce concerto de Mozart ; il s'achète un costume, retient sa place. Arrivé au concert, il rencontre une aveugle que son mari vient de quitter (chapitre 2). Ils écoutent le concerto (chapitre 3). Il la raccompagne et font l'amour (chapitre 4).

les digressions renvoient au discours d'un locuteur qui revendique le droit de parler, d'intervenir pour intervenir, sans se soucier du contenu de ses interventions.

Plus que dans le récit, c'est dans la digression que se révèle « l'être » propre de l'auteur : mais cet « être » est volontairement vide, évidé de tout savoir, de toute prétention intellectuelle. Il se définit en exerçant sans retenue son droit à la parole ; cet exercice relève pour l'essentiel du paradigme de la demande d'amour. C'est à la honte de n'être rien, rien d'autre qu'un sujet dépressif ordinaire, incapable d'être le grand écrivain qu'il veut être, c'est à la conscience de n'avoir rien à dire si ce n'est le désir de le dire, c'est à la volonté d'être lu, respecté et aimé sans raison objective, que se rattache l'art de la digression chez Gailly[9]. Entrée en décadence, la littérature se replie sur l'affect ; elle se rabat sur la rhétorique qui exprime, légitime et satisfait cet affect, lequel est à la fois la matière principale et la raison d'être de l'œuvre. Ce phénomène, on peut le nommer régression ; il instaure le régime dépressif ou nihiliste de la littérature[10].

Digression sur la digression : les archives affectives du narrateur

Gailly désigne la digression comme sa marque de fabrique. Elle est la signature propre qu'il appose à ses romans et par laquelle il les reconnaît comme siens : « mais le mouvement de la foule étirée, aussi étiré que mon récit, reprend son cours » (*K.*, 77). La digression donne au récit son *tempo*. Repéré comme tel, ce procédé récurrent fait l'objet d'un discours critique, où narrateur et narrataire communient dans le partage des mêmes valeurs, du même humour. Cette complicité institue une véritable culture commune ; il n'est pas d'art littéraire qui ne s'efforce de créer les conditions d'une telle relation, où s'éprouve la force du lien qui sous-tend et justifie toute lecture :

> Il passe les premières heures à essayer de consigner les incidents de ce début d'après-midi, y parvient tout de même, tant bien que mal, puis la soirée devant un film, *ne craignez rien, je ne vais pas vous le raconter*.
>
> La première partie est intéressante, pas passionnante mais intéressante, enfin si, passionnante, il a honte de se passionner pour une histoire mineure d'amour […].
>
> La seconde hélas est pauvre, décevante, ennuyeuse, comme d'habitude, on ne sait pas finir, se dit-il[11]. (*K.*, 62-63, je souligne)

Le narrateur signale un possible discursif : « raconter le film » qu'a vu le personnage. Il s'engage à repousser cette tentation. Or dès la ligne suivante, le lecteur découvre que la digression, comme la guerre de Troie, a bien eu lieu ; mais au lieu de se manifester sous la forme programmée d'un récit en bonne et due forme, elle prend l'aspect imprévu du commentaire : le narrateur ne « raconte » pas le film, il l'évalue.

Dans un texte virtuose qui apparaît dès le début de *K. 622*, Gailly fixe avec humour les règles du jeu. « La digression mode d'emploi » : tel pourrait être le titre de ce passage qui s'inscrit, comme il se doit, dans le cadre d'une digression :

> Qu'est-ce que je disais ?
>
> Oui, je ne possède que trois versions de l'œuvre.

---

[9] « […] dans le passage de la névrose à la dépression, on passe d'une pathologie du conflit, qui met en jeu le désir à une pathologie de l'insuffisance qui met en jeu la question de l'action », explique Alain Ehrenberg dans « La dépression, maladie de l'autonomie ? », *Nervure, Journal de psychiatrie*, Tome XVI, Numéro spécial, septembre 2003, p. 37. La névrose est la maladie qui apparaît dans des sociétés dominées par le principe d'autorité, où la socialisation exige du sujet qu'il réprime ses désirs. Dans une société de l'autonomie, où l'individu est autorisé à se donner ses propres règles et devient le seul responsable de ses échecs, la dépression cerne la souffrance psychique du sujet qui pense ne pas être à la hauteur de son idéal. La dépression cerne un déficit : le sujet manque de ce qui lui permettrait d'agir comme il le voudrait ou le devrait.

[10] Cette évaluation critique de l'art de Gailly doit beaucoup à un article de Grégory Berrué, « L'écriture au risque de la justification : Gailly et des Forêts », journées d'étude « Les romans de Christian Gailly », Université Jean Monnet, Saint-Étienne, 24 février 2006, actes à paraître.

[11] Ne s'agit-il pas d'une mise en abîme du roman lui-même ?

> Comme si je ne connaissais pas la suite je me relis et je me demande si ce que je lis m'intéresse, si j'ai envie de connaître la suite.
> Ai-je envie de connaître la suite ?
> Dans les mauvais jours et ils sont légion je ne me réponds même pas, mais dans les bons jours […], je me réponds : Ma foi, pourquoi pas ?
> Ma foi, mauvaise foi, je suis de mauvaise foi et le jeu que je joue est stupide et dangereux, je connais la suite, bien sûr, la fin, le début même, j'ai un plan, c'est la première fois que cela m'arrive, d'avoir un plan, mais je suis incapable de l'exécuter, de commencer vraiment, parce que commencer vraiment, ce serait finir vraiment et je ne veux pas finir[12] […].
> Il faudra y mettre de l'ordre, classer tout ça, éliminer toute remarque étrangère au récit, seulement je crois qu'aucune remarque n'est étrangère au récit, d'une part, elles sont la terre de mon récit, la terre qui le nourrit, sans elles je crève, c'est l'asphyxie, et comme d'autre part, je souhaite tout partager avec le lecteur, dont je suppose qu'il partage ma répugnance pour les récits nickel au passé simple, je ne vais rien changer, je vais livrer le tout tel quel.
> Je ne possède que trois versions de l'œuvre (*K.*, 15-17[13])

