

***C'est un métier d'homme* : petit problème de lecture ethnocritique**

Résumé

C'est un métier d'homme est une œuvre oulipienne collective parue en 2010. Né de la nouvelle liminaire du recueil *Les Athlètes dans leur tête* de Paul Fournel, qui dresse le portrait d'un descendeur, et de la contrainte qui consiste à « épouser le plus étroitement possible le texte-souche en dressant le portrait d'un autre personnage », le livre se présente comme une série de textes générés par du texte. Son paratexte oriente délibérément le lecteur vers l'idée que le véritable sujet en est l'écriture et semble vouloir en faire un parfait exemple d'autoréflexivité littéraire, propre à encourager les théories sur la littérature, fille et mère d'elle-même – et peut-être aussi certaines dérives assimilant la production sous contrainte à un exercice purement formel.

L'auteur de l'article s'attache au contraire à démontrer la possibilité d'une lecture interprétative de *C'est un métier d'homme*, et en particulier la fécondité d'une approche ethnocritique. Apparue au croisement des travaux sémio-linguistiques de Mikhaïl Bakhtine et des travaux sur la littérature entrepris par les ethnologues du symbolique Yvonne Verdier et Daniel Fabre, l'ethnocritique, méthode d'analyse des textes littéraires lancée par Jean-Marie Privat il y a une vingtaine d'années, a pourtant pour objectif de lire la littérature dans sa réappropriation des données du culturel, ce qui est une façon de réinscrire la fiction dans le réel...

Abstract

C'est un métier d'homme is a collective Oulipian work published in 2010. It originated from the first short story of *Les Athlètes dans leur tête* by Paul Fournel, which sketches the profile of a downhill racer, and also from the constraint consisting in “espousing as closely as possible the root story in order to sketch the profile of another character”. The book is therefore a series of texts generated by language itself. Its paratext deliberately orients the reader towards the idea that the real subject is the very writing of it as it seems to become a perfect example of literary self-reflexivity, apt to encourage theories on literature seen as mother and daughter at the same time. But it may also allow certain drifts which assimilate any constrained production to a purely formal exercise.

However, this author will strive to demonstrate the possibility of an interpretative reading of *C'est un métier d'homme*, and more particularly the seminal value of an ethnocritical approach. This method was created at the crossroads of the semio-linguistic works of Mikhaïl Bakhtine and those on literature undertaken by symbolic ethnologists such as Yvonne Verdier and Daniel Fabre. Ethnocriticism is a mode of literary analysis launched by Jean-Marie Privat some twenty years ago; yet it proposes to read literature in its reappropriation of cultural data, which is a way of reinscribing fiction into reality...

Mot clés: Paul Fournel, autoportrait, ethnocritique, anthropologie, culture, intertextualité.

Soit, d'une part :

- une œuvre oulipienne collective parue aux éditions Mille et une nuits en 2010 : *C'est un métier d'homme*.

Et, d'autre part :

- une méthode d'analyse des textes littéraires lancée par Jean-Marie Privat il y a une vingtaine d'années : l'ethnocritique.¹

Sachant :

a- que la première, née de la nouvelle liminaire du recueil *Les Athlètes dans leur tête*² de Paul Fournel, qui dresse le portrait d'un descendeur, et de la contrainte qui consiste à « épouser le plus étroitement possible le texte-souche en dressant le portrait d'un autre personnage », se présente comme une série de textes générés par du texte,

b- que la seconde, née du croisement des recherches d'anthropologie historique de la littérature (Jean-Pierre Vernant et Jacques Le Goff), des travaux sémio-linguistiques de Mikhaïl Bakhtine et des travaux sur la littérature des ethnologues du symbolique Yvonne Verdier et Daniel Fabre, a pour objectif de lire la littérature dans sa réappropriation des données du culturel, ce qui est une façon de réinscrire la fiction dans le réel,

Vous montrerez que, contrairement aux apparences, ces deux objets ont des points d'intersection, et qu'il est non seulement légitime mais encore fécond d'appliquer la démarche ethnocritique à *C'est un métier d'homme*.

Tel est l'énoncé du problème que je me propose d'essayer de résoudre dans cet article, en ayant soin de garder à l'esprit cette remarque de bon sens : si *C'est un métier d'homme* n'a pas usurpé son titre, une lecture de type anthropologique devrait pouvoir en rendre compte.

I. L'argument métapoétique ou la piste du double fond

Le métier de l'ethnocriticien consiste à articuler poétique des textes et problématiques de la pensée ethnologique contemporaine. À les articuler le plus lentement possible. Lorsqu'il se trouve en présence d'un texte, l'ethnocriticien commence par un exercice de reconnaissance ethnographique : c'est la phase de repérage des données culturelles qui y sont présentes. Mais ce n'est que le début d'une longue démarche. Il va chercher ensuite à insérer ces données dans leur contexte culturel de référence ; enfin, il va faire retour au texte pour montrer comment ce dernier « se [les] approprie, les retravaille et les déploie selon des configurations fictionnelles et narratives spécifiques et originales »³. En d'autres termes, l'ethnocriticien cherche à « *reculturer* la lecture mais sans la *détextualiser* »⁴. Sa démarche suppose donc un va-et-vient constant entre le texte et ce hors-texte qu'est le savoir ethnologique.

