

Alain Schaffner

Université Paris-3

La distance ironique chez Paul Fournel

dans *Un homme regarde une femme*

Résumé

Dans son livre *Un homme regarde une femme* (1994), Paul Fournel fait du regard amoureux le sujet de son livre. Pour ce faire, il met en place une scénographie ironique et se livre à un montage savant des discours dans de petites séquences portant un titre. Plaçant au cœur du livre ce qui ne constitue habituellement que les préliminaires de l'histoire d'amour, Paul Fournel nous fait vivre de l'intérieur la passion du narrateur. La contrainte que s'était imposée l'auteur dans ce livre était d'éviter tous les lieux communs des romans d'amour.

Abstract

In *Un homme regarde une femme*, Paul Fournel makes the loving stare the subject of his book. In order to do so, he builds an ironic scenography with a very clever discursive construction, divided into short sequences each with a title. The main theme of the book being what is usually only preliminaries in a love story, Paul Fournel offers us the opportunity to live a passion from the inside. The constraint that governs the story telling is to avoid the usual clichés found in love stories.

Mots-clés: Fournel, ironie, regard, passion, tradition..

« Tu m'as supplié de t'offrir un week-end sans amis et sans téléphone. Tu t'es mise à genoux sur le tapis, tu as joint les mains et m'as gratifié d'une tranche de Claudel. Je t'ai dit que tu ne parviendrais pas à me fléchir de cette façon-là, que je préférerais rester à Paris. Tu as penché ta tête sur le côté avec le petit sourire en coin qui fait fondre et tu as soudain relevé ta jupe pour me faire voir tes fesses. Nous sommes partis aussitôt »¹. Déjà Profane Lulu perçait sous Paul Fournel²... S'il s'agit là d'une contrainte, c'est certainement une « contrainte par corps ». Et s'il s'agit de littérature potentielle, elle relève plutôt du « potentiel érotique de ma femme », comme le dit le titre d'un roman récent.

Dans *Un Homme regarde une femme* (1994) se déploie une palette d'ironies plus ou moins appuyées qui sont très représentatives de l'œuvre de Paul Fournel dans son ensemble. On peut aussi y lire une gageure narrative, la description de la passion amoureuse vue de l'intérieur se mariant généralement assez mal avec l'ironie.

Faux roman, vraie passion

Un Homme regarde une femme, texte de 189 pages en édition de poche, est composé de 130 séquences portant chacune un titre en italiques, séquences d'une ligne à quelques pages, elles-mêmes subdivisées en paragraphes plus ou moins nombreux (il peut s'agir d'une seule ligne). Cette inscription dans le registre des formes brèves, qui suscite à juste titre chez Christophe Reig une comparaison avec le poème, et avec les *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes³, contraste avec l'appellation de « roman » qui figure sur la couverture. En effet, du roman réaliste traditionnel, le texte a fait disparaître l'intrigue, l'ancrage social et historique, et même les événements dans une linéarité qui paraît impossible à reconstituer complètement. Il s'agit plutôt d'une série d'instantanés, clichés ou séquences filmiques savamment montées. Par ailleurs, le texte, plein de scènes et de petits détails « vrais », semble s'inscrire dans le genre de l'autofiction mais, si l'on en croit l'auteur particulièrement évasif sur ses multiples vies (j'ai recueilli moi-même ses confidences pas plus tard qu'hier, dans les environs d'une cafetière bien remplie), il s'agirait d'un leurre, d'une pure construction intellectuelle, qui se contente de *produire un effet d'autofiction*. Un premier effet d'ironie résulte donc incontestablement de cette indétermination voulue du genre.

Philippe Hamon, dans *L'Ironie littéraire*, distingue quatre champs de tension dans cette « communication complexe » qu'est pour lui l'ironie :

- 1) Tension entre deux parties disjointes et explicites du même énoncé [...]
- 2) Tension entre le narrateur et son propre énoncé, dont il se désolidarise entièrement ou partiellement
- 3) Tension entre l'énoncé et un autre énoncé extérieur, cité, parodié, pastiché ou simplement mentionné en écho (« mimèse »)
- 4) Tension entre le continu et le discontinu par introduction de degrés là où il n'y en a pas, ou par neutralisation de degrés préexistants. Tous ces procédés bien sûr sont cumulables et compatibles.⁴