Le texte s'ouvre par une formule qui signale, de manière aussi naïve qu'efficace, le travail de la digression. Le sujet principal, ce fameux concerto K. 622 qui donne son titre au roman, est perdu de vue ; le narrateur le sait et l'assume. La phrase fonctionne donc comme un « rappel » et permet de délimiter la séquence digressive. Le narrateur s'adresse à lui-même une demande (« qu'est-ce que je disais ? ») qui constitue un trope illocutoire : cette question n'est pas une vraie question. Pertinente à l'oral (où, de fait, il arrive souvent qu'on oublie en cours de route le sujet de la conversation), elle est absurde à l'écrit. Pour retrouver le fil de son discours, le scripteur n'a nul besoin d'écrire cette question et encore moins de la constituer en texte ; il lui suffit de se relire. En inscrivant cette question dans son discours, le narrateur manifeste sa conscience d'être « hors sujet ». Il rassure le lecteur ; il structure un discours menacé par l'informe. Maîtrisée par l'esprit qui la désigne, la digression cesse d'être une pathologie. Elle devient l'objet d'une stratégie revendiquée. Mais cette question indique aussi de quoi sont faites les digressions de Gailly : elles font apparaître les réflexions apparemment spontanées du scripteur sur son travail. Elles introduisent le lecteur dans le laboratoire intime de l'œuvre, qui donne ainsi l'illusion d'être saisie au cours de son élaboration.

Le plus souvent, la digression à caractère « métadiscursif » s'efforce d'être brillante : le « morceau » réflexif fait pardonner son existence par les considérations ingénieuses qu'il introduit sur le texte lui-même, ou sur l'art littéraire en général. Sur ce point, Gailly innove : les aperçus que ménage la digression sur ce *work in progress* qu'est toute œuvre moderne sont chez lui délibérément plats. Interrompant son récit, le narrateur devient scripteur ; il se plaît à mettre en scène le degré zéro de tout travail d'écriture. Il prétend se relire, se pose la question la plus banale qui soit : « je me demande si ce que je lis m'intéresse, si j'ai envie de connaître la suite ». N'est-ce pas là une tentative de couper l'herbe sous le pied du véritable lecteur ? En tant qu'acte de parole, toute interrogation a, le temps où elle s'énonce, le pouvoir de rendre légitime la question qui la constitue. Mais elle interdit aussi au destinataire de la reprendre à son compte, dans les mêmes termes. Or, à cette question triviale mais décisive, Gailly donne une réponse qui en modifie très substantiellement la portée. La question était inscrite dans une actualité immédiate : le texte est-il intéressant ? Il va de soi que non. Cette réponse évidente est éludée au profit d'une typologie des humeurs qui relativise la question : quand le scripteur n'est pas trop déprimé, il trouve son texte intéressant. Au lieu de s'en tenir à la question – la valeur

[12] L'exemple précédent peut se lire comme un commentaire assez ironique de ce texte.
[13] Je m'autorise à faire apparaître par un léger décalage le texte digressif, encadré par les deux formules qui rappellent au lecteur le sujet de ce premier chapitre du roman.

du texte –, il rapporte les circonstances qui déterminent ses propres réponses. Quel lecteur, dans ces conditions, serait assez cruel pour prendre l'écrivain *au mot* ? Pour l'accabler ? Pour surenchérir sur la dépréciation de l'œuvre lue ?

À cette première strate digressive s'en ajoutent deux autres : la première porte sur l'ordre du discours ; c'est la question du plan. Bien qu'il ait un plan, le narrateur se dit incapable de s'y conformer et donne ses raisons. La seconde strate digressive porte sur la matière du discours, sa délimitation : le narrateur revendique le droit de ne rien exclure du livre. Les deux problèmes cruciaux de la digression sont donc à la fois abordés et résolus : d'une part, les perturbations apportées à la composition du discours ; d'autre part la frontière entre le « sujet » et son dehors. Dans les deux cas, Gailly refuse toute « autorité », toute « contrainte » extérieure. Les mots « plan » et « récit nickel » renvoient aux normes dégradées de l'école ou de la convention littéraire. C'est donc une esthétique datée et sans prestige que la digression bafoue. Elle se donne ainsi comme une transgression légitime : une transgression consensuelle, fondamentalement non transgressive, autorisée par l'inanité unanimement reconnue des valeurs transgressées. Deux formules clés nous sont proposées qui fondent une poétique de la digression : « je ne veux pas finir » ; « aucune remarque n'est étrangère au récit ». Le lien entre ces deux proposition est évident : elles concernent le rapport qui unit le texte, son auteur et son destinataire. Tout commence par l'affirmation de la continuité organique entre le récit et son narrateur : « elles [les remarques étrangères] sont la terre de mon récit, la terre qui le nourrit, sans elles, je crève, c'est l'asphyxie ». La juxtaposition de ces propositions les rend équivalentes : le récit appartient à celui qui le rapporte ; c'est, comme le dit si bien le texte, « mon récit ». Cette appartenance se marque (et se paie) par un symptôme hystérique : « sans elles, je crève, c'est l'asphyxie ». Montaigne prétendait être la « matière même » de son ouvrage ; il définissait ainsi la littérature comme « distance », mise à l'épreuve de ce « moi » pensant et sentant, qui devenait le matériau (le pré-texte) de l'écriture. Gailly, à l'inverse, fait de son texte le prolongement sensible d'un corps lui-même sensible, et qui exige d'être ménagé. C'est cette fusion entre l'*ego* du scripteur et le texte que le lecteur est appelé à contempler ; c'est cette indistinction originelle qu'il est invité à rejoindre. C'est pourquoi le texte digressif est *a priori* sans fin : « je ne veux pas finir ». Une fin, une finalité, placeraient le texte sous surveillance, institueraient des limites. Elle réintroduirait dans ce dispositif le tiers absent, ce lecteur que Gailly réduit à n'être qu'une structure d'accueil disponible, disposée à recevoir tous les épanchements du locuteur : « je souhaite tout partager avec le lecteur ». À ce « tout », il ne faut ni début ni fin, ni plan, ni classement. Ces seuils, ces exigences formelles sont en effet le lieu où le texte prend en compte l'existence et les attentes du lecteur. La solution paresseuse se donne cyniquement comme la meilleure : « je vais livrer le tout tel quel ». Le clin d'œil à la modernité littéraire (« tel quel ») achève de convaincre le lecteur de la validité d'une telle posture. La digression a su retourner l'aveu initial de faiblesse en position de force.

