

Université Fédérale



Toulouse Midi-Pyrénées

THÈSE

**En vue de l'obtention du
DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE**

Délivré par l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par

Adrien ARAGON

Le 16 juin 2022

**Henri Calet, de la marge du vingtième siècle à une poétique du
retrait.**

Ecole doctorale : **ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication**

Spécialité : **Langue et Littérature Françaises**

Unité de recherche :

PLH - Laboratoire Patrimoine, Littérature, Histoire

Thèse dirigée par

Jean-Yves LAURICHESSE

Jury

Mme Marie-Hélène BOBLET, Rapporteur

M. Philippe BAUDORRE, Rapporteur

M. Julien ROUMETTE, Examineur

M. Jean-Yves LAURICHESSE, Directeur de thèse

Adrien ARAGON

**Henri Calet,
de la marge du vingtième siècle à une poétique du retrait**



Thèse de doctorat en langue et littérature françaises – Université Toulouse II-Jean Jaurès

Photographie de couverture : Henri Calet à Grattequina, *Elle* n° 542, 14 mai 1956.
Cliché de Philippe Charpentier

*De l'instant où l'on accepte l'idée de la contrainte, c'est sans remède.
Tout ce qui s'ensuit est de ma faute.
Je suis sans excuse.*

Henri Calet, *Monsieur Paul*.

Je dédie cette thèse et adresse toute ma gratitude

À mon directeur de thèse, Jean-Yves Laurichesse, pour sa confiance, ses lectures bienveillantes et ses conseils avisés,

À Marie-Hélène Boblet, Philippe Baudorre et Julien Roumette, pour l'intérêt qu'ils ont bien voulu porter à ce travail,

À ma mère, pour avoir, un jour, sorti *La Belle Lurette* de sa bibliothèque,

À mon père, mon premier lecteur.

Table des abréviations

Afin de faciliter la lecture et de limiter les recours aux notes de bas de page, les renvois aux livres d'Henri Calet se feront sous la forme d'un sigle et d'un numéro de page entre parenthèses (BL, 28). Quand cela était possible, les rééditions récentes ont été privilégiées.

- BL *La Belle Lurette* [Gallimard, octobre 1935], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2010.
- LM *Le Mérinos* [Gallimard, septembre 1937], Paris, Le Dilettante, 1996.
- FP *Fièvre des polders* [Gallimard, juillet 1939], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2017.
- LB *Le Bouquet* [Gallimard, mai 1945], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2001.
- MF *Les Murs de Fresnes*, Paris, Les Editions des Quatre Vents, 1945.
- TQ *Trente à quarante* [Editions de Minuit, avril 1947], Paris, Le Mercure de France, 1991.
- TT *Le Tout sur le tout* [Gallimard, juin 1948], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2011.
- RS *Rêver à la suisse* [Editions de Flore, décembre 1948], Paris, Pierre Horay, 1984.
- IP *L'Italie à la paresseuse* [Gallimard, avril 1950], Paris, Le Dilettante, 1990.
- MP *Monsieur Paul* [Gallimard, octobre 1950], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2007.
- GL *Les Grandes Largeurs* [Vineta, novembre 1951], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2008.
- GV *Un grand voyage* [Gallimard, octobre 1952], Paris, Le Dilettante, 1994.
- DB *Les Deux Bouts* [Gallimard, mars 1954], Genève, Héros Limite, « Tuta Blu », 2016.
- CI *Le Croquant indiscret* [Grasset & Fasquelle, octobre 1955], Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 2015.
- CO *Contre l'oubli* [Grasset & Fasquelle, 1956], Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 2010.
- PO *Peau d'ours* [Gallimard, 1958], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2011.
- AT *Acteur et témoin*, Paris, Mercure de France, 1959.
- SC *Une stèle pour la Céramique*, Paris, Les Autodidactes, 1996.
- PR *Poussières de la route*, Paris, Le Dilettante, 2002.
- DML *De ma lucarne* [Gallimard, 2000], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2014.
- J *Jeunesses*, Paris, Le Dilettante, 2003.
- 8QR *Huit quartiers de roture*, Paris, Le Dilettante, 2015.
- PM *Paris à la maraude*, Paris, Editions des Cendres / ENSSIB, 2018.
- IA *Mes Impressions d'Afrique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2019.
- JNS *Je ne sais écrire que ma vie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2021.

INTRODUCTION

Henri Calet, un oublié de l'histoire littéraire ?

Encore aujourd'hui très largement méconnu du grand public, Henri Calet (1904-1956) — de son vrai nom Raymond Théodore Barthelmess — appartient à ce groupe d'écrivains nés aux alentours des années 1900, ayant débuté leur carrière littéraire pendant l'entre-deux-guerres, et qu'une œuvre conséquente, continuée après la Libération et durant les années cinquante, n'a cependant pas empêché de sombrer dans une certaine confidentialité.

En 1935, Calet signe pourtant avec *La Belle Lurette*, « roman » d'une centaine de pages, une entrée en littérature remarquée. S'il est loin d'être un succès de librairie, le livre retient toutefois l'attention d'une part de la critique — notamment celle d'Eugène Dabit¹ et de Georges Henein² — qui salue le travail d'un écrivain plein de promesses, au talent certain et au style déjà singulier. Pour certains, il s'affirme même comme l'un des écrivains « les mieux doués »³ de sa génération, ce que semble confirmer la parution de deux nouveaux romans : *Le Mérinos* (1937) et *Fièvre des polders* (1939). Alors qu'il est mobilisé, au début de l'année 1940, Henri Calet est déjà l'auteur de trois ouvrages, tous publiés chez Gallimard. Faisant le choix du silence durant toute la durée de l'Occupation, Calet est invité par Pascal Pia, à l'automne 1944, à rejoindre la rédaction du journal *Combat*, où il embrasse une carrière de journaliste qu'il poursuivra jusqu'à sa mort en collaborant à tous les périodiques les plus importants de l'époque. En parallèle, il poursuit une œuvre qui ne cesse de se diversifier. Entre 1945 et 1955, il publie ainsi une douzaine d'ouvrages allant du récit de captivité (*Le Bouquet*, 1945) au reportage d'ordre quasi-sociologique (*Les Deux Bouts*, 1954 et *Le Croquant indiscret*, 1955). Durant cette période, le caractère composite que prend résolument une œuvre constituée de documents (*Les Murs de Fresnes*, 1945), d'un recueil de nouvelles (*Trente à quarante*, 1947), d'« anti-guides » de voyages (*Rêver à la suisse*, 1948 et *L'Italie à la paresseuse*, 1950), d'un roman proche de l'« autofiction » (*Monsieur Paul*, 1950), de « ballades parisiennes »

¹ Eugène DABIT, « Romans et récits », *La Nouvelle Revue française*, n°268, 1^{er} janvier 1936, pp. 126-128.

² Georges HENEIN, *Variétés* (Le Caire), 19 décembre 1935.

³ Renée BALLON, « Sur un livre - *Fièvre des polders* par Henri Calet », *La Bourgogne républicaine*, 12 avril 1940.

(*Les Grandes Largeurs*, 1951) et d'un roman plus « traditionnel » (*Un grand voyage*, 1952), a très certainement conditionné l'image publique d'un écrivain reconnaissant lui-même ne pas être un « vrai romancier »¹. Prononcés à l'occasion de la parution du *Tout sur le tout* (1948), livre décisif que Calet qualifie volontiers de « fourre-tout »² et dont le principe d'hybridité caractérisera toute sa production d'après-guerre, ces mots contribuent autant à donner raison à ceux qui le considèrent davantage comme un homme de presse et de radio, qu'aux historiens de la littérature qui, peinant à l'étiqueter, préfèrent bien souvent le passer sous silence.