La question du regard amoureux

Je vais commencer par ce qui semble le plus évident, la thématique du regard annoncée dans le titre du livre. Usant de l'adjectif indéfini et évitant la nomination directe des protagonistes (Paul et Virginie, Roméo et Juliette, Philémon et Baucis, Fournel et Bénabou..., pour reprendre quelques-uns des couples les plus célèbres de la littérature mondiale), le titre du livre inscrit l'aventure particulière d'un homme et d'une femme dans la généralité d'une expérience « potentielle » de chaque être humain. Le titre en lui-même n'a rien d'ironique, il a toutefois l'originalité d'annoncer comme étant le *sujet* du livre ce qui constitue en principe les *préliminaires* d'une rencontre, le *préalable* à l'action racontée, un *accompagnement* des péripéties mais en aucun cas l'action principale. Selon Paul Fournel, qui à l'époque lisait des romans d'amour pour l'éditeur Laffont, le texte n'a pas été écrit sous contrainte. L'auteur s'est simplement fixé pour objectif *d'éviter toutes les scènes attendues des romans de la passion* : la première rencontre, la scène de jalousie, la confrontation avec le rival, la fuite des amants, etc. Pour ce faire, il a décidé, consciemment ou non, d'étendre la scène du coup de foudre (le fameux « leurs yeux se rencontrèrent » de Jean Rousset) au livre dans son ensemble. Il a donc remplacé les « clichés » du roman d'amour par une série d'instantanés. Le regard réapparaît ainsi constamment dans le texte sous des formes parfois graves : « chacun de mes regards est un drame intime aux obscurs ressorts » (167). L'exploration du regard amoureux est bien le sujet du livre, comme cela est dit dans une magnifique séquence composée d'une seule phrase :

« *Amour*

Car mon regard est également ton risque » (151)

Paul Fournel peut difficilement dans le cadre qu'il s'est fixé esquiver la question du premier regard (autre lieu commun ?), simplement il choisit de la traiter de manière distanciée : « Dix fois, vingt fois, cent fois peut-être tu m'as demandé de te raconter notre premier regard. Notre amour s'est construit sur ce premier récit, sur l'histoire de nos origines. [...] Souvent tu m'affirmes que tu m'as regardé longtemps en douce avant que je pose les yeux sur toi » (70). La manière dont le regard engendre le récit de la passion est de nouveau évoquée dans « Le premier regard » : « Il faut encore une fois reconstruire le moment du premier regard. Tu es assise en face de moi, penchée en avant, tes mains sur mes genoux, et tu me dis : "Raconte-moi" » (158). La légende du premier regard construit la mythologie amoureuse des amants ; plus largement le regard amoureux se fait matière littéraire. Chacun devient l'auditeur, le lecteur, le spectateur de sa propre histoire.

Le regard amoureux est toujours un regard admiratif, et même excessivement admiratif (les scientifiques parlent aujourd'hui chez le passionné, si je me souviens bien, d'« inhibiteurs de la conscience critique »). Le narrateur s'en fait l'écho : « Chacun de mes regards est plein. Je suis incapable de porter sur toi un jugement, une mesure. [...] Lorsque tu surprends mon regard, tu me souris pour me signifier qu'il est une caresse » (167). Mais le petit livre de Paul Fournel en faisant justement de l'ironiste le spectateur de sa propre fascination, introduit du jeu dans la mécanique passionnelle en tenant constamment le pathos

à distance⁵. L'amant emploie ainsi des termes optiques en parlant d'une « période myope » de sa relation : « Je n'avais alors aucune vision moyenne de toi, aucun plan américain. » (36). Cette métaphore cinématographique est reprise un peu plus loin dans « Plan américain » : « Aimer une femme [...] c'est souvent faire le choix du gros plan ou du plan moyen. » (72). Tout est littéralement affaire de « point de vue », le regard de l'amant ne pouvant d'ailleurs faire l'économie de la réciprocité, comme on le voit dans « Du coin de l'œil », par exemple : « J'aime saisir au vol ton regard sur moi lorsque tu penses que je ne le sens pas. » (44).