Gailly ou le texte sans fin : cet étrange dispositif s'éclaire à la lumière d'une autre digression, qui met en scène un fiasco amoureux. Le héros vient d'entrer chez un disquaire, qui s'avère être une femme :

> […] je me suis demandé pourquoi cette femme faisait ce métier pendant que j'écoutais le concerto avec elle.
>
> Je me suis posé la même question un jour avec une putain *mais c'est une autre histoire*, elle ne voulait pas le faire comme je voulais […].
>
> Quelle misère quand je repense à nous deux, elle et moi dans cette chambre minuscule, […], c'était d'une tristesse à pleurer, absolument terrible, une sinistre lassitude, sans fond, sans fin, sans issue, je n'ai pas pu, je me demande ce qu'elle est devenue. (*K.*, 21-22, je souligne)

« Même question, autre histoire » : une fois de plus, la digression se désigne comme telle. Elle prend la peine d'expliciter le rapport qui l'unit au texte enchâssant. La mention d'un lien (une

analogie) ne récuse pourtant pas l'arbitraire d'un tel lien. De ce que deux récits ou deux idées *puissent* être associés, il ne s'en suit pas qu'ils *doivent* l'être dans l'économie d'un discours, sauf à considérer, ce qui est la norme du texte de Gailly, que le locuteur dit ce qu'il veut, quand il veut, comme il veut. L'intérêt d'une telle digression tient, selon nous, à ce qu'elle donne une origine existentielle à la peur d'en finir, à la volonté de retarder la fin du récit par des digressions. Un rapport sexuel raté a, par définition, ni début ni fin. Rien ne se passe : entre les deux corps, le lien ne se fait pas. Comme elle récuse toute détermination temporelle, l'impuissance est *a priori* infinie. C'est pourquoi, après une « panne sexuelle », le seul moyen de se rassurer est de recommencer l'expérience, pour opposer victorieusement la « durée » effective d'un coït à l'indéfinition de ce qui, n'ayant pas eu lieu, n'ayant pas de limites, peut virtuellement coïncider avec la totalité du temps de jouissance dévolu à chacun. C'est cette angoisse que conjure et que sublime la digression : grâce à elle, le locuteur dispose du « corps » du texte comme il l'entend ; il le quitte et le reprend à sa guise ; il est le maître du temps, de la durée.

« Je souhaite tout partager avec mon lecteur » (*K.*, 16), assure le locuteur de *K. 622*. Cette volonté de partage affichée se signale d'abord par son égoïsme résolu : le locuteur évite de se demander ce que souhaite le lecteur et si ce souhait peut être partagé. C'est pourquoi la poétique de la digression de Gailly est pour l'essentiel un narcissisme : instrumentalisé, le lecteur n'est tant sollicité que pour être mieux maintenu dans la dépendance et la passivité. Mais à quelle fin ? La formule qui sert d'épigraphe au roman est éclairante : « C'est en écrivant qu'on devient écrivain, écrit-il ». La saturation des formes du verbe « écrire » dans le court espace de l'épigraphe le montre : Gailly n'écrit que pour signaler qu'il est devenu écrivain, qu'il possède ce titre, ce statut, cette fonction sociale qui lui permet de valoir à ses propres yeux. Il offre la version « égotiste » de l'intransitivité de l'écriture : peu importe *ce qu*'il écrit, peu importe *à qui* il l'écrit, pourvu que le « je » soit assuré d'être le sujet du procès « écrire », le maître et le possesseur du texte. Or c'est là le but de la digression : rendre le lecteur témoin de l'accession de l'écrivant à la qualité d'écrivain. C'est pourquoi la digression n'est plus la marge du récit : elle est en le cœur. Au commencement de l'écriture, il n'y a que le désir éperdu d'écrire : « J'aimerais bien renoncer, m'arrêter là, mais comme je ploie toujours sous l'absolue nécessité d'écrire, je continue, c'est décidé, je vais continuer » (*K.*, 12). Tel est le paradoxe : cette « absolue nécessité d'écrire » s'applique à un objet dérisoire ; elle se charge du « sujet » le moins propre à la faire valoir et reconnaître en tant que telle. De fait, le sujet de *K. 622* n'offre en lui-même aucun intérêt : l'amour d'un concerto de Mozart conduit un homme à s'éprendre d'une femme qui, elle aussi, aime cette musique. Ce récit sans invention ni enjeux ne peut conférer au narrateur qui le rapporte le statut désirable d'écrivain. C'est pourquoi, dès que l'occasion s'en présente, le narrateur renonce à ce récit sans consistance, trahissant l'ennui d'avoir à le conduire à sa fin. Dans ces conditions, c'est à la digression que revient la charge d'affirmer, par n'importe quel moyen, le désir obsessionnel d'être écrivain : « je ne sais pas quoi dire pour me rendre intéressant, comme les mômes » avoue le narrateur, avec l'ingénuité de qui ne craint pas d'être cru sur parole (*K.*, 75-76). Telle est bien la formule matricielle de la digression : l'acte littéraire, ce récit déconsidéré par les digressions qui le hachent, ne compte pas ; seule compte l'intention affichée, et sans cesse rappelée, de vouloir être écrivain.