Or nous avons affaire ici à un recueil de nouvelles né tout entier d'une seule nouvelle-souche qui appartient à un autre recueil. Si la nouvelle de départ, intitulée « Autoportrait de l'homme au repos », est bien entendu passible d'une lecture ethnocritique au même titre que toute autre nouvelle, en va-t-il de même des nouvelles produites par la contrainte ? Comment appréhender en termes d'ancrage culturel ces textes qui sont générés par un autre texte ? Et

que penser du texte constitué par l'ensemble des nouvelles ? Si chacune d'entre elles peut éventuellement se lire seule, ce serait en rater une dimension essentielle que de négliger de les repenser dans leur rapport au texte liminaire, d'une part ; de les replacer dans une série, de l'autre. Ces relations intertextuelles n'ont-elles pas tendance à saturer une œuvre dont elles pourraient bien être à la fois le principe et la fin ? Comment les concilier avec le recours à un hors-texte ?

Loin de lui être d'un quelconque secours, l'avertissement placé en tête du recueil *C'est un métier d'homme* risque fort de conforter l'ethnocriticien dans ses doutes. Paul Fournel, en racontant la genèse de l'ouvrage, semble en effet se demander ce qui prédisposait la nouvelle des *Athlètes dans leur tête*, qui décrit un descendeur au travail, à devenir la matrice d'autres textes : il nous dit qu'elle « comporte un double fond manifeste que sa chute souligne, elle parle également du métier de nouvelliste. » Et il ajoute : « C'est dans cet espace d'ambiguïté que s'est engouffré Hervé Le Tellier pour nous proposer son portrait du "séducteur". Surpris, je suis allé reproduire sa démarche avec l'"écorcheur". D'autres ont suivi, puis d'autres encore. »

L'argument, bien que présenté comme une évidence qui se passe de commentaire, paraît assez difficile à saisir : consiste-t-il vraiment à nous dire que puisque la nouvelle admettait déjà un double fond, elle pouvait tout aussi bien en admettre d'autres ? Cela semble un peu court, et l'on pourrait avoir envie de se demander, par exemple, ce qui rendait possible ce premier double fond, ou encore de quoi est fait l'espace d'ambiguïté qu'il ouvre. Mais le lecteur se sentira surtout incité à prendre en considération que ce double fond n'est pas n'importe lequel. Après tout, le métier de nouvelliste est la condition même de l'existence du texte sur le descendeur. La nouvelle parlerait donc à la fois de la descente à skis et d'elle-même : de la façon dont elle s'est construite, de la façon dont elle mène le lecteur de la première à la dernière ligne. Le descendeur mimerait le geste du nouvelliste et ainsi soulignée, exhibée, la forme de la nouvelle deviendrait reproductible. Pour employer un gros mot, ce serait donc la dimension métapoétique du texte qui l'aurait constitué en modèle.

Ainsi comprise, la remarque de Paul Fournel ne fera qu'augmenter la perplexité de l'ethnocriticien : elle nous inscrit en effet d'emblée dans une conception autoréflexive du recueil *C'est un métier d'homme*.⁵ Avec son double fond qui parle du métier de nouvelliste, l'autoportrait du descendeur comporterait quelque chose comme un mode d'emploi de l'autoportrait. L'autoportrait de l'écrivain signé Hervé Le Tellier prend dès lors une place toute particulière dans le livre, puisqu'il fait en quelque sorte (disons métonymiquement) remonter le double fond à la surface. On peut y lire aussi, de façon plus générale, une belle mise en abyme de l'ensemble. Cet autoportrait ne met-il pas en scène un écrivain dont le métier consiste à descendre sa page plus vite que les autres, un écrivain qui dialogue sans cesse avec les autres écrivains, ceux du passé comme ses contemporains, et ce à l'intérieur même d'un ouvrage où plusieurs écrivains cherchent tous à descendre la même page plus vite les uns que les autres, en produisant des textes par lesquels ils dialoguent entre eux ?

Ajoutez à l'ouvrage une définition du plagiat par Ambrose Bierce, astucieusement placée en exergue,⁶ et vous aurez alors ficelé un joli petit paquet de littérature au miroir, bien propre à encourager, de façon générale, les théories sur la littérature, fille et mère d'elle-

même.⁷ Vous n'aurez plus qu'à démontrer que *C'est un métier d'homme* est un livre dont le sujet est l'écriture – ce qui devrait être assez facile à faire et n'est d'ailleurs pas totalement faux.

Confronté à un objet si bien clos, sinon sur lui-même, puisque son caractère potentiel en garantit l'ouverture,⁸ du moins sur le champ littéraire, l'ethnocriticien momentanément désarmé aura beau se répéter son *credo*, selon lequel tout texte étant une production de la culture dans laquelle il est né, rien ne saurait en interdire la lecture ethnocritique, il peinera à trouver une entrée dans celui-ci, les protocoles de lecture qu'il a patiemment mis au point lui paraissant soudain inadaptés. L'examen attentif de la nouvelle de Paul Fournel, par lequel il commencera nécessairement son travail, lui ménage toutefois une petite surprise.

II. Une fausse piste

Manifeste, ce double fond qui parle du métier de nouvelliste, vraiment ? Je crois être une lectrice dont la perspicacité est dans la norme, surtout quand on me mâche ainsi le travail en me disant où je dois regarder et ce que je dois y voir, mais j'ai eu beau lire et relire l'autoportrait du descendeur, je n'y ai pas déniché la moindre trace de double fond dans lequel se cacherait le nouvelliste : pas la moindre phrase à double entente, pas le moindre effet de polysémie, pas la moindre allusion plus ou moins cryptée, rien.

