



Les Petites Fugues 2021

LIRE JEAN-PIERRE MARTIN

SOMMAIRE

I. UN HERBIER, UNE COLLECTION DE COMPORTEMENTS HUMAINS // p. 3

1. LE REPÉRAGE ET LA COLLECTE // p. 3
2. UN ÉTIQUETAGE : NOMMER, CLASSER // p. 6

II. LA FRAGMENTATION DE L'INSTANCE NARRATIVE // p. 9

1. DES JEUX DE « JE » // p. 9
2. UNE RÉCOLTE DE VOIX // p. 11

III. LA LITTÉRATURE EN EMBUSCADE // p. 16

1. LA FIGURE DE L'ÉCRIVAIN // p. 16
2. DES ÉCRITURES PUTATIVES / DES ÉCRITURES ENCHÂSSÉES // p. 18
3. EN LISIÈRE DE L'ESSAI // p. 19

Fiche ressource initiée par l'Agence Livre & Lecture Bourgogne-Franche-Comté, en partenariat avec la Direction régionale académique à l'éducation artistique et à l'action culturelle (DRAÉAAC), dans le cadre du festival littéraire itinérant Les Petites Fugues 2021.

Réalisation : Stéphanie Ruffier,
professeure de lettres

Avertissement : subjectifs et non exhaustifs, les contenus de ce dossier sont proposés à titre de « pistes de travail ». Chacun sera libre de les suivre ou de s'en affranchir.

INTRODUCTION

Jean-Pierre Martin est un auteur curieux, dans tous les sens du terme : cultivant un mode de vie marginal, il a d'abord baguenaudé du côté de la philosophie, rejoint les établis¹ (tendance Gauche prolétarienne), s'est frotté aux joies du piano jazz, puis, thèse en poche, est devenu professeur émérite de littérature à l'Université. Il anime également des ateliers d'écriture à distance. Actuellement, il vit et écrit dans une ferme ardéchoise où il laisse libre cours à sa bibliophilie, comme Sandor, le narrateur de *Mes Fous*.

La curiosité, un des motifs et des moteurs principaux de son écriture, peut aussi s'entendre comme un formidable désir d'observer le monde, une tentative de le saisir. Elle est d'ailleurs au cœur d'un de ses essais. C'est ainsi qu'en anthropologue de la littérature, il parcourt la vie et l'œuvre des écrivains avec des fils rouges variés : outre la curiosité, il s'est penché sur la honte, mais aussi sur la figure de l'apostat qui n'est pas sans faire écho à son goût pour les changements de vie. Il a par ailleurs consacré des biographies à Henri Michaux et Georges Orwell.

Le genre de l'essai le démange constamment, jusque dans ses romans ou ses autofictions où le récit flirte sans cesse avec l'enquête documentaire. Il observe les personnages comme d'autres les oiseaux ou les fourmis avec toujours, à portée de main, quelques œuvres littéraires ou cinématographiques. Sa passion pour l'essai affleure constamment. Il explique : « J'aime voyager entre le récit et l'essai, ne pas me fixer dans un genre. D'ailleurs je mets l'essai assez près du récit : pour moi, l'essai est un récit de pensées. Quant au récit, j'aime que ça pense. Je trouve que le cloisonnement des genres est une malédiction. »². En effet, sous sa plume, un voyage en train ou une promenade en ville deviennent source d'une récolte de points de vue et de voix : ces romans se présentent comme un enchâssement polyphonique de micro-récits, de pensées et de références littéraires.

« cette manie que j'ai depuis quelque temps d'observer les fous et d'en faire quasiment mon activité principale » *Mes Fous*, p. 16

¹ Les établis étaient des militants révolutionnaires qui abandonnaient études et carrières pour rejoindre le prolétariat, travailler en usine et favoriser une révolution populaire et spontanée. Écouter : www.franceculture.fr/emissions/lheure-du-documentaire/comment-lusine-vu-debarquer-les-etablis
Lire aussi *L'Établi*, Robert Linhart, Éditions de Minuit, 1978

² Émission « Du jour au lendemain », *France Culture*, par Alain Veinstein

I. UN HERBIER, UNE COLLECTION DE COMPORTEMENTS HUMAINS

« J'ai ajouté madame Brandoux à ma collection » p. 77

Curiosité, observation et repérage sont les qualités de tout collectionneur. Jean-Martin en fait également preuve dans ces romans où, sur le principe de la galerie de portraits ou de la recension de « caractères » (on pense à La Bruyère), il fait défiler devant nos yeux des spécimens humains exemplaires ou singuliers comme dans un documentaire anthropologique ou animalier.

Mes Fous (abrégé *MF*) se présente comme la déambulation d'un mélancolique qui attire les fous comme des aimants. Dans un cadre citadin, puis à la campagne, le narrateur, Sandor Novick, collecte et épingle les « corps errants » qu'il rencontre au hasard des rues et dans son voisinage. Cette singulière collection de fous ordinaires lui permet d'interroger son rapport intime à la maladie, notamment à la schizophrénie dont souffre sa fille Constance.

Dans *Les Liaisons ferroviaires* (abrégé *LLF*), on retrouve cette posture d'observateur des comportements humains : ici, l'objet de l'enquête n'est plus la folie mais la parade amoureuse. L'action se déroule à bord d'un TGV parti de Marseille et à destination de Bruxelles. Le huis clos de la voiture 16 nous permet de faire connaissance avec des voyageurs habitués ou occasionnels, et des membres de l'équipage. La savoureuse juxtaposition de monologues intérieurs nous permet d'entrer dans les méandres du désir comme dans les manœuvres pour aborder l'être convoité. Parmi la galerie de portraits de ces passagers, un écrivain passionné par la séduction et une figure de chercheur qui étudie les techniques d'approche à bord des trains apparaissent comme des doubles de l'auteur. Le suspense sous-tend cette sorte de « vie amoureuse, mode d'emploi » sur fond ferroviaire : qui parviendra à ses fins ?

Dans ces deux ouvrages, l'écriture romanesque se fonde sur l'observation et la classification : ses personnages se présentent comme des collecteurs ou des collectionneurs.

1. LE REPÉRAGE ET LA COLLECTE

Les romans sur lesquels porte notre étude mettent en place un cadre d'observation privilégié. Un enquêteur de terrain accueille et recueille de façon quasi maniaque des comportements et des paroles des spécimens rencontrés.

Aussi les lieux ont-ils de l'importance dans le « protocole ».

• **MF, compilation personnelle de « fous », est construit à partir d'une déambulation à l'échelle de la ville et de sa vie** (dans des espaces publics comme sur des lieux intimes...). Sur le modèle du journal intime, usant du monologue intérieur (à la façon du *stream of consciousness* - « flux de conscience » - de Virginia Woolf), Sandor Novick évolue dans un cadre réaliste où mondes extérieur et intérieur entrent en écho. L'arpentage débuté dans un quartier citadin (p. 43) se poursuit à la faveur d'un déménagement à la campagne (p. 149).

La marche, conseillée par son entourage permet de « grand(s) détour(s) » comme l'écriture qui digresse. La vie quotidienne du narrateur – activités et rencontres centrées sur son obsession de la folie – permet d'enrichir sa collection.

C'est la frénésie du personnage, son déplacement physique (le transport) et mental comme symbolique (l'empathie, compassion et sollicitude permettant de se « mettre à la place de ») qui fondent la récolte :

- « Je viens de la croiser (...) je n'ai pas su l'ignorer » p. 9
- « il m'a harponné sur le trottoir » p. 13
- « juste avant de rentrer chez moi »
- premier déménagement qui permet de nouveaux points de vue « Le balcon a une forme intéressante, presque panoptique. Je m'y suis installé comme à un poste d'observation... » p. 31 / puis second déménagement
- « je parcours la ville en tous sens » p. 35
- « Je marche infatigablement, interminablement, sans but, dans les rues, sur les quais, dans les parcs » p. 38
- « Parfois je monte à Fourvière » p. 39
- « Je ne voulais pas être en retard, je marchais vite, je parlais tout seul, une femme m'a dépassé (...) marmonnant, ruminant. Je l'ai nommée la marcheuse ruminieuse. » p. 61

On note l'aspect « intranquille » du personnage, signe de son propre trouble mental – il ne se posera que dans le dernier chapitre. Et l'ironie de la dernière description : on pourrait aisément le qualifier lui aussi de « marcheur ruminant ».