Dans *L'Histoire littéraire* (2010), Alain Vaillant déclare que l'écriture de l'histoire littéraire est, non seulement, conditionnée par un contexte politique et historique, qu'elle dépend en grande partie des institutions nationales, mais qu'elle contribue aussi activement à la création d'une identité culturelle et linguistique. En cela, la réorganisation totale du système éducatif français, consécutive à la débâcle de 1870, est symptomatique de l'évolution du rôle que la III^e République entend faire jouer à la littérature. Jusqu'à présent focalisé sur le « siècle de Louis XIV », l'enseignement s'ouvre à de nouvelles œuvres et à de nouveaux auteurs. Le Moyen-Âge et la Renaissance sont réhabilités, le XVIII^e siècle est « panthéonisé », tandis que le XIX^e est « progressivement toléré puis admis »³. Alain Vaillant souligne que la finalité de cette ouverture est avant tout de conforter « par les textes l'idée de continuité nationale et le sentiment patriotique »⁴. Au tournant du XX^e siècle, elle permet en outre « d'introduire des adversaires (déclarés ou non) du catholicisme, en période accélérée de laïcisation »⁵, et démontre, ce faisant, que la narration de l'histoire littéraire est indissociable des ambitions politiques, sociales et idéologiques que se donne une société. Constatant l'élargissement de ce corpus, Alain Vaillant invite cependant à la prudence face aux risques de figement et d'aveuglement qu'entraîne inévitablement toute définition d'un nouveau panthéon :

Mais, justement, savons-nous ce qu'on retiendra demain de la littérature contemporaine ? Ce qu'on considérera comme littéraire ou comme non littéraire ? Rappelons-nous le XVIII^e siècle : les milieux autorisés débattent alors à l'infini des questions formelles de poétique, confrontent les poètes de l'Antiquité aux nouveaux classiques, réglementent les genres des belles-lettres, sans voir que l'essentiel se joue à l'extérieur, dans ces écrits philosophiques, publiés ou manuscrits, qui irriguent et agitent en profondeur la République des Lettres et qui, à l'époque actuelle, captent presque totalement l'intérêt des spécialistes de la littérature du XVIII^e siècle. Qui nous dit que, dans un ou deux siècles, on ne fera pas des

¹ Pierre MACAIGNE, « “Le Tout sur le tout est un constat” affirme Henri Calet », *Le Figaro*, 11 août 1948.

² Enquête de Jeanine DELPECH, « Y a-t-il une crise du roman français ? », *Les Nouvelles littéraires*, n°1054, 13 novembre 1947.

³ Alain VAILLANT, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, « Lettres », 2017, p. 80.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

thèses sur des corpus textuels totalement ignorés aujourd'hui (littéralement hors de notre champ de vision), et qui représenteront alors la substance même de la « littérature » ?¹

De fait, au panthéon littéraire de ceux qui constituent la face cachée du roman français au XX^e siècle, Calet figure en bonne place aux côtés d'écrivains tels que Raymond Guérin, Georges Hyvernaud, Marc Bernard, Emmanuel Bove, Louis Guilloux ou Paul Gadenne. Auteur insaisissable d'une œuvre difficile à classer et à compartimenter, Henri Calet se heurte avec eux à cette conception de l'histoire littéraire héritée de la III^e République et de laquelle découle un principe de hiérarchisation et d'esthétisation de la littérature. L'intérêt de l'œuvre de Calet, pour reprendre les termes d'Alain Vaillant, réside précisément dans le fait qu'elle échappe à notre « champ de vision » immédiat. Se développant dans les interstices de l'histoire de la littérature, elle incarne, avec d'autres, cet « extérieur » passé sous silence et capable de renouveler le regard porté sur le XX^e siècle littéraire.

Bien qu'il fasse partie de cette constellation d'auteurs dont les livres connurent davantage un succès critique que populaire, le cas d'Henri Calet est néanmoins au centre d'un curieux paradoxe. Presque totalement absent des manuels scolaires, des anthologies, des dictionnaires et des travaux universitaires, il se rappelle pourtant régulièrement à notre souvenir à l'occasion d'articles plus ou moins développés, parus dans la presse généraliste², et surtout de rééditions régulières qui sont allées en s'intensifiant depuis la fin des années 2010³. Après une période de purgatoire longue de vingt ans, l'œuvre n'a cessé d'être défendue, depuis le début des années 80, par une poignée d'adeptes, constituée d'auteurs (Jean-Pierre Enard et Jacques Chessex en tête), d'éditeurs (Dominique Gaultier et Raphaël Sorin) et de lecteurs. Ainsi, bien que l'histoire de la littérature s'écrive généralement sans le nom d'Henri Calet, la disponibilité de ses ouvrages sur les rayonnages des librairies, dans des collections accessibles (« L'Imaginaire » de Gallimard, « Les Cahiers Rouges » de Grasset), illustre malgré tout une présence indéniable dans le panorama littéraire français. S'il ne s'agit pas de tenter de lui rendre sa place supposée au sein d'un panthéon littéraire, dont il semblait par ailleurs se moquer, ni de l'inclure dans un quelconque classement des auteurs

¹ *Ibid.*, p. 120.

² Parmi les quelques articles parus au sujet de Calet ces dernières années, citons, à titre d'exemple : Mohammed AISSAOUI, « Contre l'oubli d'Henri Calet », *Le Figaro*, 8 février 2012 ; Gilles HEURE, « Le retour d'Henri Calet, la plume des faubourgs populaires », *Télérama*, 12 mai 2015 ; Nicolas CHEVASSUS-AU-LOUIS, « Henri Calet, un écrivain né dans l'anarchie », *Médiapart*, 9 août 2017 ; « Henri Calet, le clandestin de Paris », *Le Télégramme*, 18 septembre 2018 ; Thomas MORALES, « La revanche d'Henri Calet », *Causeur*, 21 mars 2021.

³ Soullignons, entre autres, la parution de *Huit Quartiers de roture* (2015) au Dilettante, la réédition de *Les Deux Bouts* (2016) aux éditions Héros-Limite, l'entrée de *Fièvre des polders* (2017) dans la collection « L'Imaginaire », la parution de *Paris à la maraude* (2018) aux éditions des cendres/ENSSIB ainsi que celle de *Mes impressions d'Afrique* (2019) aux Presses universitaires de Lyon. *Rêver à la suisse* et *Les Murs de Fresnes* ont eux aussi été réédités aux éditions Héros-Limite en 2021.

du siècle passé, force est de constater qu'il apparaît exagéré, en 2022, de le considérer comme un « écrivain oublié », n'ayant jamais rencontré le moindre succès et dont les volumes seraient condamnés à hanter les étagères des bouquinistes. Pour autant, il n'en reste pas moins vrai que, si ses livres bénéficient d'un regain d'intérêt manifeste, leur existence s'accommode toujours d'une certaine discrétion.

Un écrivain « irrégulier » ou à la marge ?

Du fait de leur représentation nécessairement parcellaire et schématique, les manuels d'histoire littéraire se focalisent traditionnellement sur les notions d'écoles et de mouvements. Cette tendance ne se vérifie pas moins dès lors qu'il s'agit de rendre compte des lendemains de la Seconde Guerre mondiale, où une chronologie parfois artificielle s'attache généralement à mettre en valeur la « "logique" implicite qui conduit de l'existentialisme au Nouveau Roman »¹. Dans son « Avant-propos » au dossier intitulé « Les irréguliers, un autre après-guerre », paru dans la revue *Littératures*, Julien Roumette souligne que la principale conséquence de cette narration lacunaire est la création d'un « véritable trompe-l'œil historique » où « le reste de la production littéraire de cette période est exposé sous la forme d'un défilé d'individualités singulières, quand il n'a pas été tout bonnement effacé de la photo »². Outre un désir de simplification inhérent à toute tentative de résumé, il insiste sur le biais qu'introduit l'élément politique au moment d'appréhender et de comprendre le monde littéraire des années trente-cinquante. Les années de crise et la Seconde Guerre mondiale ont en effet amené un grand nombre d'écrivains à se positionner de façon radicale. Après la possibilité d'un engagement à l'extrême-droite, incarnée par Céline, Drieu la Rochelle ou Brasillach, le communisme s'impose comme étant la grande idéologie de l'après-guerre et séduit un grand nombre d'écrivains, dont Sartre et Aragon. Si l'engagement de ces derniers se complaît parfois dans une logique antagoniste, ce nouveau contexte de guerre froide, où l'ennemi n'est plus aussi clairement identifiable, contribue à l'émergence d'« irréguliers » qui, malgré leurs différences, ont en commun de s'inscrire « en réaction contre l'esprit d'une époque qui a beaucoup enrégimenté les artistes »³. L'« irrégularité » serait donc le lot de ceux qui tentent de faire preuve d'indépendance, des « combattants qui ne sont pas du rang, francs-tireurs, partisans » (Vercors, Gary), de ceux « dont les combats s'accommod[ent] mal des "lignes" politiques, des partis et des

¹ Julien ROUMETTE, « Avant-propos », in Julien ROUMETTE (dir.), « Les irréguliers, un autre après-guerre », *Littératures*, Presses universitaires du Midi, n°70, 2014, p. 14.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 11.