La coïncidence de la chute du skieur avec celle de la nouvelle, qui nous est donnée en pâture, est de l'ordre du tuyau crevé : le jeu de mots, car c'en est un, n'est pas actualisé par le texte en effet, mais bien soufflé par l'avertissement. Et on se gardera, par ailleurs, de confondre la chute de la nouvelle avec la chute du nouvelliste. Du reste, littérairement parlant, la chute de cette nouvelle est tout sauf un terrible échec susceptible de mettre le nouvelliste au repos – c'est vraiment ce qu'on appelle une belle chute.

En dehors de cette chute, le seul élément textuel susceptible de jouer le rôle d'indice de la présence du nouvelliste dans « Autoportrait de l'homme au repos » aurait pu être cet élément du titre : « Autoportrait ». Mais tout seul, c'est-à-dire quand on n'a pas lu l'avertissement à un livre qui du reste n'existait pas encore, il ne saurait fonctionner comme tel. Il est bien insuffisant pour mettre la puce à l'oreille du lecteur, qui peut très facilement trouver une autre explication à ce titre : dans la mesure où le descendeur dit « je » dans la nouvelle, un tel titre se justifie amplement par le choix du point de vue.

Pour résumer, le lecteur se montrerait bien présomptueux s'il décrétait que la présence, à la fin d'une nouvelle, de la chute d'un personnage, quand bien même celui-ci parlerait à la première personne comme c'est le cas ici, suffit à installer l'ensemble du dispositif dans le métatextuel. Entendons-nous : je ne nie pas qu'un parallèle entre le descendeur et le nouvelliste se sera sans doute établi dans la pensée de Paul Fournel, je ne nie pas que la chose ait éventuellement pu être partagée par Hervé Le Tellier, *puisqu'ils nous le disent*. Je ne nie pas non plus que ce parallèle soit défendable : on peut tout à fait concevoir le genre de la nouvelle comme une courte descente dans laquelle on n'a pas le droit à la faute. Je dis juste que, sauf erreur de ma part, ce n'est pas dans le texte, et que ce n'est donc certainement pas cela qui a pu le prédisposer à devenir un texte-souche.

Le titre originel de la nouvelle apparaît dès lors surprenant : « Autoportrait de l'homme *au repos*⁹ ». À l'instar de *Zazie dans le métro*, il a toute l'apparence d'une antiphrase, ce que semble confirmer cette assertion de l'avertissement de Paul Fournel à *C'est un métier d'homme* : « Le texte liminaire de mon recueil *Les Athlètes dans leur tête* décrit un descendeur *au travail* » écrit-il avec le plus grand naturel pour parler de ce texte intitulé « Autoportrait de l'homme *au repos* ». Et en effet le descendeur, pendant la majeure partie du texte, est tout sauf un homme au repos.

La nouvelle est composée de deux grosses parties : la première, longue d'environ 4 pages, décrit les efforts démesurés et le travail acharné, le travail de chaque instant, d'un skieur pour qui la vie entière se résume à un entraînement. La seconde, qui fait moins d'une page, décrit la fameuse chute. Le texte est construit sur une opposition entre les deux parties et sur la disproportion, mimée par leurs longueurs respectives, entre les efforts concertés, calculés, intenses, de toute une vie, et l'absurdité de la « faute » qui mène à la chute, la brièveté de l'accident, son côté mesquin : « cette minuscule erreur de trajectoire, cette petite faute stupide [...] qui vous tire quelques centimètres en dehors de la ligne idéale ». En exploitant ce contraste, la nouvelle met en œuvre un humour discrètement noir. Complètement en décalage avec le reste, la fin ménage donc une surprise qui autorise à parler véritablement, à son sujet, de « chute ».

C'est dans cette fin qu'apparaît le repos annoncé par le titre, et il apparaît naturellement comme une ironie. Le « seul moment de vrai repos, de repos absolu », est un repos forcé : c'est ce qu'on nomme plus couramment un échec, et l'appeler « repos » revient ici à désigner en creux celui que le protagoniste n'a jamais su prendre. L'identité du descendeur est en effet tout entière contenue dans le travail acharné qui doit lui permettre de réaliser son objectif : « Quand je dors, je travaille, quand je mange, je travaille. » L'homme ainsi décrit coïncide à tout instant avec son métier, il se résume à ce métier et ne saurait donc connaître de repos que dans le renoncement à son métier. Or ce métier, en gros, consiste à gagner. Non seulement on peut en déduire que se reposer équivaudra à perdre, mais encore s'ensuit-il une logique du tout ou rien qui mène inévitablement à la chute.

À ce niveau de compétition en effet, la moindre faute peut avoir des conséquences lourdes : à l'instant même où il la commet, le descendeur sait qu'il ne va plus pouvoir gagner. À quoi bon dès lors se battre ? L'effet est immédiat : « Plus rien n'a d'importance, vous n'êtes plus un descendeur [...] », et c'est ce désinvestissement brutal de son identité, qui advient à l'instant même où l'objectif devient inaccessible, qui provoque la chute : « [...] vos muscles se relâchent, votre esprit se libère, vous savez que vous allez vous casser la gueule ». Si l'on tient compte de la concordance parfaite entre l'homme et son métier, il ne semble pas exagéré d'avancer que la nouvelle nous mène d'une affirmation de soi (« Je suis descendeur. », peut-on lire juste après le paragraphe introductif) à une négation de soi : « vous n'êtes plus un descendeur ». Le titre « Autoportrait du descendeur » n'est donc pas, en toute logique, superposable au titre « Autoportrait de l'homme au repos ».