La méthode de prélèvement des « cas » semble par ailleurs tenir de l'enquête patiente comme de la thérapie sauvage. Le « chercheur » se fait lui-même « corps errant » :

« Par une sorte **d'homéopathie**, suivant avec passion, dans le lit du fleuve de la ville, tel un orpailleur, le filon de la folie qui affleure, je cherche à **remédier** à ma propre **obsession**, à contrer le **ressassement du roman familial** » p. 41.

Les métaphores de l'orpailleur ou de l'herbier soulignent bien l'aspect « quête » hasardeuse mais fiévreuse : sur divers terrains, au débotté, le narrateur découvre des perles rares dans leur milieu naturel. Il présente cette récolte comme un hobby thérapeutique (nous soulignons l'isotopie de la médecine, et un vocabulaire qui, d'emblée, emprunte à la psychiatrie).

• **Dans LLF, le roman, tel le fameux Crime de l'Orient Express, se déroule dans le huis clos intimiste d'un train.** Ici, au contraire, c'est l'observation d'une bulle, univers clos, qui va permettre une étude comparative.

Ce petit théâtre (ou laboratoire) qui ne dispose que de quelques changements de décor – la voiture 16, les toilettes, le wagon bar – constitue à la fois un lieu fantasmagorique (le train charrie bien des fantasmes, que l'on pense à la fameuse dernière scène de *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock ou au défi de drague ferroviaire des deux adolescentes

de *Nymphomaniac* de Lars Von Trier) et un lieu usuel, banal. L'imaginaire et le réel s'y rencontrent.

Le récit se construit là aussi dans un cadre réaliste, sur cette dramaturgie minimale : des observations qui se font au gré du hasard au cours de ce voyage en train. En cela, *LLF* procède à une forme de carottage, de prélèvement d'un échantillon dans un espace privilégié : « On trouve que le TGV était un espace libre, en comparaison, un espace insulaire, à l'abri des invasions du monde » p. 212.

L'incipit constitue un début *in medias res* qui, comme un lever de rideau, assouvit notre pulsion scopique comme la possibilité d'entrer dans des pensées intimes. Nous assistons de l'intérieur du train et des têtes des passagers à l'installation des voyageurs. La méthode d'observation semble calquée sur l'enquête naturaliste telle que pratiquée par Zola.

Nous sommes en immersion :

- Vision panoramique du quai et de l'intérieur du train qui permet une description des faits et gestes d'une micro-société constituée par le hasard.
- Cadre scientifique, chiffres à l'appui p. 7 : horaire de départ, « TGV 9864 Nice-Bruxelles » « voiture 16 » (2^{de} classe pour qu'il y ait du brassage) « place 78 ». L'usage du passé simple participe à la précision de la description des comportements.
- Une instance narrative toutefois difficile à saisir car la description mêle des prénoms (Enzo, Rachel) qui trahissent une familiarité, des désignations en point de vue externe (« un type », « il vit l'inconnue » p. 9 et 10), des incises du narrateur interne entre parenthèses « (ce détail a son importance...) » « (pas mal ce type, beau timbre de voix...) », des scènes à l'intérieur et à l'extérieur du train, des incursions omniscientes dans la tête des passagers...

Le récit met en place divers postes d'observation fine dont un regard privilégié, celui du professionnel, Montgolfier, qui use de tous les tics du scientifique spécialiste des sciences humaines :

- usage du présent de vérité générale,
- description du sujet d'étude et du protocole,
- observations en direct comme dans un documentaire animalier...

Exemples :

- « On compte, parmi les contrôleurs français, 27,4 % de séducteurs. Et celui-ci ne cache pas son jeu. Je suis aux premières loges, quelle chance. J'écoute, je note, je transcris. Je branche mes micros... » p. 52
- « la drague, la séduction, c'est mon sujet. » p. 199
- « Donc siège 48 et siège 49, échange important à signaler entre deux inconnus (...) j'aurais dû me concentrer plus tôt sur ces deux-là. » p. 50

Le regard de Montgolfier n'est jamais emprunt de distance ni de froideur, il semble en empathie avec les spécimens observés, même s'il fait parfois songer à un ornithologue :
- « J'ai repéré, non loin de la roseraie, une femme d'une espèce encore différente. À la fois proche de celles que je connais et singulière. »

En écho

Comparer les dispositifs d'observation et de récolte présents dans ces deux œuvres avec l'incipit de *À la folie* de Joy Sorman.

En quoi la démarche de « visiteuse discrète » et d'enquêtrice en immersion de l'autrice peut-elle est comparée à celle de Montgolfier et Sandor qui sont aussi de fins observateurs ? En quoi la posture auctoriale de Jean-Pierre Martin diffère-t-elle de celle de Joy Sorman ? Tous deux cherchent bien des postes d'observations du réel pour mieux comprendre la folie ou l'amour. Le premier choisit la fiction. Il avance masqué derrière des personnages-écrans (allégories du travail de l'écrivain) : Sandor « colle » à ses fous jusqu'à en devenir obsessionnel et dépressif, Montgolfier tente de garder la distance et l'objectivité du scientifique. La seconde, proche de Montgolfier assume à la première personne sa présence d'autrice et met en scène l'aspect documentaire de son ouvrage (enquête d'un an dans des unités psychiatriques) : elle ménage une distance (réécriture, changement des noms, fusion des deux unités dans une seule), mais se permet des incursions réflexives toutes personnelles.

Exposé

Pour mieux comprendre la notion de panoptique (qui figure dans les deux récits), réaliser quelques recherches sur ce terme, sur l'essai fondateur de Michel Foucault *Surveiller et punir*, et sur l'expression « big brother is watching you ».

Voir aussi cette vidéo de France Culture :

www.youtube.com/watch?v=WS3Jt4X0Q4c

2. UN ÉTIQUETAGE : NOMMER, CLASSER

Sandor, tout comme Montgolfier qui distribue et récolte des questionnaires aime répertorier. Le récit semble une tentative d'ordonner le monde, de trouver, sinon du sens, du moins un terme adéquat pour désigner des comportements étranges.

Selon les mots-mêmes du narrateur de *MF*, sa démarche tient de la « collection » : c'est « un herbier psychotique », « un inventaire » ou encore une « liste compassionnelle » (p. 11), soit une galerie de micro-portraits juxtaposés, sans développement. On ne retrouve pas les personnages dans la narration et nous ne saurons pas quelle sera leur destinée : ils sont juste croisés et identifiés.

Piste pédagogique : la traque

À la manière du narrateur qui épingle dans son quotidien les fous, repérer dans le roman l'apparition de spécimens pour en dresser un inventaire : noms, désignations, habitudes (lieux où l'on peut les débusquer, signes particuliers, comportements typiques)...