écoles » (Louis Guilloux), et des « rebelles » refusant tout autant d’adhérer à un parti, à l’idée d’une nation qu’à une posture d’écrivain (Malaquais)¹. Si, parmi les irréguliers identifiés par les contributeurs de ce numéro de la revue *Littératures*, beaucoup peuvent, d’une façon ou d’une autre, faire écho à Henri Calet², l’absence de l’auteur de *La Belle Lurette* est malgré tout significative de la place singulière qu’il occupe au sein de cette famille littéraire. C’est pourtant ce même terme que Roger Grenier emploie lorsque, dans un article consacré à Pascal Pia, il évoque le souvenir de son ami. Appliqué à Henri Calet, le mot prend cependant un sens légèrement différent :

Quand nous étions à *Combat*, il persuada Henri Callet (sic) d’aller faire un reportage à Argenteuil, sur le musée de l’asperge [...] en imaginant par avance les sous-entendus grivois que le sujet ne manquerait pas d’inspirer à notre ami. Pia aimait en Calet un irrégulier comme lui, sorti de la misère par des voies pas toujours légales. On ignore le plus souvent que Henri Calet, de son vrai nom Raymond Barthelmes (sic), n’est pas un nom de plume, mais une fausse identité, obtenue dans un consulat du Paraguay, pour échapper à la prison.³

En effet, comme le signale Roger Grenier, « Henri Calet » est bien davantage qu’un pseudonyme d’écrivain. Il est le nom qui figure sur le faux passeport que se procure Raymond Barthelmes, coupable d’avoir dérobé, le 23 août 1930, 250 000 francs dans l’entreprise où il officiait en tant que comptable. Cinq ans avant la parution de *La Belle Lurette*, Raymond Barthelmes, hors-la-loi fuyant en Uruguay la justice française, disparaît derrière l’identité d’« Henri Calet »⁴. Son irrégularité n’a donc rien de métaphorique et dépasse très largement des postures littéraires et des convictions politiques qui seraient une simple « réaction à une époque ». Par bien des aspects, elle s’apparente même à une véritable disposition héréditaire. L’histoire familiale de Calet — « nous nous engageons dans une histoire embrouillée » écrira-t-il dans *Le Tout sur le tout* (TT, 16) — est caractéristique de ce rapport très personnel qu’entretient une certaine classe sociale aux institutions,

¹ *Ibid.*, pp. 9-11.

² Le dossier intitulé « Les irréguliers, un autre après-guerre » regroupe des articles consacrés à Marc Bernard, Louis Guilloux, Jean Malaquais, Romain Gary, Jean Meckert, Marcel Arland et Jacques Brault. Outre les liens d’amitiés qui l’unissaient à Marc Bernard, la proximité littéraire d’Henri Calet avec Louis Guilloux, Jean Meckert et Jean Malaquais est identifiée dès les années 30-40. Georges Henein souligne le lien de parenté unissant *La Belle Lurette* et *Le Sang Noir*, tous deux parus en 1935 à un mois d’intervalle. Georges HENEIN, « De Bardamu à Cripure », *Un Effort*, n°60, Le Caire, mars 1936. Le fonds Henri Calet de la Bibliothèque Jacques-Doucet conserve par ailleurs une lettre de Louis Guilloux à Henri Calet datée du 11 septembre 1948.

Marc Bernard, dans un article de juillet 1942, faisait le lien entre Calet, Meckert et Malaquais. Marc BERNARD, « Le groupe des écrivains prolétariens », *Comœdia*, n°57, 25 juillet 1942. Le fonds Henri Calet de la Bibliothèque Jacques-Doucet conserve par ailleurs une lettre de Jean Malaquais à Henri Calet datée du 14 mai 1942.

³ Roger GRENIER, « La profession de non-foi de Pascal Pia », in *Littératures*, Presses Universitaires du Midi, n°65, 2011, p. 30. Soulignons tout de même que dans cet extrait, Roger Grenier égratigne deux fois le patronyme de l’écrivain en rajoutant un « l » à Calet et en supprimant un « s » à Barthelmes...

⁴ Contrairement à ce qu’écrit Roger Grenier, Calet obtient ce faux passeport au Consulat du Nicaragua de Montevideo. Le document indique que « Henri Calet » est un « commerçant nicaraguayen », né à Léon le 13 mars 1903, de père belge et de mère hollandaise. Raymond Barthelmes était né à Paris le 3 mars 1904.

à la loi et aux impératifs divers édictés par la société. Cité par Roger Grenier, Pascal Pia résume en quelques lignes le monde duquel Calet était issu :

La gêne ne le démoralisait point. Il en avait l'habitude, comme en ont l'habitude les réfractaires auxquels allaient ses sympathies, les insoumis qui, n'ayant pas de domicile, échappent indéfiniment aux recherches de la gendarmerie, les camelots sans condé travaillant à la sauvette, et tous les inclassables, nombreux encore dans les années 1920 et 1930, qui, pour ne pas s'asservir à un patron ou à une administration, dépensaient chaque jour des trésors d'ingéniosité.¹

Derrière le portrait dressé par Pascal Pia, il est aisé de reconnaître l'ombre du père de Calet, adepte des petites arnaques, resquilleur patenté, déserteur durant la Première Guerre mondiale et peu enclin à se plier aux obligations, quelles qu'elles soient. Entre ce père anarchiste proche de la bande à Bonnot et une mère faiseuse d'ange, ayant tous deux connu la prison et fabriquant ensemble de la fausse monnaie qu'ils écoulaient en compagnie de leur fils, nul doute que Calet est à bonne école. Si l'on peut parler d'irrégularité le concernant, elle doit alors s'envisager en premier lieu comme un déterminisme social qui définit, en partie, sa façon d'être au monde et qui conditionne même, *in fine*, sa naissance en tant qu'écrivain.

Dans son « Avant-propos », Julien Roumette distingue l'« irrégulier » du « marginal » en considérant que la marginalité du premier « n'est pas de déchéance ni de refuge » :

Ces écrivains ne sont ni perdus ni égarés dans le monde moderne. Ils ne sont pas des figures de paumés. Le choix d'un terme à connotation militaire signifie que, pour eux, leur démarche participe d'un combat, de la défense d'une vision, aussi bien historique et politique qu'éthique et littéraire. Considérées ensemble, leurs prises de positions et leurs œuvres révèlent les non-dits, les aveuglements et les contradictions d'une époque. Quand autant d'écrivains si dissemblables sont réunis par un même refus d'appartenance et éprouvent le besoin de revendiquer si haut leur indépendance, cela exprime un malaise général, qui dépasse la seule dimension individuelle des parcours de chacun.²

Toutes ces remarques pourraient parfaitement correspondre à Calet qui, effectivement, n'a rien du « paumé » et dont l'œuvre, mettant elle aussi en avant une « vision, aussi bien historique et politique qu'éthique et littéraire », interroge les à-côtés d'une société et d'une époque. S'il n'est en rien un « marginal » — si l'on s'accorde sur le fait que le terme désigne un inadapté social³ —, le terme d'« irrégulier », pris dans son acception littéraire, pose cependant, dans son cas, un nouveau

¹ Roger GRENIER, *art. cit.*, p. 30.

² Julien ROUMETTE, *art. cit.*, p. 13.

³ *Le Petit Robert* définit le « marginal » comme étant une « personne vivant en marge de la société parce qu'elle en refuse les normes ou n'y est pas adaptée ».

problème, précisément dans sa « connotation militaire » et dans la dimension de « combat » qu'il suppose. En effet, Henri Calet ne s'inscrit pas dans une logique combattante, ne défend aucun parti, et surtout n'écrit contre personne. Alors que pour lui l'écriture est avant tout le moyen de gagner sa vie, son « refus d'appartenance » s'apparente davantage à une impossibilité et sa prise de distance vis-à-vis des institutions et de tout ce qui pourrait représenter une norme, existant de fait, n'est jamais un motif de revendication. L'indépendance de Calet est avant tout la solitude de ceux qui n'appartiennent à rien, ni sur le plan idéologique, ni sur le plan politique, sans que leur sensibilité de gauche puisse jamais être remise en cause. Ni « irrégulier », ni « marginal », nous pourrions dès lors considérer Calet comme un véritable écrivain de la marge, à condition de prendre le mot dans son sens premier : « espace blanc autour d'une page de texte écrit ou imprimé »¹. L'image est séduisante pour illustrer le pas de côté perpétuel qu'effectue un auteur qui, tout en faisant face aux réalités politiques, sociales, économiques, guerrières et esthétiques de son siècle, demeure résolument en « bordure » des différentes *doxa* et se garde, de ce fait, de tout jugement définitif qui aurait aussi valeur de leçon.