Véritable journal de bord du narrateur, la digression « archive », « stocke » la mémoire des affects qui traversent le narrateur s'efforçant de devenir ce qu'il est, un écrivain :

> Le caissier fouille dans l'autre sac, le sac, il n'y en a qu'un, je ne sais pas pourquoi je dis l'autre sac, sans doute parce que j'ai peur de me tromper, ou alors c'est la fatigue, oui, c'est plutôt la fatigue, je suis crevé, et quand je suis crevé j'imagine que tout le monde m'a laissé tomber, que je continue tout seul comme un con à raconter ma petite histoire, et trouve l'autre ticket, c'est reparti, ça repart […]. (*K.*, 44)

La digression manifeste son essence : maintenir le contact avec un lecteur que risque de rebuter ou d'affliger la « petite histoire » qui lui est rapportée. D'autres fois, le narrateur est soulevé par un sentiment de fierté : « pour quelqu'un qui avait peur de ne pas pouvoir l'écrire, c'est pas mal, me dis-je » (*K.*, 107). Le narrataire est essentiellement un confident : il est cet *alter ego* mutique qui permet périodiquement au narrateur de se rassurer sur son sort. Il en va en effet de l'écrivain comme du croyant : seul celui qui doute de l'être cherche vraiment à l'être et révèle ainsi l'authenticité de sa vocation. Si le croyant est renvoyé au monde par son évangile, le narrateur digressif de Gailly, lui, n'est renvoyé qu'à son discours ; la digression est le cache-misère d'un récit qu'elle s'efforce tant bien que mal de faire passer avec elle.

Le ressort de la digression étant indiqué, il reste à construire ce qu'il faut bien appeler une « typologie » des pratiques digressives dans *K. 622*. Dans un premier temps, on sera conduit à s'intéresser au cas où la digression se présente sous la forme d'un commentaire sur le texte qui l'enchâsse ; la question porte sur ce qui motive un tel commentaire, c'est-à-dire à la fois sur son objet (son thème) et sur sa justification (sa raison d'être). On étudiera ensuite les formes de l'association d'idées : quelles sont les procédures (logiques ou non) qui permettent de passer d'un sujet à l'autre ?

Le commentaire infini

Le roman de Gailly repose sur le besoin vital de mettre en scène une énonciation. Le narrateur fait exister son récit en le coupant. Il obéit ainsi à une logique perverse : ne pas s'en tenir au sujet, c'est le dévaloriser : le sujet apparaît comme ce qui est à jamais incapable de retenir l'attention du scripteur. Le propre des digressions, c'est pourtant qu'elles finissent toujours par revenir sagement au point principal. Par un savant retour de balancier, le sujet est donc valorisé comme ce qu'il est impossible de quitter. Le rapport que, par la digression, le locuteur institue à son propre discours est donc à l'image du rapport que l'individu contemporain entretient avec lui-même : miné par le souci de soi, il ne peut ni se supporter (puisqu'il cherche sans cesse à s'évader de lui-même) ni s'oublier. C'est pourquoi la digression, dans les romans de Gailly, relève de la compulsion pathologique. Mais comment généraliser un procédé sans l'affadir ? En devenant systématique, la digression ne risque-t-elle pas de disparaître ? Pour se maintenir dans son être digressif, pour continuer à être perçue comme telle, la digression *doit* constituer une gêne pour le lecteur. Gailly a donc imaginé le dispositif le plus fastidieux qui soit : le récit est « mité » par d'innombrables et futiles commentaires portant sur le langage lui-même. La digression réalise son idéal : elle devient coextensive au récit. Désireuse de se trouver une motivation, le locuteur suscite un problème langagier auquel la digression prétend apporter une solution ; mais elle finit invariablement par reconnaître que le problème censé la justifier, en réalité, ne se posait pas. La digression est à la fois irrépressible et non nécessaire. La formule qui la caractérise le mieux serait celle-ci : s'il est impossible de parler sans rien dire, il est en revanche tout à fait possible de parler pour ne rien dire, sans avoir rien à dire. C'est d'ailleurs la seule manière d'éviter l'épreuve de la contradiction. Dans le cadre du discours littéraire, la digression réalise cette « ère du vide » à laquelle se voue par prédilection la télévision. Le langage obéit au seul besoin de se perpétuer, *ad nauseam*. Discours sans risque et sans fin, il acquiert le statut d'une évidence incontestable.

Accompagnant le récit d'un commentaire infini, la digression porte d'abord sur le référent même du discours : non sur la chose en tant que telle, sur sa réalité extralinguistique, mais sur le fait qu'elle soit support de prédication. La figure consiste à émettre un doute sur la réalité effective de ce dont parle le texte. Or une telle assertion, étant par définition fictive, est donc invérifiable. La véracité des faits est suspendue à la parole du locuteur, à la confiance qu'on lui accorde :

> Dès le lendemain je suis parti à la recherche du concerto, ce n'est pas vrai, en tout cas je me suis dit : Si je passe devant un disquaire, je regarde, à tout hasard, j'ai regardé au supermarché en faisant mes courses, je n'ai rien vu à part Les quatre saisons.
>
> Je ne peux pas inventer, je refuse de me donner l'air de quelqu'un qui aurait écumé tous les disquaires, ce n'est pas le cas […]. J'ai quand même cherché, çà oui, […] (*K.*, 13)

Le locuteur digressif dénonce la fausseté de son discours (« ce n'est pas vrai ») pour s'enorgueillir ensuite d'être incapable de mensonge : « je ne peux pas inventer ». Mais cela ne va-t-il pas de soi ? Pourquoi ne pas dire le vrai directement, sans prendre la peine de souligner qu'on le dit ? La digression de Gailly est un art publicitaire : il est moins important de dire le vrai que de le faire savoir. La route du récit est ainsi pavée de bonnes intentions. Peter Sloterdijk parle à ce propos d'eulogie : « les gens ont le langage, afin de pouvoir parler de leurs avantages – notamment de l'avantage indépassable que représente le fait de pouvoir parler de ses propres avantages dans son propre langage[14] ». La digression l'avoue ingénument : le récit et sa valeur de la vérité servent à manifester l'avantage qu'il y a à être Christian Gailly écrivant *K. 622*, et par ricochet, l'avantage qu'il y a à être le lecteur de Christian Gailly, écrivant *K. 622* et payant de sa personne. « L'allegro final ne le réveille pas, c'est le vieux bras automatique qui le réveille, heurtant le butoir, non, il n'y a pas de butoir, je viens d'aller voir, c'est le curseur qui claque et le réveille […] » (*K.*, 64). La digression expose un dilemme : « butoir » ou « curseur » ? La religion de l'authenticité doit-elle être prise au sérieux ou fait-elle l'objet d'une ironie ? Cette indécision importe aussi peu que la décision de rejeter « butoir » au profit de « curseur ». Comme le dit très bien le texte, l'important n'est pas de trancher mais de gesticuler : « je viens d'aller voir ». Homogène au monde qu'elle décrit – le « je » du narrateur vérifie et garantit l'authenticité d'un détail concernant la vie du personnage –, la fiction ne connaît qu'une réalité : celle d'une écriture vécue comme un théâtre intime sur lequel la digression ménage des aperçus.