Distinguer dans l'écriture de Jean-Pierre Martin la nomenclature officielle (vocabulaire spécialisé de la maladie psychique) et les classifications plus personnelles à partir de qualificatifs inventifs qui font songer aux épithètes homériques (« Ulysse le rusé », « l'Aurore aux doigts de fée », « Athéna aux yeux pers »). Les expansions du nom apparaissent comme des signes de l'affection qu'il porte à ses personnages et à leurs troubles :

En voici quelques-uns glanés dans le premier chapitre :


- Laetitia (incipit), celle qui « parle beaucoup »
- Constance, la fille du narrateur
- « Dédé le fou météo », p. 13
- un type posé à l'angle de la rue devant le dépanneur
- « J'ai tout de suite repéré chez Maurice une catégorie que je n'avais pas encore répertoriée, celle des simulateurs de troubles obsessionnels authentiques, avec dédoublement de soi et identification authentiques, forme aggravée. Dans le genre assez agité. », p. 33
- Karim, torse nu, « brandit (...) des photographies sur la guerre d'Algérie », « Je l'appelle le fou politique », p. 35
- la « dame en rose », avec son sac plastique, p. 36
- Basile, « jeune homme intense et agité », « matérialiste scientifique et chrétien culturel à l'âme rebelle galloceltique, pollinisée par le Souffle mystique du Paraclet » (c'est ainsi que Basile s'auto-désigne : nous le verrons plus tard, la folie envahit la langue), p. 39
- « un type avec les des cheveux longs et gris qui répète comme une ritournelle », p. 46
- Mme Brandoux « elle est un type à elle seule », p. 77
- le prof de piano « c'est un maniaco-dépressif », p. 96
- « parfois un fou rural classique, béret vissé sur la tête, hante le faubourg (...) il est assez bien intégré, le fou rural, il jouit d'une sorte de privilège... », p. 149
- à noter aussi les différents types de cafards distingués par le prof de piano, qui semblent faire écho à l'obsession du narrateur pour l'identification et la classification : « céleste cafard, cafard animé, cafard musical, cafard total », p. 97

Dans *LLF*, ce sont les personnages eux-mêmes qui tentent d'évaluer les intentions et la personnalité de leurs voisins de siège et autres interlocuteurs croisés au hasard du train. C'est une attitude sociale courante pour décider ou non d'engager la conversation car, comme l'explique la citation mise en exergue p. 7, la politesse exigerait qu'on en reste à quelques échanges.

Seul Montgolfier, « ethnologue du proche », tente de les étiqueter plus finement (selon ses dires) : « Moi, je vais plus loin. L'approche socio-anthropologique des comportements sexuels me semble insuffisante. Il faut aussi une approche éthologique. L'homme est une espèce animale parmi d'autres. » p. 33. Une parodie de démarche scientifique se fait souvent entendre chez ce personnage tout gonflé de son autorité intellectuelle, dont l'onomastique trahit assez bien l'aspect boursoufflé des connaissances. Du vent ?

Parmi ses repérages :

- Les asexuels (voir par exemple : « Pour ce qui est de mes deux tourtereaux, je me concentre sur eux, mais c'est toujours la louse. (...) Ils pourraient bien être des spécimens de la révolution asexuelle. » p. 46).

- 
- La romantique littéraire.
 - Le dragueur compulsif...

Lecture analytique sur l'aspect (pseudo) scientifique de l'étiquetage : le « relevé des présences » page 127 à 132 (*LLF*). Cet extrait, longue litanie de métiers, de comportements (et de jugements de Montgolfier) est emblématique du goût de Jean-Pierre Martin pour la liste et la caractérisation. Noter les marques de subjectivité et le regard humoristique.

Textes échos :

L'énumération et l'accumulation sous forme de liste ou d'inventaire est aussi un des procédés favoris de Georges Perec pour mener une description. Voir l'« Index des fleurs et ornements rhétoriques » qui termine *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*, *Espèces d'espaces*, et *Les Choses*. Montrer comment la liste construit un univers, une subjectivité.

Atelier d'écriture :

Proposer de lister comme le propose Georges Perec « les endroits où on a dormi » en incluant des sensations et des réminiscences.

Pendant une récréation ou en classe, à la manière de Jean-Pierre Martin, s'amuser à lister des types de comportements adolescents (les agressifs, les amoureux, les bavards, les frimeurs, les solitaires...) et à les classer en tentant de trouver des sous-catégories et des épithètes homériques.

II. LA FRAGMENTATION DE L'INSTANCE NARRATIVE

1. DES JEUX DE « JE »

Dans les deux récits, des narrateurs à la première personne sont porteurs d'un processus d'écriture qui semble tenir du journal :

- Journal intime, narration-consignation gardant trace d'une étude personnelle réalisée dans un cadre familial (MF).
- Journal de bord d'un observateur professionnel sous forme d'un reportage de terrain, en direct (LLF).

• Portrait d'un narrateur enquêteur empathique

MF s'inscrit dans une construction réaliste traditionnelle du personnage central : celui-ci est doté d'un nom (Sandor Novick), d'une histoire (année de naissance 1968, âge, 50 ans, parcours - études à Sciences Po, séparation de sa femme), d'un lieu de vie, Lyon. Un élément perturbateur intervient : son congé maladie.

Pistes pédagogiques

- Analyser le titre : le déterminant possessif, hypocoristique, trahit une tendresse, une modalisation qui met en place une subjectivité. Il fait surgir le narrateur et l'affectivité. Le lecteur entre dans l'intimité d'un « je » empathique.

- Mettre le titre en regard des portraits du narrateur.

L'empathie est une caractéristique confirmée par le portrait que dresse le patron de Sandor (étonnamment désigné par un prénom qui révèle, là aussi, une proximité) :

- « Sylvain a bien raison de dire que je souffre d'un excès d'empathie. C'est vrai que j'ai tendance à voir la folie partout, à débusquer sa menace, chez moi ou chez les autres, à travers des signes légers (...) Je suis prêt à les suivre tel un privé qui aurait renoncé à la filature et adopté la méthode directe. » p. 38.

- « Quelquefois, par solidarité, j'ai envie de hurler avec eux. » p. 43.

Ce portrait dessine en creux une curiosité, une forme d'empathie pathétique : Sandor aime se mettre dans la peau des fous, les rassurer, les écouter, il est victime de cette empathie excessive et fasciné par la folie. Voir aussi les autoportraits p. 126 -127.

Un point de vue ironique et humoristique, une douce ironie sous-tend cette « balade d'un mélancolique ». C'est un roman de la compassion, une tentative de comprendre la maladie psychique, une lutte contre la normalisation. Cette démarche semble lui nuire. Les comparaisons insistent sur une forme de transfert qui, au fur et à mesure du récit, le rend quasi fou : « je lis comme un fou » « je me suis remis à marcher comme un fou. ».

• L'impossible exploration du tu ?

Le narrateur nous confie son impuissance à écrire le véritable texte qui l'intéresse, plus autobiographique, l'histoire de sa fille Constance et de leur relation. Ce projet apparaît en filigrane, mais à l'état embryonnaire comme une note d'intention.

Il semble « tu » (il « tait » la 2^e personne) : c'est l'angle mort du récit, son non-dit... qui ne sera jamais développé. L'exhibition de cet impossible texte éclaire l'incapacité à aider et comprendre l'autre, Constance :

- « En fait, ce n'est pas sur Ilona, Hölderlin, Walser, Nadja, pas même sur les corps errants que je voudrais écrire. C'est sur Constance. Je voudrais écrire l'impossible roman de Constance. Pourquoi prendre des chemins de traverse ? J'ai arrêté là provisoirement mes tentatives. » p. 123.

- « C'est sur Constance. Je voudrais écrire l'impossible roman de Constance. ».

- « Je ne sais ce qui bouleverse le plus ma vie, la mélancolie de mon père, la schizophrénie de Constance, ou la rupture avec Ysé. Ça se barre de tous les côtés – ascendance, amour et descendance. » p. 28 (voir aussi la mélancolie du père (hérédité ?) évoquée p. 23.

Au centre de l'œil du cyclone du roman, l'absence physique et le silence de Constance trouent le texte. C'est un personnage romanesque assez peu esquissé, assez falot, presque un fantôme : elle n'existe que par la mention d'une carte postale, d'appels téléphoniques, d'un épisode résumé et elliptique où il faut aller la chercher. En revanche, la parentalité (et la conjugalité !) mise à l'épreuve apparaît comme un sujet plus central que le « cas Constance ».