La poétique du retrait

Publiée sur une période de vingt ans (1935-1955), autour du point de bascule tragique de la Seconde Guerre mondiale, l'œuvre de Calet est contemporaine de tous les grands bouleversements du XX^e siècle. Entre les années trente (synonymes de crise économique et de la fin des espoirs nés du Front populaire), les années quarante meurtrières et les années cinquante (durant lesquelles la société française se modifie de façon radicale), elle se situe à un moment charnière de l'Histoire du monde moderne, qu'elle accompagne en toute conscience. Ainsi, dès son premier ouvrage, *La Belle Lurette* (1935), Calet s'inscrit délibérément dans une tendance littéraire qui fait du quotidien des petites gens son principal centre d'intérêt. Le livre se place dans le sillage de *Voyage au bout de la nuit* (1932) et de *Mort à Crédit* (1934), du *Bonheur des tristes* (1935) de Luc Dietrich, ou du *Sang noir* (1935), de Louis Guilloux. *Le Mérinos* (1937) et *Fièvre des polders* (1939) continueront de développer cette première manière caletienne qui illustre aussi la cohérence d'une œuvre alors totalement en phase avec des motifs propres à son époque, qu'ils soient esthétiques, politiques ou d'ordre socio-économiques, malgré une indépendance évidente dans sa façon de les traiter. Après son refus de publier pendant l'Occupation, *Le Bouquet* et *Les Murs de Fresnes*, parus à la Libération, s'inscrivent eux aussi pleinement dans leur époque, puisqu'ils s'intéressent aux

¹ *Dictionnaire Le Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2011, article « marge ».

prisonniers de la Seconde Guerre mondiale, d'abord aux soldats vaincus de juin 40 puis aux victimes de la Collaboration. Au même moment, et jusqu'à sa mort, Calet travaille en tant que journaliste et se fait le chroniqueur du temps présent, de la « pauvre quotidienneté » de l'après-guerre, puis des années cinquante. Devenu une plume familière des lecteurs de *Combat*, du *Parisien libéré*, du *Figaro Littéraire* ou de *Elle*, il écrit sur tous les sujets qui animent la société française, s'intéresse autant aux élections qu'aux conditions de travail de ses contemporains, enquête sur de supposés conflits de générations et constate l'émergence d'une nouvelle société de consommation. Si, dans sa production d'après-guerre, il se défait des impératifs esthétiques qui en faisaient un auteur « caractéristique » des années trente, l'époque s'impose toujours à lui, peut-être de façon moins littéraire, mais par le biais d'une actualité qui sera désormais au centre de toute sa pratique d'écriture. Considérant que son œuvre littéraire est très largement influencée par ses activités de journaliste — nous observerons que par bien des aspects les deux sont intimement liées —, il devient possible de souligner un nouveau paradoxe. Comment, en effet, étant à ce point conditionnée par une époque dont elle identifie tous les enjeux majeurs et dont elle rend compte instantanément, l'œuvre d'Henri Calet peut-elle être presque systématiquement passée sous silence par l'histoire littéraire, ne serait-ce que pour sa valeur documentaire ?

Il y a quelque chose de contradictoire dans le sort réservé à cet écrivain à qui les articles assurent une grande visibilité, dont le style est immédiatement salué par ses contemporains et dont les livres, à défaut d'être des succès de librairie, connaissent en leur temps un réel succès d'estime. Parce qu'il est parfois des gloires posthumes, Calet aurait pu, à la faveur de sa redécouverte dans les années 80, accéder à la reconnaissance, si son œuvre n'avait pas été majoritairement lue sous le seul prisme de l'individuel et si, la distance aidant, elle avait été rendue à sa complexité, étant entendu que l'un de ses principaux sujets est une première moitié de XX^e siècle riche en événements. Témoin privilégié d'un moment décisif qui pose les bases et définit toutes les problématiques de notre monde actuel, Calet est pourtant, aujourd'hui, communément relégué au rang de « petit maître ». Son nom ne revient pour ainsi dire jamais lorsqu'on s'interroge sur les auteurs les plus représentatifs de cette période allant des années 30 à la fin des années 50. A l'inverse, ceux d'Aragon, de Céline, de Sartre, de Camus, voire même de Gary¹ (tout « irrégulier » soit-il) sont, aujourd'hui encore, au centre de toutes les attentions. La première hypothèse — la plus évidente — serait de considérer Calet comme une victime des choix arbitraires imposés par une simplification

¹ Né en 1914, Romain Gary publie *Education européenne* en 1945. *Les Racines du ciel* est prix Goncourt 1956, l'année du décès d'Henri Calet.

historique et dont pâtissent de nombreux écrivains, sans que leur talent ou leur qualité soient en cause, dès lors que des institutions travaillent à donner un sens cohérent à un ensemble inévitablement beaucoup plus nuancé. Toutefois, tenant compte de sa marginalité atavique, « irrégularité » indissociable d'un anarchisme bravache, il semble davantage pertinent de ne pas crier à l'injustice et de considérer que le problème n'est pas tant dans le sujet choisi que dans sa façon de le traiter. Ainsi, renonçant à bousculer la hiérarchie littéraire établie et à revendiquer la place de choix à laquelle Calet aurait pu avoir droit, il est possible de formuler une deuxième hypothèse, autrement séduisante. Elle consiste à considérer la discrétion, à laquelle l'œuvre caletienne semble être inexorablement condamnée, comme étant la conséquence inévitable d'une pratique toute personnelle de l'écriture. Dans un mouvement presque circulaire, l'irrégularité originelle de Calet conditionnerait ainsi une conception singulière de l'existence et des multiples événements de la première moitié du XX^e siècle. Cette conception, se développant encore sous sa plume, illustrerait alors un perpétuel décalage qui constituerait la matière principale de livres qui, se situant ainsi à côté des narrations traditionnelles, précipiteraient aussi leur propre mise à l'écart. Selon ce parti pris, la marge et la confidentialité qui en découle ne sauraient plus être perçues comme étant subies mais seraient en réalité la preuve de la cohérence profonde de l'écrivain. En cela, peut-être Calet se distingue-t-il d'auteurs tels que Georges Hyvernaud ou Raymond Guérin qui appartiennent pourtant à la même génération et à la même famille littéraire. Quand pour ces derniers, qui sont eux aussi des écrivains de la marge, la marginalisation de l'œuvre devient synonyme d'échec et motif de ressentiment¹, pour l'auteur de *La Belle Lurette* elle peut s'envisager comme étant un résultat logique et parfaitement assumé procédant de choix éthiques et esthétiques clairs. L'objectif de ce travail sera donc de démontrer comment, à partir d'une marge qui définit autant une manière d'être qu'une façon d'écrire, Henri Calet élabore progressivement ce que nous nommerons une « poétique du retrait ».

¹ Après l'échec de *La Peau et les os* (1949), au sujet duquel Calet lui avait écrit pour le féliciter, et du *Wagon à vaches* (1953), Georges Hyvernaud abandonne définitivement la littérature. Raymond Guérin, quant à lui, a été particulièrement affecté par l'échec des *Poulpes* (1953), livre dense et ambitieux qui raconte ses années de prisonnier en Allemagne. Sa rancœur envers le monde des lettres est sensible dans la dizaine de chroniques qu'il publie entre octobre 1953 et juillet 1954 dans *La Parisienne*. Dans le numéro 19 de cette revue, il signe un article intitulé « Amis et pas amis » où il s'en prend ouvertement à son ami Henri Calet. Peu habitué des superlatifs, Calet s'était rendu coupable, aux yeux de Guérin, de ne pas faire preuve d'assez d'enthousiasme envers ses livres. Calet lui avait pourtant écrit : « Et c'est durant la maladie de ma mère que j'ai lu *Les Poulpes* dans une sorte de fièvre, tous les malheurs se confondant. [...] Je ne suis pas fâché que votre livre soit entré si intimement en moi. » Henri CALET, Raymond GUERIN, *Correspondance*, Paris, Le Dilettante, 2005, p. 286.

Le choix de ce terme est motivé par Calet lui-même qui l'emploie régulièrement pour qualifier son personnage, comme dans *Le Tout sur le tout* lorsque le narrateur, contemplant des photographies d'enfance, déclare :

Sur la seconde photo, nous sommes le long d'une barque. Jacqueline est là. Je me tiens à l'écart, l'air farouche, les cheveux sur le front, je serre un cordage...