La digression met aussi en scène le destinataire, comme le montrent les toutes premières lignes du « roman »[15] :

> L'œuvre dont le chiffre apparaît sur la couverture est un concerto de Mozart, je sais que tout le monde le sait mais je le dis pour ceux qui peut-être ne le savent pas, et aussi pour ceux qui le savent, afin qu'ils sachent que je le sais aussi, et enfin afin que nous soyons tous là à savoir que nous le savons, ça commence bien.
>
> Je l'ai entendu pour la première fois un soir d'hiver au fond de mon lit […] » (*K.*, 9).

La première phrase explicite le titre ; la dernière ouvre l'intrigue. Les déterminations empiriques se multiplient : précision actancielle (« je »), puis agentive (« ai entendu »), temporelle (« un soir d'hiver »), spatiale (« au fond de mon lit »). Entre ces deux « seuils » qui donnent accès à l'univers de la fiction, s'intercale la première digression qui, de ce fait, revêt un caractère programmatique. Elle fait du « dire » et de sa légitimation le sujet privilégié de la digression. Le narrateur justifie ses choix de façon volontairement et péniblement inadéquate ; l'expression « tout le monde le sait » contredit la référence à « ceux qui peut-être ne le savent pas ». La digression traduit une « gêne éthique » : le narrateur ne se sauve que par des pirouettes. La mise en abyme parodique (« ça commence bien ») rencontre l'ingénuité cynique de l'aveu (« je le dis […] afin qu'ils sachent que je le sais aussi ») et la recherche désespérée de la connivence : « afin que nous soyons tous là à savoir que nous le savons ». La digression n'en finit pas de conjurer le malaise d'une parole consciente de sa fragilité. Fascinée par le « pouvoir » de l'expression littéraire et exaspérée par sa propre fascination, la digression réflexive ne cesse de démonter les rouages et les postures de l'autorité discursive. Elle fait entendre la « voix » d'un plébéien de l'écriture (ou prétendu tel). À ces yeux, l'écriture est un

---

[14] Peter Sloterdijk, *Über die Verbesserung der guten Nachricht, Nieztsches fünftes « Evangelium »*, Surhkamp Verlag, Francfort, 2001, *La Compétition des Bonnes nouvelles*, Nietzsche évangéliste, traduction d'Olivier Mannoni,, Fayard, coll. « Mille et une nuits », 2002, p. 11.

[15] Cette indication générique figure sur la couverture.

privilège qu'il faut à la fois conquérir et mépriser : car ce plébéien s'estime malheureusement si peu, il révère tellement les codes de la culture dominante (Mozart et la littérature) que tout ce qu'il acquiert en ce domaine lui paraît dérisoire au regard de son désir insatiable d'être aimé, reconnu, intégré. Voulant faire tomber le soupçon d'incompétence culturelle, la digression réflexive révèle malgré elle combien ce soupçon la taraude. La peur d'être médiocre se renverse en jouissance impudique à l'être. La dépréciation de soi est la pierre angulaire du rapport au narrataire :

> La femme […] avance un visage tendu et accidenté, offert au vide, à l'espace nu, elle marche et sa canne blanche frappe le dallage métronomiquement.
>
> Mettons les choses au point, tout de suite, elle n'est ni le destin des hommes ni la conscience du monde, je le précise parce que la figure de l'aveugle est toujours mal interprétée, abusivement, exagérément, métaphorisée, voir le coup de l'oracle, on dramatise, on fait des histoires, on ne peut pas s'en empêcher, rien qu'une pauvre femme dont on verra plus loin que l'aventure ne vaut pas d'être contée. (*K.*, 77)

Le texte construit une figure dont il dénonce lui-même les implicites culturels. Le locuteur ne commente son discours que pour le déconstruire – cherchant à gagner sur tous les tableaux :

> Tant qu'il me restera comme on dit un souffle de vie, je ne pourrai me résoudre au sort qui m'est fait, écrit-il, avec le sentiment de citer quelqu'un mais qui ? Engager des recherches serait perdre son temps, si je l'ai dit c'est que comme lui je le pensais, qu'il l'ait dit avant moi n'a pas d'importance, l'important c'est qu'il l'ait dit, comme moi, et moi comme lui, que nous l'ayons dit, avant ou après, à quoi ça rime puisqu'il est mort et que je vais mourir ? (*K.*, 70-71).

Citer, ne pas citer ? À quoi bon chercher l'auteur d'un cliché, cet amphigourique et très banal « je ne pourrai me résoudre au sort qui m'est fait » ? La digression se construit en minant les institutions discursives et culturelles qu'elle convoque et congédie avec désinvolture : « à quoi ça rime puisqu'il est mort et que je vais mourir ? » Au fil du texte se dessine, par digression interposée, un autoportrait de l'écrivain en tricheur. Ce manipulateur est sûr de son fait ; il spécule habilement sur les pouvoirs hypnotiques de la lettre volée. Ce qu'on montre ne se voit plus ; l'évidence crève les yeux :

> La première version j'ai déjà dit où et comment je me la suis procurée, enfin je crois, je ne sais plus, il faudrait que je me relise, ça ne me réussit pas, tant pis, je recommence.
>
> C'était le lendemain de ma première écoute à la radio […]. (*K.*, 19-20)

Il suffit, pour faire éclater la supercherie, de se reporter à ce « déjà dit » invoqué par le texte : « je ne possède que trois versions de l'œuvre. La seconde, on m'en a fait cadeau, un ami » (*K.*, 17). Le chiffre « trois » parle de lui-même : il contraint le discours à commencer par le premier point. Or, curieusement, le texte s'ouvre par « la seconde version » ; il ménage une ellipse, renonce à l'ordre numéral qu'il revendique. Le dispositif crée les conditions d'une « digression », d'une glose, en obligeant le texte à une sorte d'« analepse logique » ; or ce calcul très concerté feint de dissimuler sous l'apparence de la négligence : « je crois, je ne sais plus ». Le texte prétend recommencer ce qu'en réalité il n'a jamais commencé. L'ellipse n'a donc d'autre justification que le commentaire qui la signale, et ce commentaire souligne *a posteriori* le caractère superflu de l'ellipse qui l'engendre. La digression tourne à vide.