Le lamento du personnage est perlé tout au long du récit :

« Quand je parle de Constance (quelle ironie dans le nom !), j'ai l'impression de m'identifier à elle. Je ressasse. Je tourne en rond. (...) J'ai envie de geindre. Je pleure mon impuissance. » p. 107.

En vérité, le « je » fait sans cesse un retour en force. C'est à un jeu de miroir que semble sans cesse se livrer le narrateur pour tenter de se définir, de se positionner, de trouver sa propre voie de guérison.

À cet égard, on peut observer les « trois A », ses trois fils, comme trois réactions face à la « folie » du monde :

- Alexandre : adaptation, réussite apparente selon les codes sociaux dominants.

- Adrien, souffrant du syndrome d'Asperger : inadaptation sociale et retrait dans le virtuel.

- Ambroise : lutte et engagement militant.

Les derniers chapitres restent centrés autour du parcours de Sandor, le célèbre comme personnage central : il choisit le retrait à la campagne (tel le misanthrope) et une forme de résistance militante.

En écho

Proposer des recherches documentaires sur les hikikomori, ces adolescents qui vivent cloîtrés, évitant toute communication avec l'extérieur.

Lire dans la revue de bande dessinée *Topo* des reportages sur différentes organisations militantes : par exemple dans le numéro 25 sur Extinction Rebellion ou dans le numéro 20 sur l'activiste climatique Greta Thunberg.

2. UNE RÉCOLTE DE VOIX

« Pensez si je tendais l'oreille » (Montgolfier), *LLF*, p. 199

• Écouter les voix

Le roman, chez Jean-Pierre Martin, est un « point d'écoute » pourrait-on dire en calquant l'expression sur « point de vue ». À propos de *MF*, Alexis Buffet, sur le site critique *En attendant Nadeau* (décembre 2020) parle de « grand roman de la voix ou plutôt des voix ». Comme le personnage de Montgolfier dans le train ou de l'empathique Sandor, l'écrivain aime « prêter l'oreille » au murmure, à la différence : « parfois je ne suis plus qu'une oreille » (*MF*). D'où la variété des voix et des formes de discours dont il parsème ses romans.

La perception de voix peut, de surcroît, être envisagée comme une mise en abîme de la schizophrénie et du phénomène des « entendeurs de voix » :

- « J'entends des voix dans les églises et aussi sur les quais au bord des rivières, les poissons me disent leur malheur... », *MF*, p. 10 (Laetitia)
- « J'entends des voix. Jésus s'adresse à moi directement. », *MF*, p. 37 (Constance)

Le roman semble nous inviter, comme Sandor, à pratiquer une écoute empathique proche de celle du psychanalyste ou du psychologue. Dès l'incipit de *MF*, la voix de Laetitia retentit : le narrateur s'efface devant son sujet, cède la parole à un de ses fous. Il nous plonge *in medias res* dans sa logorrhée, nous fait entendre sa singularité énonciative : « Depuis que j'ai arrêté les antidépresseurs... ».

Sandor, médiateur et transcripteur, avoue opérer un véritable travail de réécriture de la parole « folle » - à la manière de Joy Sorman dans *À la folie*. Il commente notamment le débit de Laetitia qui nécessite des ajustements de ponctuation à l'écrit : « J'ai mis des points, des virgules, mais Laetitia ne respire pas. » p. 9 et précise plus loin qu'il condense le contenu : « Elle parle beaucoup, je résume. » p. 11.

MF, au gré des rencontres, offre ainsi un panel de « fous de langue », montre comme la maladie vient bousculer la syntaxe. Le récit explore différentes formes de discours : ritournelle, répétition mécanique et obsessionnelle, soliloque... « La folie mettrait-elle en échec le langage ? » s'interroge le narrateur. Ses repérages se fondent souvent sur des observations de l'excès : « Une parole exagérément volubile, l'hystérie d'un geste, le mutisme glaçant d'un poisson froid, la logorrhée d'un monologue. ». Les méfaits de la solitude ou d'une forme de sociopathie sont aussi pointés : - « On est tous plus ou moins atteints, mais le fou, c'est d'abord celui qui est sans interlocuteur. J'ai lu ça chez un poète russe. Ossip Mandelstam. » p. 96.

Pour aller plus loin : émission de France Culture sur les entendeurs de voix. Vincent, entendeur de voix (Les Pieds sur terre) : www.franceculture.fr/emissions/les-pieds-sur-terre/vincent-entendeur-de-voix-0

Découvrir une démarche artistique théâtrale qui s'appuie sur ces voix. La compagnie de théâtre de rue Rara Woulib cherche dans Moun Fou à recréer du collectif, tisser du lien social, faire entendre des voix « autres » : <https://rarawoulib.org/index.php/moun-fou/>

Autre spectacle intéressant à découvrir - le reportage vidéo permet de bien en cerner les contours -, *Regards en biais*, de la compagnie La Hurlante : dans une démarche documentaire, l'autrice et metteuse en scène Caroline Cano s'y penche sur la folie ordinaire..

Son écriture s'appuie sur des témoignages réels de personnes en situation de handicap mental, de leurs familles et du personnel encadrant. Elle choisit de faire partager l'intime dans l'espace public. Une déambulation propose aux spectateurs de se mettre dans les pas de Noël Folly, l'idiot du village et d'autres figures décalées : www.cielahurlante.fr/regards-en-biais/

• « Faire jizzer la voix narrative » ou le kaléidoscope de points de vue

(titre d'un article d'Alice Richir en téléchargement libre : il y est fait mention de *JPM* pages 8 à 10).

Jean-Pierre Martin, pianiste éclairé, est un sensible de l'oreille. Dans l'essai *La Bande sonore* (Corti, 1998), il affirme sa quête d'une « langue qui jasse », c'est-à-dire une langue qui fasse entendre un discours brisé, non continu, à la manière dont ce genre musical joue sur la vitalité des ruptures :

« *La voix* serait la vie, l'élan, l'impulsion sans l'écrit. Elle serait le pulsionnel, le spontané, le rythme profond, la musique de la psyché. [...] Elle serait pure musicalité [...] Paradis, nature et bonheur de la langue émotive, origine perdue et retrouvée de l'écriture, elle nommerait un lieu magique d'énonciation [...] » (*La Bande sonore*).

Dans une interview, il explique : « Je ne crois pas que ce soit une originalité de dire ça : tout romancier, même aussi tout essayiste, est travaillé par la question de la voix, de la musicalité, est travaillé par l'idée de faire jizzer la langue, de faire résonner dans l'écrit la prose du monde. ».

LLF se présente lui aussi comme un roman-poste d'écoute. Ici, pas d'oreille unique privilégiée comme dans *MF*, c'est le brouillage énonciatif, la mosaïque des voix (points de vue interne, externe, omniscient / juxtaposition de voix énonciatives) qui fonde le processus créatif. Jean-Pierre Martin dynamite la linéarité du discours romanesque comme la cohérence énonciative. En cela, la construction diffractée de la fiction semble bien adopter la structure du jazz qui joue avec les improvisations, les changements de rythme, et la confrontation entre différentes personnalités.

Pistes pédagogiques


• **Plonger dans la matière sonore.** Montrer le flou énonciatif en étudiant la fragmentation des points de vue dans ces extraits. Sont-ils internes ou externes ? :

- « je réintégrai le corps de la rousse (c'était la deuxième fois, ça m'a paru naturel, je commençais à être habitué) qui était en train de se dire que les hommes d'aujourd'hui ont une drôle de façon d'attendre... » p. 119 (relever l'usage récurrent des parenthèses comme l'irruption d'une pensée furtive, en incise).

- « c'est leur dernier week-end ensemble, mais ils ne le savent pas encore » p. 131 (étonnante prolepse qui trahit, comme l'extrait précédent, un point de vue omniscient qui est capable de pénétrer les cœurs et de naviguer dans le temps).