Inscrire le « repos » dans le titre ne revient pas seulement à étendre l'ironie à toute la nouvelle. Cela revient aussi à en court-circuiter le déroulement temporel et à inclure dans le portrait, en plus des qualités et du comportement du descendeur, la chute finale, la constituant ainsi en destin. Peut-être faut-il alors repenser autrement le titre initial de la nouvelle et se

demander si, à l'instar de *Zazie dans le métro* toujours, il était bien aussi antiphastique qu'il en avait l'air, et s'il ne venait pas plutôt, en bon titre, pointer un élément essentiel à la compréhension du texte : « Et puis il y a le moment qui arrive forcément dans une vie ». S'il y a bien un accident, c'est en quelque sorte un accident programmé. Le texte le dit : la faute qui entraîne le relâchement « n'est pas d'inattention », « puisque les descendeurs ignorent l'inattention », la faute est là parce qu'elle doit y être. On peut même aller jusqu'à se demander si elle n'est pas tout simplement l'expression inconsciente d'un besoin permanent de repos. D'un bout à l'autre de la nouvelle, le descendeur est donc potentiellement au repos : comme dans les tragédies, sa chute est à tout instant inscrite dans son parcours – ce que confirme le jeu des temps, dans lequel le présent de généralité met l'accident final sur le même plan que l'entraînement quotidien.

Si le premier titre de la nouvelle a pu devenir le sous-titre du nouveau recueil, alors les différents niveaux de sens que nous avons pu y déceler devraient logiquement se retrouver dans les textes produits à partir d'elle. Résumons : les textes du recueil sous-titré « *autoportraits d'hommes et de femmes au repos* » présentent tous des hommes et des femmes victimes de l'ironie du sort. Ils montrent des personnages *au travail*¹⁰ qui, chacun dans son domaine, cherchent à se surpasser, et dont l'entreprise est fatalement vouée à l'échec. C'est cette trame qui constitue l'invariant des textes réunis dans *C'est un métier d'homme* : une trame effectivement « riche de situation, ingénieuse et surprenante ». Mais comment s'y prend-on pour « bouger » le texte d'origine ?

« Épouser le plus étroitement possible le texte-souche en dressant le portrait d'un autre personnage » est un travail minutieux, un travail qui se fait ligne à ligne et demande à celui qui s'y consacre d'entrer dans l'intimité des phrases de Paul Fournel, d'en respecter les courbes, les lignes droites et les changements de rythme aussi sûrement que le descendeur respecte ceux que lui impose la piste de ski. On remarquera ici que si la nouvelle de départ ne comporte pas de double fond qui parle du métier de nouvelliste, la pratique de l'autoportrait, elle, nous en dit très long sur ce métier. Elle implique en effet que nous nous laissions prendre par la main pour connaître la nouvelle de l'intérieur et y faire un joli voyage au cœur des techniques mises en œuvre par son écriture. La narration est déjà parfaitement en place, et celui qui emboîte le pas à Paul Fournel n'a aucun effort à faire pour mener le récit : il se contente d'en reproduire la progression, la structure d'opposition, la rupture finale... Quant au dessin des phrases, il est lui aussi déjà tracé. L'axe syntagmatique étant ainsi posé, quel est donc l'espace dans lequel l'auteur d'un autoportrait écrit sur le modèle de « L'Autoportrait de l'homme au repos » va pouvoir intervenir ?

Pour schématiser,¹¹ on dira qu'il intervient sur l'axe paradigmatique. Son travail consistera, en effet, en la constitution d'un véritable système d'équivalences ou, si l'on veut, en la production d'une série de micro-traductions. Il devra à chaque pas faire correspondre les différents éléments qui existent dans le contexte de l'autoportrait d'origine avec des éléments de même type ou de valeur égale dans un nouveau contexte, dont les contours sont délimités par le choix du personnage qu'il décrit. Il devra par exemple se demander quel est l'événement qui, pour un séducteur, un rénovateur d'histoire romaine ou un tueur à gages,¹² équivaut au fait de se « casser la gueule » pour un descendeur. Mais il devra aussi se demander quels sont les grands noms qui, dans ces domaines, représentent ce que Toni Sailer,

Jean Vuarnet ou Jean-Claude Killy représentent pour le ski alpin ; ou encore ce qui, dans des univers aussi différents que celui du tyran, du buveur ou du philosophe télévisuel,¹³ correspond à « l'op-traken qui commande le premier schuss de la Streif à Kitzbühel » ou bien à « la position de votre petit doigt de pied. » En d'autres termes, les compétences et les savoirs requis par l'auteur d'un autoportrait sont loin d'être seulement linguistiques : ce sont aussi des compétences et des savoirs culturels.

Arrêtons-nous ici pour un premier bilan. Plusieurs remarques semblent en effet s'imposer. Tout d'abord, il paraît difficile d'affirmer, comme le fait la quatrième de couverture, que la nouvelle une fois « bougée » raconte « tout à fait autre chose » : elle raconte au contraire exactement la même chose, mais dans un autre contexte. En déterminant quelles sont les données culturelles qui travaillent l'invariant du texte de Paul Fournel, on devrait donc, en toute bonne logique, pouvoir déterminer également quelles sont celles qui travaillent les autres nouvelles du recueil. Ensuite, les textes nés de la nouvelle liminaire du recueil *Les Athlètes dans leur tête* et de la contrainte dite de l'autoportrait ne sont pas, contrairement à ce que nous avons affirmé d'entrée de jeu, des textes uniquement générés par du texte : le chemin entre le texte de départ et le texte d'arrivée passe aussi par le hors-texte cher à l'ethnocriticien.