La digression réflexive porte enfin sur structures de la langue française. Le calembour laborieux règne en maître :

> S'il n'avait pas fait si froid cet hiver-là je n'aurais pas entendu le concerto, s'il avait fait aussi chaud qu'en été, […] je me serais levé pour éteindre la radio, je tombais de sommeil, si je peux dire qu'allongé je tombais de sommeil, disons que je sombrais ou étais tenté de sombrer dans quelque chose qui ressemble à la mort sereine, mais la mienne de mort ne sera pas sereine, bien que la découverte de cette nouvelle beauté m'ait donné une soudaine raison d'espérer une mort sereine. (*K.*, 9-10)

Ce que tout le monde dit, il va sans dire qu'il n'est nul besoin d'autorisation pour pouvoir le dire à son tour : qui ne sait qu'on « tombe de sommeil » sans avoir à tomber ? L'enfant qui découvre les métaphores et s'en étonne est félicité ; le comique qui, comme Devos, joue de cet étonnement amuse. La digression de Gailly revendique pour le locuteur ce statut de « marginal » de la parole. L'épanorthose – « disons que […] » – corrige une prétendue inconséquence de la langue au profit d'une autre inconséquence ; mais la seconde est acceptée comme une évidence non interrogée : la passion grammaticale se livre sur le mode de l'intermittence. Si « tombait » suscite la curiosité du locuteur, « sombrait », lui, ne le retient pas. Pourquoi ? Tout ceci ne porte pas à conséquence et constitue pourtant l'essentiel du roman. On relève ainsi :

> […] j'ai eu une secrétaire, dont je m'aperçois soudain que le rôle est de taire les secrets […] (*K.*, 15)
>
> […] il faisait un temps triste comme aujourd'hui, mais le temps n'est pas triste, il ne peut pas être triste le temps, le temps ne fait pas de sentiment, il n'a pas d'âme, pas plus que les nègres et les femmes, il change, il passe, repasse […].
>
> Mais moi je ne suis plus le même, c'est moi qui change et passe, qui ai le sentiment de changer et passer devant le temps qui lui ne change ni ne passe […]. (*K.*, 24)

Ou encore :

> Visiblement encore en chaussettes et en chemise on le voit par le bas enfiler le pantalon, puis on devine qu'il passe la veste aux tremblements du rideau qui même remue, bel exemple d'amphibologie, je veux dire qu'on le devine parce que le rideau tremble et même remue, on ne passe pas la veste aux tremblements d'un rideau, même s'il remue. (*K.*, 40)
>
> Le caissier regarde les vendeuses d'un air qui en dit long, encore un bel exemple d'amphibologie, je voulais dire avec un air, les vendeuses ne sont pas celles de l'air, comme les hôtesses […]. (*K.*, 45)

Gailly est hanté par la figure du clerc. Nulle amphibologie, bien sûr, dans ces phrases ; le texte se plaît à imaginer une ambiguïté à la seule fin d'avoir à la lever, dégradant l'imaginaire classique de la netteté, de la clarté, de l'univocité. À quoi tend ce *petit* jeu ? Le narrateur se rêve détenteur d'un savoir sur la langue ; il fantasme la domination du code ; l'inquiétante familiarité de la langue est liquidée au profit d'un métalangage, c'est-à-dire d'un pouvoir.

La logique des associations

Plus qu'aucune autre figure, sans doute, la digression pose la question de l'*ordre* du discours ; elle permet de mettre en scène une situation de pouvoir : dominer son texte, c'est se dominer soi-même en tant que « sujet parlant » et s'autoriser à dominer les autres. C'est là le fondement de la rhétorique : la persuasion est une contrainte que s'impose le locuteur afin de contraindre l'auditoire ; cette contrainte convient à des hommes libres car elle repose sur la raison, sur l'exercice réglé d'une faculté noble dont Jacques Bouveresse prend la défense :

> Officiellement, je défends toujours surtout les Lumières, mais à cause surtout de la façon dont elles sont attaquées. On a toujours l'impression, quand on demande aux gens de se servir de leur raison, qu'on va faire du tort à quelque chose de beaucoup plus essentiel à quoi il ne faudrait pas toucher : l'imagination, la spontanéité, l'émotivité, la passion, le sentiment, *etc*. Les droits de l'affectivité semblent devenus imprescriptibles et les défenseurs de la raison passent toujours ou pour naïfs ou pour autoritaires et répressifs. Je n'ai, pour ma part, jamais réussi à percevoir la logique ou la raison comme répressives […]. Je n'ai nullement le sentiment d'exercer une quelconque forme de contrainte abusive quand je demande de s'astreindre à respecter les règles minimales de la logique, même si beaucoup considèrent cela comme une violence. Inversement, je pense qu'il y

a des formes de séduction philosophique qui constituent une forme de violence, de violence douce, si l'on veut[16].

Dans la prose Gailly, l'usage de la digression me semble relever de cet art de « la séduction » qui irrite Jacques Bouveresse. La digression de Gailly ne prend pourtant pas le parti de l'irrationnel. En aucun cas, elle ne cherche à ouvrir une voie d'accès à l'imaginaire : nulle fantaisie poétique, nulle énergie onirique ne se dégagent de l'application monotone d'une série de procédés digressifs visant à instituer une *autorité* qui s'affirme en se dénigrant. Certes l'écrivain se met à l'école (aujourd'hui dominante) des détracteurs de la raison. Mais au nom de quelles valeurs veut-il libérer son texte de la contrainte logique ?