- Concernant le traitement du personnage de Rachel : glissement de la première personne « L'inconnu m'a aidée à glisser mon sac dans le filet après que j'en ai retiré des livres... » p. 11 à la troisième personne « elle s'était sentie nulle, moche et vieille » p. 69.

- Jugements esthétiques p. 8 et 9 avec descriptions vestimentaires, comparaisons avec des acteurs (signes d'une modalisation, d'une subjectivité).



• On peut aussi choisir une page au hasard et essayer de **distinguer les différentes voix qui y apparaissent**. Le discours indirect libre est très présent, injectant un effet de réel et une oralité parfois déstabilisants. Il est utilisé pour rendre des dialogues, mais aussi des pensées. *LLF* est en effet un roman qui rend audibles les petites voix intérieures, les introspections :

- « C'est calme aujourd'hui. J'attends comme le pêcheur au bord du lac... On n'est pas toujours bien placé. » p. 37.

- « Strapontin, strapontin, il aurait fallu rebondir... Et moi, j'ai bêtement répété : « Oui, c'est ça, on m'a donné un strapontin... » Pour la répartie, zéro, Enzo » p. 12.

La maîtrise de la parole apparaît d'ailleurs comme un atout de la parade amoureuse. Enzo n'a pas de répartie (comme le soulignent les points de suspension) tandis que le contrôleur voudrait maîtriser le flux qui le submerge (nombreuses répétitions dans son monologue intérieur) : « Je peux pas m'empêcher, je sais, j'ai tort, je peux pas m'empêcher, quand une femme me plaît, de parler, parler... » p. 55.

En écho

Sur le monologue intérieur ou « flux de conscience » caractérisé par le discours indirect libre, les énumérations et les incises de pensées et d'associations d'idées, les incises, la parataxe...

Le roman contemporain nous y a accoutumés, mais dans *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette ou dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, on en trouve déjà des illustrations :

- *Mademoiselle Else*, Arthur Schnitzler
- *Mrs Dalloway*, Virginia Woolf
- *Ulysse*, James Joyce
- *Belle du seigneur*, Albert Cohen
- *Le Bruit et la fureur*, William Faulkner
- *Zazie dans le métro*, Raymond Queneau

Voir aussi : www.babelio.com/liste/6970/le-monologue-interieur-dans-le-roman

• « D'autres vies que la mienne »

Vivre des vies successives, changer de peau, adopter des points de vue différents, tel est le métier de l'écrivain. Comme l'ouvrage de Jean-Pierre Martin, *Éloge de l'apostat*, essai sur la *vita nova*, on pourrait dire que *LLF* « change d'idée », « rompt avec lui-même et avec la morale féodale de la fidélité ». Ici, le pacte énonciatif avec le lecteur est sans cesse trahi, comme dans le Nouveau Roman.

Le feuilletage-tuilage des instances narratives est troublant. Parfois, le monologue intérieur nous fait plonger dans le point de vue interne d'un personnage : « (ce détail a son importance, peu de gens prêtent attention à un mouvement pourtant essentiel à la continuation des événements.) » p. 9, d'autres fois, un narrateur omniscient semble surplomber l'histoire « (tous trois se retrouveront cependant à Bruxelles la semaine suivante, mais ceci est une autre histoire) ».

Parfois l'ensemble du roman semble émaner des observations du chercheur qui se présente p. 101 : « Je me suis présenté, Étienne Montgolfier, sociologue de la sexualité, directeur de laboratoire, je fais une enquête sur le TGV, pratiques de rencontre, stratégies de séduction, amorces de relations, et je lui ai tendu mon questionnaire. », p. 101.

Il insiste d'ailleurs sur la méticulosité de son travail : « Ici, dans la voiture 16, je suis au cœur de l'action. Qui s'est avisé comme moi de scruter de si près le comportement relationnel des voyageurs d'un TGV ? », p. 126.

Mais notre lecture le contredit avec ironie. Dans cette mosaïque narrative, tout le monde observe tout le monde avec attention, y compris le lecteur, surplombant, comme l'auteur : Montgolfier n'est en effet pas le seul observateur. La psychologue aussi est à l'affût de spécimens et apprécie la classification :

« un bel homme manifestement en détresse. Prostré sur son siège. Accablé par la tristesse. Abattu par la mélancolie. Le masque dépressif. Je le vois tout de suite, c'est mon métier. » p. 95. Après l'observation, l'étiquetage comme dans *MF* « homme mélancolique prostré dans le TGV », p. 95.

Enzo est une figure spéculaire de l'écrivain : « Il l'avait embrassée d'un œil panoramique, perception d'ensemble qui suscitait d'abord en lui le désir immédiat d'une connaissance plus précise » p. 10. Chaque personnage est bien une illustration de « l'espèce fabulatrice » comme la nomme Nancy Huston. Il se fait déclencheur de nombreux récits enchâssés comme p. 53 « il m'est arrivé dans un train une histoire assez piteuse. Il y avait un beau mec... » (pensée intérieure, remémoration). Chacun est potentiellement porteur d'un roman, d'une histoire qui pourrait faire l'objet d'un livre. D'ailleurs, comme dans *MF*, l'objet livre apparaît régulièrement comme un caméo : « L'inconnu m'a aidée à glisser mon sac dans le filet après que j'en ai retiré des livres », p. 11.

La structure chorale, ses nombreux points de vue internes annoncés par des intertitres en italique, permettent au lecteur de s'engager dans un véritable jeu de recoupements, d'identification où il tente de reconnaître :

- « Laurence Fisher, la psychanalyste »
- « Le contrôleur »
- « Rachel »
- « Étienne Montgolfier, ethnologue du proche »
- « Sam, le prédateur, assis côté couloir » ...

On note la diversité des désignations – parfois le métier, parfois l'attitude de séduction, d'autres fois encore le prénom – et la grande variété de reprises lexicales et pronominales s'attachant à l'apparence extérieure. Par exemple ce glissement sémantique qui donne au lecteur l'impression de faire lui aussi connaissance des personnages et d'entrer dans leur intimité :

- « La mère du beau jeune homme brun »
- « Xavier »
- « La mère de Xavier » p. 38.

Parfois la subjectivité est d'ailleurs telle qu'elle ne permet pas de se faire une idée juste et stable des personnages. La répétition de la mention de la ressemblance du contrôleur avec Lambert Wilson, alors que lui-même prétend plutôt ressembler à Gabin (p. 15 et 20 par exemple) apporte une touche humoristique – chacun ne voit le monde qu'à travers son prisme. Comble de l'ouverture aux points de vue les plus exotiques, la locomotive elle-même parle et pense (au féminin) ! Une personnification attribuée au train « Alice (TGV 9864) » un prénom et des sentiments : « Mon problème, c'est la nostalgie, le poids du passé. (...) Ma motrice fera rêver comme une locomotive. », p. 81.

Nul ne détient la « vérité » : tout se recompose sans cesse comme dans ce kaléidoscope. L'ensemble de l'ouvrage apparaît ainsi comme un entremêlement subjectif où dominent des ébauches d'histoires, de personnages, de parcours sous forme de récits brefs (les

phrases sont aussi souvent très courtes, nominales)... Avec la frustration, parfois, de ne pas savoir si les rencontres vont aboutir à une relation. Sans balayer totalement la notion de personnage ou d'intrigue, cette écriture fait furieusement songer au Nouveau Roman. La littérature y apparaît comme le lieu des « petites histoires en devenir ».



Pistes pédagogiques

- **Rapprocher cette mosaïque énonciative du Cubisme en peinture.** Notamment de portraits comme *Femme dans un fauteuil* ou *Portrait de Dora Maar* de Pablo Picasso qui juxtaposent plusieurs points de vue sur un même corps.
- **Groupement de textes sur le flou de l'instance énonciative** à rapprocher du Nouveau Roman :
 - *La Modification*, Michel Butor (usage de la deuxième personne du pluriel, monologue intérieur, méta-commentaires sur le livre en train de se faire).
 - *L'Usage de la parole*, Nathalie Sarraute (l'oralité et ses formules figées, le dispositif narratif de dispersion, d'éparpillement, de fragmentaire).
 - *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Italo Calvino (usage de la deuxième personne du singulier, adresse au lecteur, juxtaposition de romans possibles, d'histoires suspendues, tronquées, incipit qui met en place le « flou »).