La scénographie ironique

Le regard du narrateur s'inscrit dans un *dispositif ironique*, tel que le décrit Philippe Hamon⁶, partant de l'analyse d'une photographie de Doisneau de 1948, intitulée « Le regard oblique ». Un homme et une femme vus de face, en transparence, depuis l'intérieur d'un magasin sont debout devant une vitrine. Ils regardent une toile encadrée que la femme commente visiblement avec intérêt mais qu'on ne voit que de dos. Le regard de l'homme file toutefois obliquement vers la droite pour se poser discrètement sur un autre tableau, libertin celui-là, où une jeune femme expose sa croupe généreusement offerte.

Sans entrer dans une interprétation détaillée de cette scène, on peut dire que l'effet d'ironie est produit par le fait que la femme pense être en communion avec son mari face à un objet contemplé en commun. Or la scène ne se joue pas entre deux personnages et un objet qui rassemble leurs regards, mais entre deux personnages et deux objets (les deux tableaux objets de regards divergents). Sans compter le photographe qui saisit la scène comme ironique et le spectateur qui la perçoit comme telle. L'échange verbal ou visuel s'insère ainsi dans un jeu non d'oppositions mais littéralement de positions.

Dans le cas d'*Un Homme regarde une femme*, le système peut se résumer non pas à deux instances comme semble l'indiquer le titre du livre, mais à trois : « L'ironiste » (le narrateur), « la cible » (la femme aimée : adorable mais fluctuante, dépressive, cabotine, enfantine...) et « l'observateur » : le lecteur. Il s'agit précisément des « trois rôles » décrits par Pierre Schoentjes dans sa *Poétique de l'ironie*⁷. La distance ironique suppose l'introduction de cette instance tierce dans le duo amoureux. Mais les choses sont plus complexes encore et conduisent à un jeu de dédoublements, voire de multiplication des instances, qui constitue proprement la distance ironique.

Le narrateur « ironiste », qui est aussi un « observateur », s'adresse à la femme aimée à la *deuxième personne du singulier*, par un « tu » qui, contrairement au « vous » de *La Modification* chez Butor, ne peut en aucun cas s'adresser directement au lecteur. A la différence du « tu » d'*Un Homme qui dort* de Perec⁸, il ne s'agit pas non plus d'une simple dissociation du moi, d'une sorte d'auto-adresse. Le discours tenu s'adresse *directement à l'amante et indirectement au lecteur*, en un phénomène comparable à ce que les linguistes et théoriciens du théâtre appellent la « double énonciation » (on s'adresse à deux destinataires à la fois : le partenaire sur la scène et le spectateur dans la salle). Par ailleurs, la femme aimée étant une actrice toujours en représentation, on ne sait trop si c'est la femme en elle qui est visée, l'individu ou l'actrice, qui peut avoir des travers propres⁹. La cible de l'ironie s'élargit donc au jeu amoureux dans son ensemble, qui prend des allures de scène de théâtre : « Si j'y

pense, la phrase définitive que tu m'auras dite, c'est : « Sors immédiatement de cette pièce » (23). Pièce de l'appartement ou pièce de théâtre ? La question se pose... Par un louable effet de symétrie sont introduits autour des amants la Belle Amie, qu'on voit parfois, et le Grand Rival, qu'on ne voit jamais, afin d'ouvrir des perspectives marivaudiennes qui ne seront pas vraiment explorées. Enfin peut-être, par un subtil effet d'autodérision, l'ironiste lui-même, qui se décrit comme en proie à un désir mimétique à la René Girard, peut en venir à se prendre pour cible. Il est en effet fasciné par celle qui est l'objet de tous les regards : « je t'imagine actrice sous le regard des autres » (39)¹⁰.

En fin de compte, c'est la question de l'identité elle-même des amants qui est mise à l'épreuve. Qui suis-je pour aimer ? Qui est celle que j'aime ? Qui suis-je en l'absence de l'autre ? On reconnaît certaines questions proustiennes sur la difficulté de cerner l'objet du désir. « Tout est si surprenant pour moi dans tes gestes qu'à te quitter un instant de l'œil, je serais perdu et tu serais autre » (47). « Je stocke tous tes leurres pendant que tu vagabondes » (61). « Soudain, un soir des dizaines de femmes entrent dans le champ, pour perturber mon regard. Mon œil danse et mon désir se disperse, se multiplie, explose. Il est immatériel à force de chercher son objet. » (76)...