Il résulte de ces remarques que le problème tel que nous l'avons posé est en réalité un faux problème. Il nous reste encore, cependant, à établir les bases d'une lecture ethnocritique. S'il devient de plus en plus évident que *C'est un métier d'homme* ne saurait tenir durablement en échec les protocoles de lecture de l'ethnocriticien, il n'en demeure pas moins vrai que les relations intertextuelles qu'entretiennent entre elles les nouvelles du recueil compliquent sensiblement sa démarche.

IV. L'hypothèse anthropologique ou l'autre piste du double fond

Si l'invariant des nouvelles de *C'est un métier d'homme* est bien celui que nous avons cru déceler, on peut légitimement se déclarer surpris que la trame du premier autoportrait ait pu être reprise pour d'autres personnages. L'homme dont il est question dans la nouvelle d'origine n'est pas n'importe lequel en effet : c'est un champion, un athlète de haut niveau ; c'est pour cela que la performance fait partie de son métier. Reprendre ce principe pour d'autres portraits, celui de l'écorcheur, du secrétaire, du psychanalyste ou du spéculateur,¹⁴ comme c'est le cas dans *C'est un métier d'homme*, revient à faire de tout métier non plus simplement une activité particulière, avec ses codes et ses savoir-faire, mais bien le lieu de plus grande performance possible dans ladite activité.¹⁵ Autant dire que l'idée peut paraître au premier abord pour le moins étrange. Hervé Le Tellier l'a pourtant eue, et d'autres n'ont pas hésité à l'imiter. Comment expliquer ce phénomène ?

À y regarder de plus près, on s'aperçoit que la nouvelle liminaire des *Athlètes dans leur tête* est tout entière parcourue par une tension entre, d'une part, les qualités, les contraintes et la vie exceptionnelles d'un champion, soulignées par les très nombreuses hyperboles, et, d'autre part, une propension à redéfinir cette exception comme une norme. N'y a-t-il pas quelque surprise, tout d'abord, à entendre parler de l'activité d'un athlète de

haut niveau comme d'un « métier » ? N'oublions pas, ensuite, que le point de vue choisi est celui du descendeur. Or son discours est constamment habité par un glissement de la première personne, « je », à un « vous » de généralité : ce genre de « vous » qui comprend tout un chacun et installe l'interlocuteur en situation de complicité, de continuité avec ce qui lui est raconté. En d'autres termes, la voie de la généralisation du comportement et du destin du descendeur est déjà indiquée dans le texte de Paul Fournel.

Revenons alors aux premières lignes, celles dont le titre du recueil a pu être tiré. Le type d'activité et la performance n'y définissaient pas seulement le métier, elles en définissaient également le caractère proprement humain¹⁶ : « Mon métier consiste à descendre du haut de la montagne jusqu'en bas. À descendre le plus vite possible. C'est un métier d'homme. » Dans la phrase suivante, qui se présente comme une glose explicative de cette dernière assertion, le descendeur justifie ses choix de vie en ayant recours à ce qu'on pourrait appeler l'argument de « la nature humaine ». C'est ainsi que l'homme se retrouve gratifié d'un assez inattendu et plutôt comique instinct de descente, d'une part ; et de l'instinct de compétition, de l'autre : « D'abord parce que lorsqu'il est en haut, l'homme a envie de descendre en bas, ensuite parce que lorsqu'il y a plusieurs hommes en haut, ils veulent tous descendre plus vite les uns que les autres. Un métier humain ».¹⁷ Le petit trafic de titres que nous avons évoqué va venir ajouter un dernier élément : par le jeu du titre est du sous-titre, ce ne seront plus seulement le type d'activité, ni la performance dans ce type d'activité, ni même la compétition, mais bien aussi le caractère inévitable de l'échec de celui qui fait « un don absolu de soi-même » qui sera présenté comme « un métier d'homme » : *C'est un métier d'homme : autoportraits d'hommes et de femmes au repos.*

Humain en effet, trop humain même, le rêve de gloire qui mène un individu à la surenchère et le fait entrer en compétition avec ses semblables. Humaine également, sa chute qui n'en sera que plus brutale : relue à la lumière de l'échec final, la phrase « D'abord parce que lorsqu'il est en haut, l'homme a envie de descendre en bas », de laquelle toute référence à la montagne ou au skieur est absente, acquiert un sens figuré particulièrement savoureux. Paul Fournel ne se préoccupe peut-être pas tant ici du descendeur que du fonctionnement et des motivations de l'homme de façon générale. C'est ce qui rend ses écrits sur le sport intéressants pour tout type de lecteur, y compris le moins sportif : ses histoires de sportifs sont des histoires humaines. C'est pourquoi aussi sa nouvelle, initialement, ne s'appelle pas « Autoportrait du descendeur », ni même « Autoportrait d'un homme au repos », mais bien « Autoportrait de l'homme au repos ».¹⁸ Et tout porte à croire que c'est également la raison pour laquelle la trame de cette nouvelle a pu être ainsi transposée à tant de domaines de l'activité humaine :¹⁹ l'homme décrit dans son pathétique, mais aussi touchant, mais aussi cocasse effort de contrôle, dans son illusion de maîtrise, dans son numéro d'animal perfectible susceptible de ratage, quel que soit le type d'activité dans lequel il s'investit, quel que soit son « métier », ne fait ni plus ni moins, au prix d'un petit glissement de sens, que son « métier d'homme ».²⁰