III. LA LITTÉRATURE EN EMBUSCADE

1. LA FIGURE DE L'ÉCRIVAIN

• Dans *MF*, portrait en creux d'un ermite hypersensible

Le métier de Sandor, anecdotique, est vite balayé à la faveur de son congé maladie. Le deuxième chapitre débute avec sa démission qu'il annonce au style direct (effet de réel), avec un détachement proche du dédoublement de personnalité : « J'ai entendu ma voix déclarer avec résolution : "Je ne reprendrai jamais ce travail" ». Sa véritable activité semble désormais d'écrire « un roman impossible ».

À travers lui, l'écrivain apparaît en arpenteur infatigable au cœur d'un paradoxe : doté d'une extrême empathie mais se retirant peu à peu du monde et rêvant d'érémisme.

Pistes pédagogiques

• Croiser le portrait du narrateur avec l'autobiographie de Jean-Pierre Martin.

Ce narrateur ne serait-il pas un double de l'écrivain ?

Ne pourrait-on pas parler à propos de *MF* d'« autothérapie » ?

Noter :

- « Le piano Yamaha de la gare était inoccupé. Je me suis lancé. J'ai plaqué quelques notes de blues en fa pour me calmer. » (p. 104). La référence au piano fait songer à *Autopianographie* : ce récit de soi au piano est aussi une collection de grandes références jazzistiques.

- Les derniers chapitres de retrait du monde en Ardèche peuvent être mis en parallèle avec le lieu de vie actuel de Jean-Pierre Martin mais aussi avec la biographie *L'Autre vie d'Orwell*, Gallimard, 2013 : « Barnhill, c'est un peu le Walden d'Orwell ». Notre narrateur et auteur en est un autre épigone.

- Une mise en abîme du projet d'écriture dans la « folie » de Sandor : « Je ne lis plus sur la folie mais j'écris sur la folie. » p. 149.

- La forme de la « collection » de références que Jean-Pierre Martin pratique dans tous ses essais. Notamment la bibliographie « folle » p. 119 et 120, véritable « coulisse » de la fabrique du roman.

• Dans *LLF*, portrait de l'écrivain en observateur séducteur

La lecture analytique des pages 192-197 fournit une excellente entrée dans *LLF*.

Un personnage d'écrivain y apparaît comme une mise en abîme drolatique et parfois ironique du processus d'écriture de Jean-Pierre Martin.

Extraits : « J'aime écrire dans les trains. » ; « Je suis en train d'écrire un roman sur la séduction » ; « Je tiens donc un sujet inédit. L'amour contemporain. Ne riez pas. Ou plutôt les amours de rencontre. Les amours médiologiques, corrélées à une technologie, suivez-

moi bien. On n'a encore jamais vraiment réussi à parler de ça au sens où je l'entends moi : l'amour au temps du TGV, au temps du porno sur toutes les chaînes, l'amour comme force générale, cœur et corps confondus, comme très grande vitesse de recherche éperdue de l'autre par tous les moyens. » p. 194.

On y trouve :

- Une allégorisation lisible du métier dans l'article défini et le choix de ne pas baptiser « l'écrivain ».
- Un dialogue sous forme de discours indirect libre ou de discours rapporté / résumé (qui fonde l'écriture du roman), mais aussi au style direct (avec tirets) qui fait sonner la voix de l'écrivain.
- Une tentative de définir l'amour et la drague (au cœur du projet de *LLF*).
- Une mise en abîme de l'écriture : « l'art de la répartie et du concetto » p. 193 « emballer, c'est peser ses mots ».
- Un regard humoristique sur cette figure prétentieuse : « Enfin, c'est à peu près ce que j'ai dit, en simplifiant tout de même à l'intention de mon auditoire, je voyais qu'elle n'avait pas l'air de s'ennuyer... » + un « je » très souvent en position de sujet + la mention de l'« œil ironique » d'un spectateur extérieur, p. 197.
- La lecture d'un extrait du roman de l'écrivain / récit enchâssé / puis commentaire.
- Une brusque prise de distance par l'irruption de la 3^e personne quand la parole est donnée à son interlocutrice « Et le voilà reparti dans une autre tirade. Il était brillant, emporté, dangereux ».

Ce discours qui met en abîme la thématique des Liaisons ferroviaires est d'autant plus humoristique qu'il est utilitaire dans l'économie du roman, c'est une technique de drague de l'écrivain-personnage !

Lire aussi la réaction très drôle de la passagère lilloise d'origine égyptienne p. 197.

« J'aime bien la dernière phrase. Mais dans l'ensemble, je dirais : un peu trop d'emphase. (...) Et surtout : et vous là-dedans ? hein ? Enfin je veux dire, pourquoi vous sentez-vous concerné par ce sujet ? Pourquoi écrivez-vous là-dessus ? », p. 198.

« Un vrai livre part de vous et tend très loin ses filets, un vrai livre pratique en somme la pêche hauturière avec les moyens du bord. (...) certainement que ça me concerne intimement. Même si je n'ai jamais dragué de ma vie. », p. 198.


> S'amuser à rechercher les traces d'emphase dans les propos de l'écrivain.

On peut également s'amuser du personnage de Wassim, le steward, « séducteur », à « l'élocution de comédien ». Ses annonces publicitaires à la langue très enjouée jouent sur les sonorités et les références musicales ou littéraires. Cela peut le faire apparaître comme un autre avatar de l'écrivain ou du poète philosophe qui enchante le quotidien et distribue de bons conseils de manière désintéressée : « pour les dames (...) vivez si m'en croyez », « quant aux messieurs, je leur conseille de relire nos grands poètes internationaux, tout particulièrement Omar Khayam. ».



Pistes pédagogiques

- **Oral** : proposer une lecture expressive de l'annonce de Wassim p. 27 et 28 et des poèmes de Ronsard « Mignonne, allons voir si la rose », « Quand vous serez bien vieille ». Repérer les allusions à ces œuvres ainsi qu'à la philosophie hédoniste du *carpe diem* : « vivez si m'en croyez, n'attendez à demain », « quand vous serez bien



vieille au soir à la chandelle ».

À la manière de Wassim, écrire et déclamer des annonces pour la voiture-bar qui pastichent des poèmes célèbres et invitent à profiter des collations : *Le Lac* de Lamartine, *Demain dès l'aube* de Hugo ou *Sensation* de Rimbaud par exemple.

- **Oral – débat** : à partir des propos d'Enzo p. 29, échanger sur le rôle de Wassim dans le train.

« Allié ou rival ? Disons allié. Une sorte d'assistant en séduction ce steward. Un entre-metteur. Il me prépare le terrain. Assure la question rythmique. Mais qui va me donner le chorus ? »

Wassim est-il un facilitateur qui, par ses mots enjoués, fluidifie le dialogue amoureux dans le train ? Cet enrobage esthétique n'est-il qu'une technique marketing pour vendre des sandwiches ? Un pur don altruiste ? Une façon de mettre du jeu, de l'humour et de l'humanité dans un métier rébarbatif ? Des éléments de réponse sont donnés par Wassim lui-même p. 27 « je lance mes appels à briser la glace, j'aime les conversations, les inconnus (...) mon désir est immense de contenter les autres. »

Est-ce le rôle de l'écrivain d'être un « allié », de poétiser le quotidien, de chanter l'amour ? (Observer le champ lexical de la musique.).