En général, sur toutes les photographies de groupe, je ne suis jamais à l'alignement, mais plutôt en **retrait**, à part, comme si je voulais me mettre moi-même en quarantaine. (TT, 65)

Il est intéressant de constater qu'ici le sens retenu est celui qui s'applique d'ordinaire aux objets inanimés placés « en arrière de l'alignement, ou par rapport à une ligne déterminée »¹. Cette image convient parfaitement pour décrire un écrivain qui, dans ses livres comme dans sa vie, se méfie du groupe et refuse autant l'adhésion absolue que la critique systématique. En effet, en homme qui ne suit ni ne s'oppose aveuglément à aucun courant, Calet, authentique « non-aligné », serait plutôt de ceux qui restent sur la berge². Cette mise en retrait — différente d'une abstention ou d'un désintéret — permet alors d'envisager le terme selon une deuxième acception. Au sens figuré et appliqué aux personnes, « rester en retrait » signifie littéralement « ne pas se mettre en avant ». Outre le fait que monsieur de La Palice aurait certainement pu en dire autant, cette évidence est particulièrement opérante dans le cas d'Henri Calet, le chroniqueur des petites gens, puisqu'elle insiste surtout sur l'humilité que suppose un mouvement de recul volontaire. Enfin, le choix de ce mot est motivé par un troisième sens. Selon le dictionnaire, le retrait est aussi l'« action de se replier sur soi, de se rétracter comme pour se défendre, préserver sa personnalité »³. Au-delà du désir d'indépendance que cette définition sous-entend, on pense bien évidemment au fugitif qui, durant dix ans, a été contraint de dissimuler son identité. Par l'intermédiaire de son narrateur, Calet raconte, dans *Monsieur Paul*, les séquelles conservées de cette existence vécue dans la crainte d'être arrêté :

Aujourd'hui encore, il m'est insupportable de me sentir dévisagé par des inconnus. C'est une sorte de nouvel instinct que j'ai acquis : dès que l'on me regarde, j'ai un petit mouvement de recul, et je ne peux me retenir de baisser les yeux. D'une façon générale, je ne sais plus regarder les personnes bien en face ; j'ai peur d'être reconnu. (MP, 150)

¹ *Dictionnaire Le Petit Robert, op. cit.*, article « retrait ».

² Une célèbre photographie réunissant la rédaction de *Combat*, prise par René Saint-Paul en janvier 1945, illustre parfaitement cela. Au milieu de tous les collaborateurs, Albert Camus, en bras de chemise, converse avec Pascal Pia et semble au centre de l'attention. Alors que chacune des personnes présentes semblent occupées à discuter, sur la droite, au troisième plan, on peut reconnaître la silhouette d'Henri Calet, presque entièrement dissimulé et visiblement esseulé.

³ *Ibid.*

Au-delà du fait que l'expression « j'ai peur d'être reconnu » pourrait être perçue comme la crainte d'une reconnaissance littéraire qui signifierait en effet une exposition aux yeux de tous, le choix des mots est encore une fois intéressant. L'importance de ce « petit mouvement de recul », inspiré par la peur et l'instinct de survie, révèle à quel point le retrait revêt, pour Calet, une importance capitale. Relevant, tout à la fois, de la conviction (une philosophie du non-alignement), d'une manière d'être (humilité) et de la nécessité (la crainte de la prison), il caractérise, sous toutes ses formes, l'œuvre d'un écrivain qui élabore, à mesure que son œuvre prend forme, une poétique propre.

Pour tenter de la définir, il est donc essentiel de s'intéresser à la totalité des écrits d'Henri Calet et d'étudier, en plus des quatorze livres publiés de son vivant¹, ses centaines de chroniques parues dans la presse entre 1944 et 1956. Aujourd'hui facilement accessibles, la plupart ayant fait l'objet de compilations posthumes, elles permettent d'apporter un éclairage nouveau sur une œuvre qui se révèle bien plus complexe qu'elle ne semble l'être au premier abord. Pour Calet, les textes « journalistiques » n'existent pas indépendamment, ou en parallèle, des textes dits « littéraires ». Sans cesse réutilisés, des éléments sont repris d'une chronique à l'autre, d'un livre à l'autre, de la chronique au livre et même, plus surprenant, du livre à la chronique. Cette circulation des textes témoigne du fait que Calet est avant tout un écrivain et que c'est toujours en tant que tel qu'il prend la plume. Parce que les frontières littéraires sont mouvantes et que le moindre fragment participe de la constitution de l'œuvre, il faut considérer que la poétique du retrait est une construction de chaque instant. Ainsi, pour prendre la pleine mesure de la démarche caletienne, il est nécessaire de porter sur elle le regard le plus large possible. C'est pour cela que nous avons décidé d'opter pour une approche résolument monographique, qui semblait d'autant plus s'imposer que l'œuvre de Calet n'avait jamais bénéficié d'un tel traitement. Après seulement deux thèses soutenues au tout début des années 2000², quelques articles universitaires (notamment de Michel P. Schmitt) et en

¹ La nouvelle *Amérique* ayant fait l'objet d'une parution individuelle en 1947, le nombre des ouvrages publiés par Calet de son vivant s'élève en réalité à quinze. Cependant, cette nouvelle ayant été insérée quelques mois plus tard dans le recueil *Trente à quarante*, chez le même éditeur (Editions de Minuit), nous renonçons à la considérer comme indépendante.

² La thèse de Philippe Wahl a été la première thèse sur Calet soutenue en France. Il s'agit d'une thèse de stylistique qui s'intéresse à sa « voix romanesque », plus particulièrement dans *La Belle Lurette*, *Le Bouquet*, *Le Tout sur le tout* et *Monsieur Paul*. Philippe WAHL, *Henri Calet ou l'essai autobiographique : stylistique de la voix romanesque*, soutenue en 2000 à l'université Paris IV.

La deuxième thèse, soutenue en 2006, est due à Jean-Pierre Baril, à qui l'on doit par ailleurs de nombreuses rééditions d'Henri Calet. Il s'agit d'une bibliographie critique basée sur l'étude du fonds Henri Calet conservé à la Bibliothèque Jacques-Doucet. S'il ne s'agit pas d'une analyse littéraire, ce travail est une véritable mine d'or pour quiconque voudrait s'intéresser en détail à Calet et à son œuvre. Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet, bibliographie critique 1931-2003*, soutenue en 2006 à l'université Paris III.

Nous reviendrons sur la présence de Calet à l'université dans la troisième partie. Chapitre 9, B, « La vie de l'œuvre ».

l'absence de toute analyse thématique et littéraire portant sur sa globalité, il nous semblait pertinent de tenter de rendre compte de la diversité d'une œuvre riche, pouvant parfois paraître composite, mais où tout concourt néanmoins à une cohérence d'ensemble.

C'est dans cette optique que nous avons pris le parti de diviser notre travail en trois parties censées faire état des trois dimensions capitales qui participent à l'élaboration de la poétique du retrait d'Henri Calet. La première s'intéressera à la dimension historique de l'œuvre et interrogera la vision du XX^e siècle qu'elle véhicule, notamment dans les livres, en partant du postulat qu'en choisissant de parler des invisibles qui font l'Histoire sans le savoir, l'ambition de Calet est d'écrire une Histoire à hauteur d'homme. Pour cela, nous privilégierons un déroulement chronologique, non pas du point de vue de la production littéraire, mais du point de vue de l'Histoire afin de mettre en valeur le lien unissant l'écrivain avec la première moitié d'un siècle dont il est l'enfant. Tout d'abord, nous observerons comment il réécrit sans cesse le roman d'une enfance vécue durant la Belle Epoque et qui s'achève brutalement avec les années de crise, entre mythe, nostalgie et remise en question des valeurs communes de la III^e République ; par la suite, nous nous intéresserons au tournant que constitue la Seconde Guerre mondiale et à son influence sur l'écriture et les choix de Calet qui, après s'être fait le témoin des oubliés des années noires, mettra la « sourdine » ; enfin, nous étudierons comment le mitan du siècle est l'occasion de dresser un premier bilan des cinquante années écoulées et d'interroger les nouveaux discours officiels, tels qu'ils se matérialisent dans l'espace public.

La deuxième partie se focalisera davantage sur la dimension sociologique d'une œuvre indissociable de la pratique journalistique et s'attachera à démontrer l'importance du rôle joué par le quotidien dans la poétique caletienne. Héritier de la tradition des flâneurs de Paris, nous soulignerons d'abord comment Calet se fait le chroniqueur d'une ville qu'il ne se lasse pas d'arpenter, qui attise des désirs que l'on ne peut satisfaire et qui, jusque dans ses arrondissements, divise autant qu'elle rassemble. Nous observerons ensuite comment Calet, attentif aux anonymes qui composent cette foule parisienne et dont on ne parle généralement qu'à travers des statiques, sait aussi se faire chroniqueur social, en menant parfois des enquêtes de façon systématique, à la manière d'un sociologue dont l'objectif serait avant tout de singulariser son interlocuteur. Sensible aux nombreux bouleversements qui accompagnent l'arrivée des années cinquante, nous remarquerons que Calet est aussi le chroniqueur d'une société en mouvement, qu'il contemple

toujours avec la distance amusée de celui qui est déjà un peu dépassé et qui ne s'en trouve pas plus mal.