Le montage savant des discours

La complexité de la scénographie ironique dans *Un Homme regarde une femme* est soulignée par un montage savant des discours. La forme d'ironie la plus directe et la plus simple est faite du *discours ironique du narrateur* adressé à la femme aimée, observée dans son quotidien d'actrice ou d'amante. « Tu donnais dans une esthétique bobtail et tes yeux perçaient mal le rempart de ta frange » (14) ; ou « Luxe d'hiver, tu te protégeais du froid avec un manteau afghan, brodé lui aussi, qui puait la bique à vingt mètres. Tu en étais fière et tu le surveillais étroitement » (17). Les différents téléphones que l'actrice ne quitte jamais, pour prendre un dernier exemple, sont rebaptisés en une métaphore ironique : « les animaux familiers » (184).

Le recours au *discours direct* permet quant à lui de donner la parole à l'actrice : « Je vais mettre mes lunettes noires pour qu'ils me regardent encore plus. » (43) ; « Souvent tu me dis : "Ne me regarde pas comme ça" [...] » (50). Dans toute la séquence « Musculation » par exemple, la parole est déléguée à l'aimée sans aucune intervention du narrateur. Celui-ci intervient toutefois pour traduire certains propos énigmatiques dans « Parlons sérieusement » : « Parler sérieusement veut dire parler de toi pendant que je te regarde » (45).

Le recours au *discours indirect* (plus rarement au *discours indirect libre*) est fréquent dans le livre et permet de mettre en scène le discours de l'amante dans sa hantise de l'âge, son angoisse de n'être pas reconnue professionnellement – en d'autres termes dans la tension perpétuelle du métier d'actrice ou de la relation amoureuse. A propos de ses seins qu'elle trouve trop petits, par exemple, le narrateur déclare : « Tu as tenu à préciser que l'heure de vérité était venue et que, le temps passant, tu ne te sentais plus de taille à me nourrir d'illusions. Tu as ajouté qu'il ne fallait pas en vouloir à ta mère, qu'elle avait simplement oublié de t'en faire » (186). Le narrateur relaie le discours de l'actrice, lui-même distancé par

l'hyperbole, la scène est surjouée même si le sentiment d'inquiétude éprouvé correspond dans la fiction à une réalité.

L'ensemble des discours que je viens de mentionner est par ailleurs l'objet d'un montage complexe qui constitue une sorte de texte mosaïque (ou d'hypertexte selon le point de vue). Christophe Reig a bien analysé¹¹ les liens parfois ironiques qui s'établissent entre les titres et les contenus des séquences, je n'y reviens donc pas. Je signalerai simplement la séquence intitulé « Comment tu me trouves ? », donc le contenu est le suivant : « Comment tu me trouves ? ». J'insisterai aussi, à l'intérieur des séquences, sur ce que j'appellerai l'art de la clausule ironique, par exemple dans la séquence intitulée « Palais-Royal », où est évoquée la décision de l'actrice d'entrer à la Comédie-Française et qui se finit par « C'est décidé. De ton côté, au moins. » (169). Cet art de la chute est relayé à l'intérieur même des séquences *par des jeux sur les mots*¹² – syllepse ici : « Lorsque tu me demandes : "Comment tu me trouves ?", je ne trouve pas. » (92), ou *par des recherches de formules frappantes*, proches de la maxime : « Il faut toujours fermement tenir les rênes de son bonheur, surtout si l'on a la main faible et petite. » (172). Dans les deux cas qui précèdent, on voit que l'ironie se constitue par une antithèse inattendue (la deuxième partie de la phrase venant atténuer ou contredire la première). Entre les séquences, les effets de renvoi hétéroclite ou de contrepoint sont du même ordre et désamorcent en quelque sorte la matière brûlante de la passion amoureuse, vécue au quotidien. On passe de « Lace tes chaussures » à « Touche voir », de « Aux origines » à « Le bifidus est actif »... Le livre s'ouvre et se clôt sur la femme en pleurs, avec cette phrase étrangement répétée : « J'aimerais que tu renifles » (7, 188). La fin du roman s'identifie d'ailleurs comme il se doit à l'obturation du regard (« Je ferme les yeux » (189)).