Gailly n'affirme pas les droits de l'inconscient mais ceux de l'égotisme. La séduction (au contraire de l'éducation) ne cherche pas à sortir de soi ; elle ne va pas à la rencontre de l'autre (le lecteur, le disciple, l'enfant) ; elle ramène l'autre à soi[17]. Le séducteur fait valoir sa prétention à intéresser le monde à sa propre singularité. Mais que devient la singularité en « régime démocratique »[18], dans cet espace où s'affirme le droit à l'égalité ? L'art de la digression chez Gailly répond à cette question : il ne s'agit nullement pour lui de viser, comme l'artiste « moderne », à une excellence « aristocratiquement » définie comme affirmation héroïque des valeurs ou des puissances. Il s'agit au contraire de manifester le droit démocratique de *n'importe quel* discours, de n'importe quelle pensée, fussent-ils très médiocres, de s'affranchir des contraintes de cette logique « universaliste », « impersonnelle » qui pèse sur le discours. La digression de Gailly séduit en pérennisant l'exemple d'une subjectivité purement revendicative : celle-ci refuse la contrainte en ce qu'elle est contrainte. Elle gêne un sujet qui ne se rêve pas « meilleur » qu'il n'est, qui se contente d'être *juste* ce qu'il est. La littérature est instrumentalisée ; elle sert d'opérateur de *distinction* : elle amène à la notoriété la subjectivité qui affirme une différence sans contenu, une différence purement formelle[19].

Ainsi se révèle le paradoxe d'une telle poétique : elle associe le « geste » impérieux d'une transgression de la rationalité discursive à l'affirmation d'une faible intensité passionnelle. Elle marque la revanche du petit, du banal, de l'incongruité inconséquente sur une institution pérenne : la logique occidentale. La digression ne révoque pourtant que rarement le rapport logique :

> C'était le lendemain de ma première écoute à la radio, chez un marchand de l'avenue d'Italie, qui a maintenant disparu, remplacé par je ne sais quoi, il m'arrive de passer devant sans faire attention, je regarde sans me demander ce que c'est, je ne veux pas le savoir.
>
> Déjà à cette époque le commerce ne marchait pas très fort, il y a d'ailleurs un de mes anciens amis qui habitait par là, ça n'a aucun rapport mais j'y pense tout à coup, quelques maisons plus loin, une fille aussi que j'ai beaucoup aimée dans le temps, derrière, tout près, pas très loin, au coin de la rue Tolbiac et de l'avenue d'Italie, elle a épousé un coiffeur, un Italien qui l'a emmenée en Italie. (*K.*, 20)

Le sujet du récit, on l'aura peut-être oublié, est constitué par la série des événements censés découler de l'audition du concerto K. 622 de Mozart. À cet égard, la description du magasin de

---

[16] Jacques Bouveresse, *Le Philosophe et le réel*, *Entretiens avec J.-J. Rosat*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 1998.

[17] Je remercie Jean Leclercq, professeur de philosophie à l'Université catholique de Louvain, d'avoir attiré mon attention sur cette distinction.

[18] C'est la question que pose Nathalie Heinich dans *L'Élite artiste*, *Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, NRF / Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

[19] Aujourd'hui, l'égalité entre sujets démocratiques se formule de plus en plus sur le mode du droit à la différence. Dans cette perspective, chaque individu est porteur de « qualités » définies comme aptes à le définir. Il exige donc qu'elles soient moins « respectées » (c'est-à-dire tenues à distance, ne serait-ce que par la neutralité ou l'indifférence) que « reconnues » comme des valeurs à part entières, égales à toutes les autres. La digression chez Gailly institue au contraire un sujet dont les prétentions à l'égalité se fondent sur l'emploi décalé de formes presque vides. Le rapprochement entre Gailly et un public plus soucieux d'éthique et de psychologie s'accomplit dans les derniers romans ; le prix du « Livre Inter » décerné en 2002 à *Un soir au club* consacre cette évolution.

disques présente un risque de digression ; certes, ce magasin est lié par contiguïté au « sujet » ; mais s'il devient le support d'un développement inutile, la digression est constituée. Elle est d'autant plus flagrante que le discours se déploie sans apporter aucun détail : « un marchand de l'avenue d'Italie, qui a maintenant disparu, remplacé par je ne sais quoi ». Il s'agit même pas de noter ce qui ne vaut pas la peine d'être noté, mais de dire qu'il n'y a rien à dire. Le texte manifeste une sorte de surenchère digressive : il dérive d'un référent à l'autre, en suivant la pente des sollicitations qui naissent à l'occasion d'une déambulation. La cohérence est dans les choses, non dans l'esprit ; ou plus exactement, le sujet n'est qu'une chose parmi d'autres ; il est pris lui aussi dans l'épaisseur et l'insignifiance des choses. La mention « ça n'a aucun rapport » revendique comme une vertu le défaut généralement imputé à la digression. C'est pourquoi, le connecteur « d'ailleurs » est, lui, franchement abusif : on peine en effet à saisir le rapport entre « le commerce » qui « ne marche pas très fort » et les relations amicales ou amoureuses qui sont évoquées ensuite ; à moins qu'il ne faille jouer sur le mot « commerce » ; sans doute le « pas très fort » caractérise-t-il indifféremment tout ce qui advient à l'existence, dans la fiction de Gailly.

Cette dérive douce du texte, cette rêverie grise sur les contours indéfinis des ans et des êtres, n'est pourtant pas le mode le plus fréquent de l'association des idées dans *K. 622*. Elle implique en effet une sorte de « déprise » qui répugne à la volonté d'affirmer la valeur en soi d'un *ego* sans qualité. C'est pourquoi Gailly privilégie le calembour comme manière de lier entre elles des séquences hétérogènes, la seconde rompant le fil du récit :

> Ma foi, pourquoi pas ?
>
> Ma foi, mauvaise foi, je suis de mauvaise foi (*K.*, 16)

Ou encore, au concert, juste avant d'écouter le concerto :