Enfin, la troisième partie s'intéressera plus spécifiquement à la dimension littéraire et tentera d'identifier les procédés par le biais desquels Calet construit sa poétique du retrait. Pour cela, nous considérerons, en premier lieu, qu'il se place volontairement en retrait des canons littéraires en reconnaissant son peu d'aptitude pour le romanesque. En réponse, il fait le choix de l'indécision générique, de la brièveté et du collage et met en scène le cheminement de sa voix narrative, en affirmant peu à peu l'existence d'un personnage « Henri Calet ». Ceci nous mènera à nous intéresser au concept de « poétique », tel que le définit Jean-Claude Pinson, et à considérer que la poétique caletienne est indissociable d'une esthétique du « sermo humilis », révélatrice de l'éthique d'un écrivain attaché, entre humour et ironie, à relativiser ses compétences, à ne délivrer aucun message définitif, à confronter sa parole à celle de la *doxa* pour, finalement, faire le pari de l'intelligence de son lecteur. Pour terminer, nous étudierons la réception critique de l'œuvre d'Henri Calet, afin d'illustrer l'évolution de sa perception, et nous nous interrogerons sur l'existence d'une littérature sur le mode mineur dont elle pourrait être l'une des inspiratrices.

PREMIERE PARTIE

—

Une Histoire à hauteur d'homme

CHAPITRE 1

—

D'UNE MYTHOLOGIE DE L'AVANT-GUERRE AUX ANNÉES DE CRISES (1904-1939)

A. Le roman des origines

Histoires de famille

Afin de rentrer dans son siècle et dans sa société, l'individu a besoin de s'inscrire dans une narration. Tout au long de ses écrits, et plus particulièrement dans sa production romanesque, Henri Calet dresse ainsi constamment le roman des origines de ses personnages. L'incipit de *La Belle Lurette*, qui marque aussi les débuts de l'écrivain Calet, est en ce sens particulièrement instructif puisqu'il ancre le narrateur dans un contexte tout à la fois historique, familial et social :

Je suis un produit d'avant-guerre. Je suis né dans un ventre corseté, un ventre 1900. Mauvais début.

Ils pataugeaient dans le chemin des pauvres, mon père de vingt ans et ma mère, qui devait avoir bien du charme avec sa trentaine ; j'en juge d'après les photographies que j'ai vues. (BL, 9)

Dès les premières lignes, il délivre les clés d'une histoire personnelle où prennent place tous les signifiés qui accompagnent une extraction populaire dans le Paris de la Belle Epoque. Chez Calet, l'histoire commence avant le personnage. L'individu se construit autour d'éléments qui le définissent et s'inscrit dans le prolongement d'une lignée qui le caractérise tout en posant les bases d'une identité future. Conscients de cette influence familiale, les romans font la part belle aux histoires de famille, riches de non-dits, de zones d'ombres et offrant ainsi un terrain propice aux réécritures permanentes. *La Belle Lurette* (1935), *Le Tout sur le tout* (1948) et *Monsieur Paul* (1950) proposent trois variations autour de la généalogie du narrateur.

La Belle Lurette, premier roman d'Henri Calet, pose les bases d'un matériau qui sera réutilisé dans toute l'œuvre à venir. Le narrateur, identifié sous le prénom de « Henri », déclare être

né le 14 juillet 1902. Sa mère, Sophie Toubide, vient d'une famille bourgeoise de province. Âgée de seize ans, elle s'unit « de la main gauche » (BL, 21) à un quadragénaire aux idées libertaires qui lui donne un enfant avant de l'abandonner pour sa sœur Césarine. Sophie fréquente ensuite les « théories révolutionnaires mil neuf cent » (BL, 23), découvre les milieux anarchistes, les faiseuses d'anges, les activités des faux-monnayeurs, qui la conduiront finalement à passer quatre années en prison. Son éducation de la marginalité est faite lorsqu'elle rencontre celui qui deviendra le père du narrateur. Du côté de ce dernier, malgré une extraction plus glorieuse, les Vertebranche témoignent d'une inexorable déchéance. Si l'aïeule de la famille peut s'enorgueillir d'avoir été reçue à la cour de l'impératrice Eugénie, la suite s'avère n'être qu'un lent déclassement. La grand-tante Marguerite accepte une condition de servante qui fait basculer le futur de la lignée : Aurélien est condamné aux « Travaux publics », Félix est révoqué de l'enseignement pour faits de pédophilie avant de devenir alcoolique (BL, 34). Cet alcoolisme caractérise ensuite Blaise, Théo et Marcellin, le grand-père de Henri (BL, 34). Thaïs complète cette généalogie désordonnée en se faisant courtisane (BL, 35). Les noms semblent jetés au hasard, sans aucun repère permettant de les inscrire dans la logique de l'ascendance. C'est qu'il n'existe aucune hiérarchie dans la déchéance et celle de la famille Vertebranche est totale. Ce caractère inexorable de la chute englobe chaque membre dans un ensemble uniforme où les liens familiaux, ainsi aplanis, ne sont plus qu'accessoires. La famille finit de se déliter avec le père du narrateur, orphelin à trois ans, qui se retrouve enfermé à la Petite Roquette jusqu'à l'âge de dix-sept ans pour s'être évadé d'une exploitation agricole à qui sa grand-mère l'avait confié (BL, 35), avant de mener une vie de petits larcins et de combines proche des milieux socialisants et anarchistes. Toute cette généalogie est un portrait à charge dénonçant une hérédité viciée où la seule transmission possible est la « syphilis ancestrale » qui se manifeste chez le narrateur dès l'âge de six ans sous la forme d'une ostéite :

Dans le cours de ma sixième année, l'ostéite se déclara en suppurant. C'était, dans mes os, la manifestation de la syphilis ancestrale. Avec cela, j'étais servi pour la vie. De l'hôpital, où je fus opéré, on dut, sans tarder, m'envoyer dans l'air de la mer. (BL, 42-43)

L'existence à venir est conditionnée par cette lignée dont la description, si elle ne peut en rien se comparer à la rigueur de celle des Rougon-Macquart, ne l'en fait pas moins porteuse d'une tare.

Le Tout sur le tout reprend en les modifiant ces éléments généalogiques. Plus de dix ans après *La Belle Lurette*, après deux romans faisant la part belle aux relations familiales¹ et un autre

¹ *Le Mérinos* (1937) met en scène la difficile coexistence d'un père et de son fils. *Fièvre des polders* (1939) est la chronique d'une décomposition familiale.

sur son expérience de la guerre¹, Calet compose un livre qui se présente comme une relecture de son premier ouvrage. Selon Frédérique Martin-Scherrer, « *Le Tout sur le tout* n'est ni une redite, ni « autre chose » : c'est une réécriture qui non seulement met à distance la précédente, mais encore prononce implicitement un jugement sur elle »². *Le Tout sur le tout*, en effet, apparaît plus réfléchi. Le ton vindicatif a fait place à une narration où les événements qui conditionnent l'hérédité ne se présentent pas avec la même crudité. La première différence notable concerne d'abord le nom : la famille Vertebranche est remplacée par la famille Feuilleauvent. Frédérique Martin-Scherrer voit dans ce changement une « impression de liberté, de détachement », allant jusqu'à souligner que « dans *Vertebranche*, la feuille tient à la branche »³. *Feuilleauvent* pourrait ainsi être pour Calet le moyen de signifier l'évolution de son narrateur par rapport à la généalogie familiale, le contenu symbolique du nom permettant d'accéder à une tranquillité nouvelle, forme de relativisation à laquelle l'expérience de la guerre n'est certainement pas étrangère.