2. DES ÉCRITURES PUTATIVES / DES ÉCRITURES ENCHÂSSÉES

Les romans de Jean-Pierre Martin regorgent d'œuvres fantômes, de clins d'œil à la littérature et à son rôle. L'humour et la malice sont très présents dans ce jeu d'échos :

- Le contrôleur, par exemple, passe une commande qui semble auto-réalisatrice puisque nous tenons un livre « ferroviaire » entre nos mains (même s'il préfère le sujet de l'amour à celui de la ponctualité des TGV et des Français râleurs) : « J'aimerais un romancier qui dise la vérité là-dessus, et qu'on crée un prix, un Grand prix de la SNCF, par exemple, un prix du TGV, bien doté. » p. 20.

- La présence de l'objet-livre peut constituer un indice, une fausse piste ou un contre-point ironique à la situation. « Elle, côté couloir, sortant son portable, ouvrant le fichier d'un cours en ligne de Master en sciences cognitives, avec un gros titre en majuscules : INTERACTIONS RELATIONNELLES. Sous-titre : « L'attention à l'autre. ». En effet, ce personnage et son voisin étant englués dans une situation d'indifférence polie, le titre de l'ouvrage semble souligner ironiquement que ce sont les cordonniers les plus mal chaussés.

- Le monologue intérieur d'une des passagères semble une parodie des discours et des romans d'amour, la version vernaculaire des réflexions de Montgolfier sur l'usure du langage amoureux et la nécessité de le revivifier. « I love you I love you, le père à son enfant, le mari à sa femme, la femme à son amant, I love you, I love you, on me dit que je suis cynique, mais pour l'amour, il n'y a plus de mots, plus de langue. Tuer la sentimentalité baveuse, c'est une question de survie. (...) Le même scénario à chaque fois. » analyse de

Rachel sur le pathos et la niaiserie des mots d'amour p. 31.

En écho : écouter les chansons *L'Amour c'est du pipeau* de Brigitte Fontaine (notamment le premier couplet sur les clichés amoureux dans le discours, ce « baratin », « cette pub idiote ») et *Mon cœur, mon amour* d'Anaïs (sur l'aspect « dégoulinant » des échanges amoureux).

- Une chute terrible sur le libertinage « Mais après tout, un taxi, ça n'engage à rien. », p. 216. Le récit reste suspendu et ouvert (autre roman putatif) sur la figure du serial séducteur... et sur le mot « rien » renvoyant à l'inanité de cette histoire.

3. EN LISIÈRE DE L'ESSAI LITTÉRAIRE

Nous l'avons vu, Jean-Pierre Martin et Joy Sorman pratiquent tous deux des écritures hybridant le roman et le documentaire. Là où le premier choisit ostensiblement le roman, se dissimule en partie derrière des narrateurs qui le trahissent parfois, la seconde choisit une posture plus discrète et distanciée, mais où le « je » auctorial apparaît plus nettement assumé quoiqu'en retrait. Chez Jean-Pierre Martin, on sent toutefois une tentation. Comme l'écrit un critique sur le site *Les Univers du livre* « la forme essayistique (le) démange ».

On pourrait dire que, par un effet d'échos et d'intertextualité, le roman constitue pour lui une sorte de cabinet de curiosités. *MF* et *LLF*, essais romanisés sur la folie et l'attrance amoureuse, font en effet, chacun à leur manière, un éloge de la curiosité (comme l'essai éponyme³ de l'auteur) entendue comme cura : soin, attention, égard pour les autres. Ce soin est lisible dans les figures empathiques comme Wassim le steward ou Sandor écouteur « martyr » mais s'incarne aussi dans une autre forme : le désir de savoir, d'enquêter, de connaître, désir présent également dans la pulsion de la séduction (Sandor, Montgolfier, le contrôleur et d'autres passagers en sont aussi des représentants). Le roman se fait ainsi chambre d'écho du désir de connaître, de savoir, confondant *libido sciendi* et *libido sentiendi*.

Chaque roman de Jean-Pierre Martin est ainsi émaillé d'une documentation obsessionnelle : se constitue au fil des pages une véritable petite bibliographie sur le sujet abordé. Dans *MF*, comme dans les essais, on trouve ainsi des références variées :

- Un développement de l'histoire de Romain Gary et de son grand amour schizophrène, puis sur celle d'André Breton et de Nadja ou encore la mention de Robert Walser (interné en psychiatrie) « Je ne suis pas ici pour écrire, je suis ici pour être fou. » comme autant d'invitations à poursuivre les lectures biographiques.
- Un portrait de Michel Foucault « un sens aiguisé du réel mais qui ne s'immobilise jamais devant lui ; une promptitude à trouver étrange et singulier ce qui nous entoure ; un certain acharnement à nous défaire de nos familiarités et à regarder autrement les mêmes choses : une ardeur à regarder ce qui se passe et ce qui passe. » + citation de Foucault p. 37.

³ « La curiosité est une expérience charnelle. Ses enjeux sont existentiels. La libido sciendi – ou désir de connaissances – est une libido vivendi – une soif de vie. ». Un moyen pour « se dépendre de soi ». « Une attention affectueuse au monde », *La Curiosité, Autrement*, 2019.

- Un extrait d'un forum sur la schizophrénie recopié presque intégralement par le narrateur...

Apparaît en filigrane l'idée que la littérature (et l'écrivain, comme le personnage de Sandor), est intimement liée à la posture du doute et de l'intranquillité. Fondée sur la curiosité, l'écriture est élan vers l'autre, « puissance agitatrice et transformatrice ». À une éthique de la conviction, elle préfère une éthique du questionnement. Les sujets sont « flottants », envisagés à partir de différents angles de vue : dans le pluriel des titres se lit aussi cette ouverture à la plurivocité, à la polyphonie. Il s'agit de s'ouvrir aux folies, aux amours dans leur diversité et non pas à l'Amour, à la Folie.

• Différentes approches des fous

MF peint une folie plurielle, complexe, à multiples visages. Le roman se présente comme une tentative d'approche des folies dans leurs spécificités : « Un corps errant n'est semblable à aucune autre, mais tous ont une parenté. » / « Toutes les schizophrénies se ressemblent, toutes sont singulières. » p. 109.

De nombreux extraits révèlent l'impossibilité d'une définition fixe de la folie. Le narrateur s'y investit personnellement (nombreux modalisateurs, monologue intérieur) :

« Fou n'est pas le mot, même si je le prononce avec affection. Je préfère dire : corps errants. Je les appelle ainsi pour tenter de leur rendre un peu de leur noblesse. » p. 38.

Critique sociale : « Je me suis demandé : Qui est le plus fou ? Celui qui pense à la mort chaque jour, comme moi, ou celui est possédé par le langage de l'entreprise ? » p. 32.

« Ce mot, maladie, ne me convient pas, mais quel est le mot ? ».

Au-delà d'une entreprise de recherche de la juste terminologie, l'écriture se fait parfois encyclopédique, elle décrit les comportements de fous au présent gnominique, ausculte leur rapport au langage, à l'habillement. Véritable peinture de mœurs, elle emprunte de ce fait sa méthode à l'anthropologie, et plus particulièrement à l'ethnologie : enquête, curiosité, patience, tentative de dégager des caractéristiques.

La même démarche scientifique se retrouve dans *LLF* : questionnaire de Montgolfier, personnage un peu ridicule, toutes antennes dehors, en incessante quête d'un événement, qui retranscrit minutieusement les conversations (sans très bien les saisir parfois). L'auteur semble parfois rapprocher la sociologie de l'observation des animaux dans les parcs zoologiques, pratique qu'il dit affectionner, comme Michaux. Il l'envisage comme un rapport à l'autre, une recherche de l'autre.

- « Dans les cafés, dans les rues, les fous harcèlent, demandent, intiment. Ils aimeraient que la ville soit un village, tâchent de former autour d'eux un cercle d'attentions, une réunion de passants... (...) Dans les bus, dans le métro, seuls les psychotiques cherchent à briser la vitre qui nous sépare, nous visages fermés, prêts chaque jour à mourir, contre-faisant les morts, déjà. Dispersés dans la ville, quelques corps errants prennent en charge nos angoisses. Ils en font une mise en scène, un spectacle de rue, un théâtre furieux. La folie, c'est l'occupation de l'espace.