Reprenons. Paul Fournel n'a pas écrit un autoportrait du descendeur qui aurait eu pour double fond un autoportrait du nouvelliste. Il a écrit un « autoportrait de l'homme au repos », c'est-à-dire le portrait d'un champion, qui a pour double fond un portrait d'homme. C'est dans cet espace d'ambiguïté-là qu'Hervé le Tellier s'est engouffré, puis d'autres à sa suite.

Par la prolifération des autoportraits, ils sont venus renverser la proposition et montrer, sous chaque homme, la présence d'une forme de champion, faisant ainsi de tout un chacun un athlète dans sa tête.

Paul Fournel n'a pas écrit un autoportrait du descendeur qui aurait eu comme double fond un autoportrait du nouvelliste. Il a écrit le portrait à la première personne d'un descendeur qui considère que son métier est un métier d'homme et, soit en l'écrivant, soit après coup, il a pensé au nouvelliste.²¹ Pourquoi ? Tout simplement parce qu'être nouvelliste, c'est son métier à lui. Loin d'être la raison de la constitution de cette nouvelle en matrice, le nouvelliste n'en est qu'une des potentialités – celle-là même, à une nuance près, qu'Hervé Le Tellier réalise dans « Autoportrait de l'écrivain ».

Ce qui importe dans la constitution de la nouvelle de Paul Fournel en texte-souche, ce n'est pas tellement, en effet, une prétendue dimension métatextuelle. Ce qui importe, c'est que dans cette description particulière du comportement d'un homme en train d'exercer son « métier », chacun, y compris le nouvelliste, puisse projeter le sien – ou un troisième, ou un quatrième métier : c'est ce qui permet d'approcher cet autre espace d'ambiguïté, et de perplexité, ouvert par le terme d'« autoportrait », le seul élément qui ne change pas d'un titre à l'autre.

Par sa place dans le sous-titre de l'ensemble, le terme d'« autoportrait » vient logiquement assigner leur genre aux textes produits. C'est lui aussi qui baptise la contrainte par laquelle ces textes ont été obtenus, désormais connue sous le nom de « contrainte de l'autoportrait ». Or l'autoportrait tel qu'il est envisagé dans *C'est un métier d'homme* est une notion pour le moins déroutante. Sous cette appellation, on trouvera en effet des autoportraits au sens propre du terme (c'est-à-dire des portraits de soi) écrits à partir du portrait de quelqu'un d'autre (celui du descendeur) – ce qui, déjà, ne laisse pas d'être surprenant ; mais on trouvera aussi bien les résultats de ce petit exercice inédit et paradoxal qui consiste à écrire « l'autoportrait » de quelqu'un d'autre (ou, si l'on préfère, à écrire son autoportrait « en » quelqu'un d'autre : sous les traits de quelqu'un d'autre).

À la première catégorie pourraient appartenir par exemple, à des titres divers, les autoportraits du rénovateur d'histoire romaine (Marcel Bénabou), du séducteur (Hervé Le Tellier), du buveur (Ian Monk), du secrétaire de séance de l'Oulipo (Daniel Levin Becker) et naturellement de l'écrivain (Hervé Le Tellier) ou du biographe (Jacques Jouet). Bien entendu, l'autoportrait ainsi obtenu a des caractéristiques particulières : le passage par le discours du descendeur permet d'entretenir la distance nécessaire avec son propre personnage pour produire un portrait auto-ironique – il s'agira bien davantage d'un jeu avec sa propre image, ou avec sa réputation, ou même simplement avec le milieu dans lequel on exerce ses fonctions, que d'une confession. Le mode de fonctionnement de ces autoportraits-là est celui du clin d'œil.

La plupart des autres autoportraits du recueil relèvent toutefois de la seconde catégorie : on n'ose en effet imaginer un Frédéric Forte fonctionnaire ou un Paul Fournel écorcheur, et on peine quelque peu à voir en Jacques Jouet le tyran, en Hervé Le Tellier le philosophe télévisuel ou en Olivier Salon le tueur à gages²²... Si aucune forme de coïncidence n'existe entre l'auteur de la nouvelle et le personnage qui fait son « autoportrait », faudra-t-il, pour donner ici un sens à cet élément du titre, se contenter de balayer la question en invoquant

l'argument du portrait à la première personne ? C'est possible en effet si on lit l'autoportrait seul, isolé du texte-souche comme des autres autoportraits produits à partir de lui. Mais si on le replace dans son rapport au texte initial, d'une part, et dans la série des autoportraits, de l'autre, on sera peut-être tenté par une interprétation plus subtile : tous ces hommes au travail ayant dans leur comportement un dénominateur commun, parler de n'importe lequel revient aussi, d'une certaine façon, à parler de soi.