Contrairement aux Vertebranche, les Feuilleauvent sont d'origine modeste. Si le ton est plus posé, le récit familial est aussi davantage linéaire. En reproduisant l'extrait d'acte de naissance de Jean Pierre Feuilleauvent⁴, Calet dote son narrateur d'une histoire concrète, faite de documents officiels et ne relevant donc pas simplement du roman ou du récit d'un tiers. Jean-Pierre, né à Saclas, fils de François Feuille Auvent et de Marie Magdeleine, constitue le point de référence d'une famille roturière luttant péniblement pour s'extraire de sa condition. Et de fait, la courbe est ascendante depuis le trisaïeul Jean-Pierre, soldat décoré des armées napoléoniennes, et dont le fils, Louis-Justin, marié à Joséphine-Héloïse Barrué, devient instituteur près de Nogent, sans qu'il soit question ici, comme c'était le cas dans *La Belle Lurette*, de quelconques histoires de pédophilie ni de révocation (TT, 11). Quand la déchéance de la famille Vertebranche était totale et diffuse, celle des Feuilleauvent se concentre autour d'un fait précis, l'alcoolisme de Paul-Alexandre, fils de l'instituteur et grand-père du narrateur, entraînant la faillite plus ou moins frauduleuse de son commerce (TT, 15). Mort en 1886, Paul-Alexandre laisse un fils de cinq ans orphelin. L'histoire des parents du narrateur se réduit ici au strict minimum, sans repères biographiques trop précis. Leur enfance et leur adolescence sont éludées jusqu'à leur rencontre à Bruxelles (TT, 19). Il est alors simplement question d'un départ pour Paris, elle fuyant cette fois son premier mari. Comme dans

¹ *Le Bouquet* (1945).

² Frédérique MARTIN-SCHERRER, « De Vertebranche en Feuilleauvent », in Philippe WAHL (dir.), *Lire Calet*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1999, p. 51.

³ *Ibid*, p. 55.

⁴ Philippe Wahl, dans son ouvrage *Lire Calet, op. cit.*, p. 47, reproduit l'extrait d'acte de naissance de Jean-Pierre Feuilleauvent, le véritable aïeul de Calet. Exception faite du nom, il est en tout point semblable à celui présent dans *Le Tout sur le tout* (TT, 13-14).

La Belle Lurette, les parents du narrateur se retrouvent sur le terrain libertaire de ces années 1900. La mère, très au fait du mouvement anarchiste dans *La Belle Lurette*, est ici décrite comme apprenant au contact de son nouvel amant une réalité marginale. Ce dernier, tour à tour saisonnier, vendeur de journaux, livreur de sorbets, commis d'étalage, auxiliaire aux PTT, s'attelle à saboter tout travail pour preuve de ses idées anarchistes (TT, 21-22). La longue incarcération du père disparaît quand celle de la mère, pour un billet de train impayé entre Paris et Bruxelles, semble bien dérisoire en regard des charges qui existaient contre elle dans *La Belle Lurette*. Enceinte de sept mois du narrateur, c'est en prison qu'elle fait la découverte de Paris :

C'est de cette façon, qu'à la fin d'une manière de voyage de noces, ma mère prit contact avec Paris dont, par ailleurs, on lui avait vanté les beautés, ainsi que la gentillesse de ses habitants. La longue suite de ses impressions ne devait pas être beaucoup plus satisfaisante : Paris n'a jamais voulu lui sourire. Pour mon compte, j'ai subi, avant que de naître, quelques semaines de prison préventive, à tout hasard. Pour m'apprendre à vivre, comme on dit. (TT, 20)

Une variation importante est à noter entre *La Belle Lurette* et *Le Tout sur le tout*. Dans ce dernier, le lien de filiation est clairement rompu. En effet, la mère n'étant pas divorcée et le père étant en situation de désertion, il leur est impossible de se marier et il est donc impossible pour le père de reconnaître son fils :

Ce nom de Feuilleauvent n'est pas le mien, je n'ai jamais eu le droit de le porter. J'ai un patronyme vaguement britannique, difficile à prononcer, et qui ne me va pas du tout. C'est le nom du premier mari de ma mère. Je n'ai que fort peu de renseignements sur ce personnage. Il était roux et poitrinaire. À ma naissance, j'ai hérité officiellement de son nom extravagant et de sa nationalité, ce qui m'a causé, dans la suite, diverses difficultés. Mon père véritable n'eût pu d'ailleurs se mettre en avant, car il était alors en état d'infraction aux lois militaires (à cause de ses idées extrémistes) : il voyageait. (TT, 16)

Le narrateur n'hérite donc plus à proprement parler d'une tare physique mais d'un nom et d'une nationalité qui ne lui appartiennent pas. Son histoire, bien avant sa naissance, est ainsi marquée par la désertion, la prison et l'interdit moral. La famille se présente bel et bien comme une faille dont chaque membre n'est relié que par la dureté de l'histoire. Le narrateur, dernier Feuilleauvent sans l'être vraiment, concentre en lui la réalité des véritables déclassés, de ces êtres éternellement en marge des institutions qu'elles soient morales, sociales ou militaires.

Un troisième roman, *Monsieur Paul*, publié en 1950, reprend une troisième fois, en y apportant de nouvelles variations, la généalogie de la famille. La mère, originaire des Flandres, est

la fille d'une sage-femme à Burrth¹. La fratrie se compose de sept enfants. Mariée à dix-huit ans à un allemand nommé Karl Schumacher, ils ont ensemble un garçon et une fille, Alphonse et Hortense. Abandonnée par Karl, qui part en emportant son fils et la sœur de sa femme, elle rencontre le père du narrateur avec qui elle vient à Paris (MP, 210-211). Celui-ci est le dernier des Bellavoine, « croisement de Normands et de Parisiens : petites gens, instituteurs, un garde municipal, un croupier, un chef de gare de la Compagnie du Midi » (MP, 212). Il n'est point question ici de sa désertion et l'extinction du nom de la lignée semble n'être le fait que du divorce non prononcé de la mère. Le narrateur, né le 4 mars 1908, se nomme donc Thomas Schumacher et hérite de la nationalité allemande jusqu'à ses vingt-et-un ans.

Le rapide examen de ces trois livres laisse apparaître des récurrences témoignant d'une riche intertextualité. Les redites et les répétitions font entrer les infimes variations en résonance. La parenté entre ces différentes familles n'en est que plus évidente. Elles appartiennent à la même réalité, elles dessinent peu à peu, par petites touches, une carte intime des origines confuses que la biographie même de Calet nous invite à prendre très au sérieux. Cette pré-histoire est la faille à partir de laquelle se développe le travail d'écriture. La famille devient alors un élément essentiel de tous les livres de Calet, toujours présente, bancale, riche de situations complexes et défiant les logiques bourgeoises de la société. Elle définit en creux la marginalité originelle d'un personnage conditionné par la réalité familiale dont il se présente comme l'héritier.

De fait, la famille est l'élément qui permet au personnage d'être en prise avec le réel, notamment par l'intermédiaire des figures parentales, très présentes tout au long de l'œuvre. Le premier cycle des romans de Calet, publié avant-guerre² et d'où ruisselle ce que Philippe Savary appelle une « eau bien noire »³, insiste sur les relations parents-enfants et sur l'influence subie par ces derniers. Si *La Belle Lurette* accorde beaucoup d'importance au rôle de femme forte de la mère, sans pour autant en dresser un portrait angélique, le livre est en revanche beaucoup moins favorable à la figure du père :

Mais, à cette vie agréable et réglée, mon père préféra la rigolade. Il se sentait jeune, avait de l'argent en poche et se mit à jouer aux courses, avait des loisirs et se mit à fréquenter les cafés et les femmes. En compagnie de voyous de son âge — terreurs, étrangleurs, surineurs —, il fit des fugues répétées et ce fut la fin du petit bonheur. (BL, 19)

¹ Cette ville est déjà le lieu où se déroule l'action dans le roman *Fièvre des polders* (1939).

² *La Belle Lurette* (1935), *Le Mérinos* (1937) et *Fièvre des polders* (1939).

³ Philippe SAVARY, « Le Cœur à l'ouvrage », in *Le Matricule des anges*, n°65, juillet-août 2005, p. 17.

Ce père léger, déserteur et frondeur est celui qui met en péril le « petit bonheur » de l'enfance. N'hésitant pas à quitter le foyer avec sa propre belle-fille, il brille par son absence et ses inconséquences.

Une figure de père sensiblement semblable se retrouve dans *Le Mérinos*. Après avoir abandonné sa famille alors que le petit Joseph était âgé de six ans, ce qui fait échos à l'expérience de Calet, Cagnieux est de retour dans la vie de son fils vingt ans plus tard. Dans ce roman écrit à la troisième personne, la mère, décédée, est totalement absente. Le lien père-fils cristallise ainsi la faille familiale, d'autant plus critique lorsqu'elle s'accompagne de la relation que ce père entretient avec l'épouse de son fils. Fait étrange chez Calet, ces malheurs ne constituent jamais un motif de rupture. Si *La Belle Lurette* voyait le départ puis le retour du père dans le giron familial, *Le Mérinos* insiste sur le rapprochement du père et du fils « sur le terrain social » (LM, 48). L'idée de la famille s'accompagne donc chez Calet de l'idée d'une infortune partagée car « deux malheurs, dit-on, valent mieux qu'un » (LM, 48). Le père est bel et bien celui par qui le malheur arrive, celui qui brise l'équilibre fragile de la famille et condamne femme et enfants. La déliquescence des Waterwind, dans *Fièvre des polders*, est en cela exemplaire. Elle débute par l'inconséquence de Ward, le jour de la kermesse. Alors qu'il est occupé dans le lit de sa maîtresse, le cheval nécessaire à son travail est renversé par un train (FP, 141). La famille Waterwind glisse alors peu à peu dans le tragique et dessine ce qui constitue très certainement le roman le plus noir de Calet. Entre abandon, inceste, banditisme, désertion, jeu et alcool, le père, chez ce premier Calet, ne saurait être positif.