Paul Fournel nous rappelait l'autre jour que Frédéric Forte disait que Jacques Roubaud déclarait que rien de ce qu'écrivait un oulipien ne peut échapper à l'emprise de l'Oulipo. Ainsi en est-il d'*Un Homme regarde une femme* : « Pire encore. Je puis parfaitement dresser aussi l'inventaire de tes laideurs. Pire encore, ne rien dresser du tout » (141)¹³. Outre une sorte de prétérition inversée, on voit que la déclaration inscrit le texte à la fois dans les blasons et anti-blasons du corps féminin tels qu'on pouvait les écrire au XVI^e siècle, et simultanément dans une logique d'*inventaire* à la Perec. Dans la séquence « À fermeture éclair », une sorte de compulsion numérique se fait également sentir : « Je tenais le compte pour moi, je t'aurai vu dans cent trente-sept costumes importables à la ville [...] » (182). Bref, le manque de contrainte oulipienne se fait sentir de temps à autre¹⁴.

Le choix de la distance ironique me paraît une manière originale de s'interroger sur la nature même du lien amoureux, de la construction de l'image de l'autre, de l'élaboration de l'attachement affectif dans un jeu complexe où l'on croit toujours être deux alors qu'on ne l'est jamais (il y a le regard des autres, la société et ses exigences, les contraintes intériorisées, les mythes culturels de l'amour, etc.). L'ironie n'a donc pas seulement une fonction ludique mais aussi une fonction heuristique.

Le livre dresse d'ailleurs, à propos de l'actrice, un beau parallèle entre l'œuvre et la vie, qui vaut d'être élargi à la représentation des nuances de la passion. « Tu sculptes dans le vide quelque chose qui est bien au-delà des mots que tu dois dire » (31). « Je te regarde construire cette fragile œuvre de toi. Cette œuvre sans trace, sans relecture. Tu places chaque

soir une graine de toi dans la mémoire des hommes qui iront dans les siècles répéter le souvenir de toi. » (171) Comme si Paul Fournel, peintre subtil des irisations de la passion amoureuse, se situait ici dans la lignée du Perec des *Revenentes* : « Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère ».

¹ *Un Homme regarde une femme*, Seuil, « Points », 1994, p. 133. Les références de pages seront désormais placées entre parenthèses dans le corps du texte après les citations.

² Voir Profane Lulu, *Manières douces*, éditions-dialogues.fr, 2009 (âmes sensibles s'abstenir).

³ Christophe Reig, « Fragments amoureux d'un discours », communication prononcée lors de la journée *Autour de Paul Fournel* (Sorbonne Nouvelle, le 13 juin 2007, à paraître).

⁴ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Supérieur, 1996, p. 40.

⁵ « Mon regard sur toi est une vraie débauche. » (145)

⁶ Pierre Schoentjes dans *Poétique de l'ironie* parle également, à ce propos, d'effets de « scène et mise en scène » (Seuil, Points Essais, 2001, 184-211).

⁷ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie, op. cit.*, p. 184.

⁸ *La Modification* date de 1957 ; *Un Homme qui dort* de 1967.

⁹ A moins que l'actrice ne soit ici conçue comme la femme par excellence. C'était le cas dans bien des romans et récits du XIX^e siècle (qu'on pense à Balzac ou Nerval par exemple).

¹⁰ « Je touche le dos d'une femme que des régiments d'hommes voudraient toucher. » (93)

¹¹ Christophe Reig, « Fragments amoureux d'un discours », *op. cit.*

¹² Le passage d'« Un homme regarde une femme » (titre) à « Un homme garde une femme » (p. 160) fait tout de même réfléchir à la nature du lien amoureux. « Regarder » permet-il de « garder », suffit-il à « garder » ? Y compris, « les jours sans », quand l'amie vous « casse les yeux » (38) ?...

¹³ Comme Paul Fournel a dit l'autre jour qu'il fallait y aller « mollo » avec l'interprétation, je me garderai bien de commenter ce passage.

¹⁴ « Tous ces interdits auxquels on se soumet apparaissent dans leur véritable sens : ils n'ont pas pour fin une quelconque exhibition de virtuosité, mais une exploration de virtualités » (Marcel Bénabou, « La règle et la contrainte », *Pratiques*, n° 39, octobre 1983, 101-106).