Portrait de soi écrit à partir du portrait de quelqu'un d'autre, ou portrait de quelqu'un d'autre dans lequel on parlerait aussi, quoique très indirectement, de soi : quelle que soit l'option retenue, ça marche. Et l'effet de série marche lui aussi, qui produit une belle galerie d'obsessionnels. Le rapport entre le même et l'autre qui est l'un des ressorts majeurs de la nouvelle-souche se retrouve dans le rapport d'un texte à l'autre, du texte-souche à chaque texte comme de chaque texte à chaque autre texte. C'est que l'hypothèse qui était contenue dans la nouvelle de Paul Fournel, selon laquelle le mode de fonctionnement du descendeur est fondamentalement un mode de fonctionnement humain, cette hypothèse qu'Hervé Le Tellier a su non seulement lire, mais encore prendre au pied de la lettre, est culturellement juste.

Il ne s'agit pas ici, bien sûr, de dire que la nouvelle de Paul Fournel sur le descendeur renferme une vérité philosophique intangible, ou quelque forme de vérité que ce soit, sur la nature humaine. Il s'agit bien plutôt de comprendre la définition du « métier d'homme » par le descendeur comme une donnée culturelle,²³ et donc le schéma qui mène de l'obsession de la réussite à la chute (qui n'est jamais que le développement narratif de cette définition), comme un schéma produit par la culture du texte. En d'autres termes, faire penser au descendeur son exception comme une norme, et le décrire dans la conviction que son comportement est « naturel », pour Paul Fournel ; fournir la preuve par l'exemple que les particularités du champion sont éventuellement identifiables chez tous les autres hommes, pour les autres oulipiens ; ce n'est pas pointer un propre de l'homme, c'est pointer un trait culturel.²⁴

D'une apparente impossibilité de lecture ethnocritique, qui aurait pris sa source dans une prétendue absence d'ancrage dans le réel de textes générés par du texte, nous voilà passés à l'idée que c'est le type d'ancrage du texte-souche dans le réel, sa dimension « anthropologique » en quelque sorte, qui serait justement la cause de sa prédisposition à devenir un texte-souche.

Dès lors, l'ethnocriticien saura comment opérer. Si le constat que l'écriture d'un autoportrait convoque aussi bien des savoirs culturels que des savoirs linguistiques avait déjà ouvert la porte à la possibilité d'une ethnocritique de chacun des textes pris individuellement, puisqu'ils ont chacun, à titre individuel, un ancrage dans le réel, l'identification de l'invariant de la nouvelle-souche comme donnée culturelle garantit, elle, au-delà de l'ethnocritique du texte-souche, la possibilité d'une ethnocritique de leur relation intertextuelle.

Il semblerait donc, au terme de ce petit parcours, que *C'est un métier d'homme* n'ait pas usurpé son titre : non seulement nous avons amplement résolu un problème qui n'en était pas un, mais encore avons-nous pu commencer à montrer que cet ouvrage collectif de l'Oulipo, qui appartient pourtant à cette grande famille des œuvres contraintes à qui l'on a trop souvent tendance à dénier la possibilité de lectures de type interprétatif, loin d'être pour

l'ethnocritique l'objet-limite que nous avons cru, est bien plutôt pour elle un superbe chantier.

¹ On trouvera une bibliographie et une présentation de la discipline sur le site <http://www.ethnocritique.com/>

² Paris : Ramsay, 1988 (rééd. Points-Seuil, 1994 et 1998).

³ Jean-Marie Privat, « Ethno-critique et lecture littéraire », *Pour une critique littéraire 2 : Bilan et confrontations*, Actes du colloque *La Lecture littéraire en classe de français : quelle didactique pour quels apprentissages ?* (Louvain-la-Neuve, 3-5 mai 1995), sous la direction de J.-L. Dufays, L. Gemenne et D. Ledur (Bruxelles : De Boeck-Duculot, 1996), p. 79.

⁴ Marie Scarpa, « Pour une lecture ethnocritique de la littérature » (article accessible en ligne à l'adresse : http://www.ethnocritique.com/crbst_3.html#anchor-articles), p. 3.

⁵ Bien entendu, pour être correctement compris, les différents éléments en présence sont à resituer dans d'autres problématiques que la nôtre : le terme de « métier » employé pour le nouvelliste pourra par exemple être lu comme une petite pierre oulipienne dans le jardin des tenants de la littérature inspirée, lui qui fait de la littérature un artisanat plutôt qu'un art avec un grand A – nous reconnaissons ici la posture traditionnelle de l'ouvrier. Mais il n'en reste pas moins qu'il aura pour effet secondaire d'attirer l'attention sur la dimension technique et sur les procédés de fabrication du recueil, au détriment de la recherche éventuelle d'un sens. Or la lecture ethnocritique appartient à la grande catégorie des lectures interprétatives : celles pour qui la question du sens est centrale.

⁶ « "PLAGIAT *n.* Coïncidence littéraire composée d'une primauté remise en doute et d'une honorable postérité." Ambrose Bierce, *Le Dictionnaire du diable.* »

⁷ Et peut-être aussi certaines dérivées assimilant la production sous contrainte à un exercice gratuit et purement formel – mais c'est encore une autre histoire.

⁸ Les oulipiens ont produit d'autres autoportraits depuis la parution du recueil, et des centaines d'autoportraits ont été écrits par des auteurs qui ne sont pas membres de l'Oulipo.

⁹ Dans cette citation comme dans les deux suivantes, c'est moi qui souligne.