- « Souvent ils vont à l'essentiel », « Ils ne s'habillent pas, ils s'accoutrent. » p. 43.

- Observation sur un autre terrain, la campagne : « Ici, la folie n'est pas moindre. Elle est autre. Elle a l'accent du pays. Elle court les champs, les villages. (...) Les fous des champs ne ressemblent pas aux fous des villes. » p. 149.

Apparaît une tendance histrionique qui déplace la folie du côté de l'occupation de l'espace (lisible dans les accumulations, le rythme ternaire), du désir d'être vu et entendu. Une certaine théâtralité se fait jour.

Lors d'une discussion avec Rachel, Sandor envisage même l'environnement écologique, très important en ethnologie. C'est ainsi que de nouvelles catégories font leur apparition : « D'ailleurs, on oublie quelque chose dans notre inventaire. Les nouvelles formes plus contemporaines, les phénomènes d'époque : les dépressifs climatiques, les collapsologues bipolaires, les écomaniques morbides... Il y a tellement de folies touchantes et rationnelles, tellement de folies singulières et circonstanciées ».

En écho : folie et déviance dans l'art

L'obsession pour la folie finit par devenir symptôme d'une folie documentaire p. 119 et 120. On y devine l'écrivain-chercheur. Pourquoi ne pas y glaner des références, lectures, films qui pourront faire l'objet d'exposés, rebonds, enrichissements et approfondissements ?

« Je lis comme un fou. C'est moi, maintenant, qui préfère les livres aux hommes. Je lis sans lire. Je dévore, je parcours, je saute, je cherche. Je me déplace du canapé à la cuisine avec quatre livres sous le bras. Ils n'ont pour point commun que le désordre mental : *Séraphine* de Senlis de Vircondeler, *Ciel vert ciel d'eau* de Mavis Gallant, *Les Fous littéraires* de Queneau, *Lettres à Hélène* de Louis Althusser. Ce sont de beaux livres, intenses, qui me font frémir ou pleurer : *Dans la nuit de Bicêtre* de Marie Didier, *Personne* de Gwenaëlle Aubry, *Joséphine* de Jean Rolin, *Gaspard de la nuit* d'Élisabeth de Fontenay, *Le Paradis entre les jambes* de Nicole Caligaris, *La Robe bleue* de Michèle Desbordes, *Eduard Einstein* de Laurent Seksik, *Route de nuit* de Clément Rosset, *Face aux ténèbres* de William Styron... Je sonde des figures littéraires de la schizophrénie : le Louis Lambert de Balzac, Erika dans un roman de Gary qui a eu peu de succès, *Europa*. M'intéressent particulièrement les « fous moyens », les « psychopathes variés », les « trublions intermédiaires entre la normopathie et la psychose » - expression que je relève chez Jean Oury. J'aimerais comprendre ce qui a fait basculer la jeune fille bègue de *Pastorale américaine* dans la folie meurtrière. Je regarde en boucle *Elle s'appelle Sabine*, le documentaire de Sandrine Bonnaire sur sa sœur, *La Fêlure* de Fitzgerald est mon évangile du trouble profond (...) Je cherche dans les livres les révélations sur toutes les formes de détresse psychologique. ».

Jean-Pierre Martin, *Mes Fous*, p. 119-120.

Ces références peuvent être indéfiniment enrichies tant l'art et la folie semblent avoir maille à part. On pourra par exemple s'intéresser

- au film *Vol au-dessus d'un nid de coucou* de Milos Forman qui questionne le traitement thérapeutique de la folie.
- au *Horla* de Maupassant.
- à des articles de presse qui questionnent l'irresponsabilité pénale (par exemple, le récent dossier de Médiapart « Ne pas juger les fous : un principe altéré ? » www.mediapart.fr/journal/france/300621/irresponsabilite-penale-l-assemblee-nationale-s-empare-de-l-affaire-halimi qui peut faire l'objet d'un débat).
- aux figures d'artistes « fous » qui pourront faire l'objet d'exposés - Antonin Artaud, Camille Claudel, Van Gogh...
- aux personnages fous au théâtre étudiés dans un groupement d'extraits qui mettent en scène leur déraison : Phèdre folle de désir, Caligula et Néron dictateurs déments, Lorenzaccio et Hamlet doutant du réel et de l'efficacité de l'action...



L'actualité littéraire récente ménage aussi une part importante à la thématique de l'internement et du soin psychique :

Yoga d'Emmanuel Carrère, *Sept Gingembre* de Christophe Perruchas, et *Le Fumoir* de Marius Jauffret (« roman de non-fiction » qui se déroule aussi à Sainte Anne).

Voir : www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-culture/marius-jauffret-et-gringe-une-histoire-de-fous

CONCLUSION

Amorces, parades, le désir déclencheur de récit

Le titre *Les Liaisons ferroviaires* apparaît comme une clé – une des voix du roman nous y invite assurant que « (les livres sont des indices passionnants, on a envie de savoir ce que les gens lisent) ». Juxtaposition de pensées plutôt que lettres, il fonctionne sur le même dispositif de narration polyphonique. Il invite dans le même mouvement à savourer le plaisir de l'omniscience, de comparer tactiques et leurres. La chute du roman constitue en cela un contrepoint ironique à la punition de la Marquise de Merteuil et du Duc de Valmont : ici, le séducteur manipulateur n'est pas châtié, le « vice » triomphe. En faisant signe en direction de Choderlos de Laclos, ce titre envisage aussi le libertinage contemporain comme un jeu de vitesse et d'aiguillages, en mode rapide.

C'est un « roman d'amour en temps de TGV », un lieu de possibles, de marivaudage, où se concentrent plusieurs esquisses d'aventures. On y moque parfois le cliché du roman à l'eau de rose par exemple dans l'histoire de Rachel p. 69 où il est question de fleurs, lettres pétrarquisantes... « une culture du pathétique et de l'amour-passion » assène-t-elle.

L'œil de spécialiste de Montgolfier envisage d'ailleurs les types de lecteurs : « C'est une idolâtre. Une idolâtre et un ironiste, ça ne peut pas s'entendre. » p. 51. On a davantage la sensation d'entendre un commentaire littéraire ou philosophique qu'un propos de sociologue.

Le ballet des approches semble parfois se régler plutôt comme un concert invisible où chacun cherche à imposer sa partition. De nombreux instrumentistes sont en effet présents : un contrebassiste, un saxophoniste, « un pianiste de jazz d'origine bulgare » p. 14. Enzo use souvent de métaphores mélomanes.

Le roman, en rapprochant les dynamiques du train et de l'amour semble aussi désigner le TGV comme un nouveau moteur. Alice (la narratrice-train) espère de nouvelles vibrations, un autre système axiologique qui feraient naître des histoires inattendues. « J'aimerais tant donner de nouvelles impulsions aux désirs en panne. Libérer les corps recroquevillés dans leur siège, tel est mon nouveau défi. (...) L'émancipation du sexe, la liberté de l'amour, la circulation du désir, voilà la grande affaire de notre temps. » p. 23.

LLF se déploie comme *Les Mille milliards de poèmes* de Queneau, une multitude de possibles, une forme de miracle : « ça tient à presque rien une rencontre. C'est une histoire de funambule. Il faut apprendre à tenir sur un fil. (...) Soixante mille passagers, soixante mille façons de s'absenter ou d'aborder. » p. 54.

Pistes pédagogiques

Atelier d'écriture : imaginez les récits laissés en suspens par la narration

- le dialogue dans le taxi (scène finale),
- les musiciens qui se retrouvent (prolepse présente dans le roman),
- les « asexuels » qui, contre toute attente, échangent sur l'ouvrage « interactions relationnelles »,
- un échange de sms, après l'arrivée, entre le contrôleur et sa nouvelle conquête...