> L'ouvreuse s'arrête à mi-chemin de la scène, […] déchire le billet puis le lui tend d'une main et de l'autre lui désigne un fauteuil libre au beau de la travée, il la regarde.
>
> Dans cette position ou attitude elle ressemble à un sergent de ville qui règle la circulation, ou à l'homme de l'aéroport guidant l'avion sur le parking, ou encore à celui qui armé de drapeaux sur le pont d'un porte-avions corrige la manœuvre d'appontage, Da Ponte, c'est de saison, j'en sais des choses, bien que j'eusse préféré des exemples plus poétiques, comme celui du maestro qui du même geste double fait taire les cordes et réveille les cordes.
>
> Il veut donner quelque chose à l'ouvreuse […]. (*K.*, 84-85)

Au cœur d'une description volontairement longuette, reposant sur le principe non économique de l'énumération des comparaisons décalées, le jeu de mot digressif, burlesquement incongru, réintroduit une référence au thème principal du récit : « Da Ponte », « Mozart ». Le jeu sur les mots (antanaclase dans le premier cas, paronomase dans le second) suscite un retour au « sujet » écrivant : la digression remet sur le devant de la scène langagière celui qui ne veut en aucun cas se laisser « oublier », « s'effacer » derrière son récit. Cette exigence fonde l'activité digressive : quel que soit le lien logique convoqué pour « faire tenir ensemble » les discours disparates qu'assemble la fiction (le jeu réversible du général et du particulier[20], l'analogie[21], la

---

[20] « Il me vient seulement à l'esprit que je pouvais également téléphoner à la radio et demander les références du disque passé tel jour à telle heure.
On peut toujours téléphoner à la radio, on peut toujours essayer, je l'ai fait un jour pour engueuler un producteur qui avait du mal d'un poète que j'aime bien.
On peut toujours dire du mal d'un poète, ça n'empêche pas ledit poète d'être un grand poète […].
Qu'est-ce que je disais ? » (*K.*, 15)
Dans cet extrait, le passage du général au particulier se marque par l'opposition de « toujours » et de « un jour », du présent et du passé composé. Pour amplifier la digression, le narrateur peut mobiliser divers procédés : en l'occurrence, il expose les différentes variantes d'une même situation (téléphoner à la radio) en modifiant une variable (le motif de l'appel).

[21] « […] je me suis demandé pourquoi cette femme faisait ce métier pendant que j'écoutais le concerto avec elle. Je me suis posé la même question un jour avec une putain mais c'est une autre histoire […] » (*K.*, 21). Le travail de la digression analogique est nettement souligné par le jeu des déterminants indéfinis : « même question » / « autre histoire ».

contiguïté[22], l'examen d'un possible narratif non réalisé[23]), le narrateur se plaît à apposer sa signature à la pratique digressive : elle devient une figure à part entière, l'une des marques les plus visibles et les plus continues de son identité littéraire.

Conclusion

L'art de la digression chez Gailly déplace la topique freudienne : « On dit la vérité en parlant d'autre chose […] » (*K.*, 89). La vérité n'est pourtant pas liée au contenu de cette parole « autre ». Pour l'analyste, le mot qui s'impose par la violence en dit plus et vaut mieux que le discours contraint, rationnel et superficiel, qu'il interrompt. Laborieusement rhétorique, l'écriture de Gailly ne conçoit au contraire la digression que sur le mode d'un dérapage très soigneusement contrôlé. La « vérité » selon Gailly n'est donc pas liée à cet « autre chose » qu'il invoque mais au fait même de « parler d'autre chose », de changer de « sujet », d'arbitrer des conflictualités discursives. Si gratifiant qu'il puisse être d'un strict point de vue égotiste, ce contrôle permanent de l'ordre du discours et des « flux » langagiers qui le traversent n'en révèle pas moins un rapport critique entre les mots, les choses et celui qui s'en sert.

On se souvient de la question que Barthes se posait à lui-même, sur le mode un peu hypocrite d'une feinte frayeur : « Et s'il s'était trompé de langage ? »[24] Le soupçon que nourrit Gailly est plus radical : et si le langage littéraire se trompait du tout au tout ? S'il fallait s'en remettre à des puissances autres, comme la musique ? « La musique parle en se taisant et moi j'écris mon découragement de ne pouvoir traduire ce qu'elle dit, et elle dit, et elle dit, mon sentiment, la somme, la totalité de mes sentiments […] » (*K.*, 89). Pourquoi écrire, dans ces conditions ? Le découragement est-il bon conducteur de l'énergie créatrice ? Ne vaudrait-il pas se taire et laisser le champ libre à ceux qui se sentent capables de traduire ? Ne s'agit-il pas plutôt d'ériger le découragement en norme littéraire, de faire advenir l'ère de la littérature dépressive ? Pendant l'amour, « elle est en lui, il est en elle, il n'a plus besoin de la nommer » (*K.*, 108). Tout ce qui importe se passe du langage : « jamais je ne retrouverai mon émotion, jamais je ne serai capable d'écrire ce que j'ai éprouvé ce soir-là, je crains même que la recherche des mots ne dissolve tout à fait le souvenir que j'en garde, dit-il » (*K.*, 105-106). C'est cet amer savoir qui engendre la digression dans le récit ; c'est à lui que sans cesse elle renvoie ; elle témoigne ainsi que ce qui doit être achevé (le récit) ne vaut pas la peine d'être commencé. La fiction de Gailly se déploie sur le mode du manque à être : la digression tend au lecteur un étrange miroir, où se reflète une caricature de l'écrivain : celui qui s'autorise de son impuissance pour juger l'institution dont il se réclame. À bon droit ?

---

[22] « Dégoûté il avait ressorti de la penderie le vieux costume qu'il avait fait faire sur mesure pour le mariage de sa nièce, un costume trois pièces […], la nièce est mariée depuis vingt ans, vous pensez, divorcée depuis cinq, comme le temps passe, les années, si vite à présent, à partir d'un certain âge » (*K.*, 75).

[23] « Une chance que ce soit l'été, l'hiver il m'aurait fallu en plus un pardessus, mon vieux duffle-coat est bien assez bon pour traîner dans mon quartier, mais la concert, non, mais peu importe puisque ce n'est pas l'hiver mais l'été, se dit-il » (*K.*, 27). Une fois de plus, le narrateur tient à souligner la parfaite inutilité de la digression : « mais peu importe ».

[24] Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, édition posthume de 1995, p. 106.