¹⁰ C'est valable également pour l'autoportrait du fonctionnaire dans lequel Frédéric Forte prend le contrepied de la nouvelle d'origine en décrivant pendant quatre pages un homme « au repos » qui va connaître à la fin du texte « le seul moment de vrai travail, de travail incontournable ». Il s'agit pourtant bien de l'autoportrait, sinon d'un homme qui travaille, du moins d'un homme « au travail » (c'est pendant ses heures de travail que le fonctionnaire de Frédéric Forte se repose). Et surtout, le métier étant ainsi défini au départ : « Mon métier consiste à remplir des formulaires. À les remplir le plus lentement possible. », l'attitude du fonctionnaire aura tôt fait, contrainte oblige, d'être présentée comme une recherche de performance dans la paresse.

¹¹ On se doute bien, en effet, que la réalité est un petit peu plus complexe...

¹² Autoportraits signés respectivement par Hervé Le Tellier, Marcel Bénabou et Olivier Salon.

¹³ Dont nous devons les autoportraits, respectivement, à Jacques Jouet, Ian Monk et Hervé Le Tellier.

¹⁴ Respectivement écrits par : Paul Fournel, Daniel Levin Becker, Hervé Le Tellier et Marcel Bénabou.

¹⁵ C'est d'ailleurs là bien sûr que réside tout le sel de l'affaire : réaliser des autoportraits d'autres types de champions n'aurait présenté qu'un intérêt très limité. En revanche, le fait qu'une activité banale puisse être présentée avec l'importance et le sérieux d'un entraînement pour la compétition de haut niveau est l'un des ressorts comiques les plus évidents de la constitution de l'autoportrait du descendeur en matrice.

Appliqué à la vie ordinaire, l'indice performance ouvre en effet la porte à la caricature ou au portrait de personnages excessifs et obsessionnels. Quand le personnage choisi a au contraire un profil hors-normes, le dispositif fonctionne dans l'autre sens : dans les autoportraits de Jacques Jouet, c'est le fait que le tyran ou le ressusciteur soient présentés comme pratiquant un « métier » qui crée l'essentiel du décalage, l'excès n'étant pas une surprise.

¹⁶ Ou le caractère viril, car à ce stade on peut encore hésiter sur l'interprétation à donner au terme d'« homme ».

¹⁷ Cette fois, il n'y a plus de doute possible : c'est bien du caractère humain du métier, et non de son caractère viril, qu'il est question. C'est pourquoi la précision d'« hommes *et de femmes* au repos », dans le sous-titre, peut dans un premier temps paraître problématique, puisqu'en introduisant une différenciation sexuée elle vient substituer le sens de *vir* au sens d'*homo* qu'il convient de donner au terme d'« homme » dans l'expression « l'homme au repos ». Cet ajout est toutefois rendu nécessaire par le passage au pluriel : en effet, dans « autoportraits d'hommes au repos », le mot « homme » n'a plus tout à fait le même sens que dans « autoportrait de l'homme au repos ». Loin d'être l'élément qui fait glisser d'*homo* à *vir*, l'ajout des femmes va dès lors empêcher ce glissement : les hommes et les femmes étant en effet ce qui compose l'humanité, l'ensemble « hommes et femmes » développe le mot « homme » du titre (« C'est un métier d'homme ») et interdit toute erreur sur son interprétation.

¹⁸ C'est moi qui souligne.

¹⁹ S'il est en effet nécessaire que la nouvelle de Paul Fournel soit « riche de situation, ingénieuse et surprenante » pour pouvoir jouer ce rôle de « puissante matrice textuelle », cela n'est en revanche pas tout à fait suffisant. A ce compte-là en effet, d'autres nouvelles des *Athlètes dans leur tête* auraient tout aussi bien pu avoir le même type de prolongements.

²⁰ Les autoportraits d'objets inanimés (« Autoportrait de la toupie » de Michèle Audin), d'entités abstraites (« Autoportrait de racine de 2 », toujours de Michèle Audin) ou d'animaux (« Autoportrait de la fourmilière » de Michelle Grangaud) reposent bien entendu sur une personnification de ce dont le portrait est dressé. Il n'en reste pas moins que ce type d'autoportraits, intéressant parce qu'audacieux, peine quelque peu à respecter la contrainte et à « épouser le plus étroitement possible le texte-souche » : en choisissant de faire le portrait d'un sujet non humain, ils s'écartent en effet de ce qui me paraît en faire le sens majeur. Ils permettent en tout cas d'explorer les limites de l'exercice de l'autoportrait.

²¹ C'est d'ailleurs sûrement cette pensée, et non le simple fait que le portrait soit écrit à la première personne, qui a fait venir le terme d'« autoportrait » sous sa plume.

²² Et plus encore, bien sûr, en Michelle Grangaud la fourmi ou en Michèle Audin la toupie.

²³ D'une façon générale, tout ce qui est mis en avant comme relevant de la « nature humaine », quel que soit l'énonciateur, a de très fortes chances d'être précisément le lieu de plus grande construction culturelle. Autrement dit, que le descendeur considère son goût de la performance et de la compétition comme « humains » en dit long non pas sur l'être humain qu'il est, mais sur la société qui l'a produit.

²⁴ C'est-à-dire un mode de pensée et de fonctionnement qui déterminent l'appartenance à une culture donnée à un moment donné, et qui sont susceptibles de générer des structures : structures culturelles sur lesquelles s'appuieront éventuellement, non pour les reproduire mais en se les réappropriant et en les transformant, des structures textuelles, elles-mêmes reproductibles au prix d'une réappropriation.