La figure maternelle n'est guère davantage épargnée. Dans *La Belle Lurette* elle apparaît ainsi tour à tour fabricante de fausse monnaie, faiseuse d'ange, cartomancienne, prostituée, arnaquant l'assurance, serveuse dans une maison close en Belgique durant la guerre, puis « madame caca » dans un grand hôtel de Bruxelles. Le ton est direct, sans concessions, sans fards. Cette mère forte, faisant face aux duretés de l'existence, avance sans sourciller d'une combine à l'autre, via le mont-de-piété, l'enfant sous le bras, sans que les détails scatologiques ou sexuels, particulièrement abondants, ne parviennent à détruire l'adoration que lui voue son fils :

Mon éducation se poursuivait. J'étais un petit garçon très raisonnable. De plus en plus. Un petit homme, déclarait maman. Je l'adorais, ma mère, et cela ne troublait pas mes sentiments qu'elle fit bruyamment caca, assise sur son seau de fer dans un recoin de la chambre. J'avais grand besoin d'une sainte. (BL, 55)

La Belle Lurette construit des figures parentales tout en opposition, la mère faisant face quand le père prend la fuite. Elle est la sainte paradoxale dans le giron de laquelle le narrateur sort de

l'enfance et se confronte à la réalité complexe de la misère sociale, celle-là même qui unira malgré tout Joseph Cagnieux et son père. La figure maternelle est donc celle qui permet à l'enfant de se construire malgré tout, celle qui résout les problèmes du quotidien en s'adaptant sans cesse aux situations nouvelles. Dans *Le Bouquet*, paru en 1945, roman de la débâcle et de la captivité des soldats en 1940, le mitrailleur Adrien Gaydamour attendra ainsi la visite de sa mère pour envisager une évasion qu'elle mettra deux jours à préparer. La passivité de ce soldat de hasard, sauvé par sa maman, témoigne autant de l'ironie de Calet que du rôle que joua pour lui sa femme, Marthe Klein, dont le personnage de la mère dans *Le Bouquet* n'est que la transposition.

Ce roman marque un retournement total de la manière dont Calet va parler de la cellule familiale. Frédérique Martin-Scherrer remarque ainsi qu'il passe « d'une écriture de soi affectivement très engagée — explosive, en quelque sorte —, à un genre original et subtil qui mêle l'attitude distanciée des Mémoires à l'aspect itératif d'un journal de bord »¹. Ce ton influence naturellement sur la description des figures parentales. Là où *La Belle Lurette*, *Le Mérinos* et *Fièvre des polders* laissaient transparaître la colère sourde d'une blessure encore vive, dans un vocabulaire et des images volontiers scatologiques, les œuvres suivantes font la part belle à la litote qui atténue subtilement les actions des personnages et confère aux situations les plus embrouillées une ironie teintée d'humour. Ainsi, la « madame caca » de *La Belle Lurette* devient femme de chambre dans *Le Tout sur le tout*, tandis que l'inceste paternel disparaît totalement. Calet opère une réhabilitation des figures parentales, vues sous le prisme d'une tendre empathie pour ces existences difficiles :

De trente à quarante, je me suis débarrassé de quelques inutilités ; je ne crie plus, j'ai mis la sourdine ; je vais plus librement. Et puis, à force de grimper, je crois que j'ai accédé à une sorte de plate-forme d'où l'on distingue un peu plus nettement les objets et les hommes, et soi-même. (TT, 121)

Là où, pour beaucoup, la libération de soi correspondrait à celle de la parole, Calet insiste sur un changement de positionnement capital pour le reste de son œuvre. Cette « sourdine » s'apparente à une pudeur de ton dont l'écrivain ne se défera plus. Henri Calet n'est plus à proprement parler un jeune écrivain en 1948, date de la parution du *Tout sur le tout*. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'expression « de trente à quarante » tout à la fois comme le passage de la trentaine à la quarantaine, comme celui des années 1930 aux années d'après Seconde Guerre mondiale. Dans la préface qui ouvre le recueil de nouvelles *Trente à quarante* (1947), Henri Calet souligne sa propre évolution littéraire et déclare :

¹ Frédérique MARTIN-SCHERRER, *op. cit.*, p. 61.

Je veux dire que j'ai fait ces nouvelles de trente à quarante ans : la première en 1934 (j'avais trente ans), la dernière en 1946 (j'ai plus de quarante ans). Voici donc treize nouvelles, mises par ordre d'âge (je m'aperçois qu'elles deviennent brèves de plus en plus ; à la longue, je me tairai peut-être tout à fait).
(TQ, 7)

Ce constat de concision, remis en cause par Bruno Curatolo¹ quant au nombre de pages, se vérifie dans la description et le rôle qu'occupent désormais les parents dans l'œuvre de Calet. Le père, si souvent absent, devient, à partir du *Tout sur le tout*, un compagnon de promenade, l'initiateur des rues de Paris et des champs de course, ou celui qui accompagne son fils à la gare lors d'un départ en Suisse (RS, 34). Les petits arrangements parentaux avec la loi et la morale sont décrits avec cette « sourdine » qui confère aux événements les plus douteux une patine pleine de mélancolie. Le temps et l'Histoire ont passé et contribué à mettre ce passé douloureux à distance.

L'identité en question

Le roman des origines, dans l'œuvre de Calet, fait donc l'objet de multiples reprises. Les nombreuses variations, mises en relation avec la biographie de l'auteur, témoignent d'une faille originelle antérieure à la littérature. Cette dernière pourrait finalement n'être que le moyen de fixer les limites d'une identité peu claire dont la problématique commence dès la page de titre. Henri Calet, de son vrai nom Raymond Théodore Barthelmess, est le fils de Raymond Paul Feuilleaubois, surnommé « Théo », et d'Anne Sophie Claus. Son père ayant fui ses obligations militaires et sa mère n'ayant pas divorcé de son premier mari, il hérite à la naissance du nom et de la nationalité de ce dernier. Les liens avec les généalogies fictives énoncées plus haut sont évidents et l'élément biographique éclaire sur les raisons de ces récurrences. Les noms des principaux personnages — Vertebranche, Feuilleauvent, Bellavoine, — invitent clairement le lecteur à faire le rapprochement avec celui de Feuilleaubois, le nom que ce père ne transmet pas. De même, le nom de Schumacher dans *Monsieur Paul*, ou ce « patronyme vaguement britannique, difficile à prononcer » (TT, 16) dans *Le Tout sur le tout*, font écho à celui de Barthelmess. Selon Gérard Pommier, si le don du nom correspond à « l'acte de naissance authentique »² du sujet, « le prénom surclasse le patronyme à la bourse de l'amour » car, étant reçu, il permet de singulariser le nouvel être :

¹ Bruno CURATOLO, « La Chronique-nouvelle dans *Trente à quarante* d'Henri Calet », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°109, 2009, p. 355.

² Gérard POMMIER, *Le Nom propre : fonctions logiques et inconscientes*, Paris, Presses Universitaires de France, « Philosophies d'aujourd'hui », 2013, p. 121.

Le prénom est la seule partie du nom propre à être donnée : il a d'abord pour l'enfant une fonction de localisation dans un espace sans limites. Certes, un sujet existe avant l'attribution de son prénom, mais où se trouve-t-il ?¹

Dans le cas de Calet, il est intéressant de constater que, si le patronyme se perd, le père n'en est pas moins doublement présent, transmettant à son fils son surnom (« Théo »), en plus de son prénom. Reprenant les propos de Gérard Pommier, la localisation de l'enfant se faisant par son prénom, il se trouverait dans ce cas privé d'une identité propre, deux fois étranger à lui-même du fait d'un nom et de prénoms empruntés qui le singularisent sans pour autant le définir.

Cette rupture originelle se voit encore accentuée par le fait que Raymond Théodore Barthelme hérite à sa naissance, le 3 mars 1904, de la nationalité belge. Ce nom et cette nationalité d'emprunt sonnent doublement comme une mise au ban. Une scène de *Monsieur Paul*, dans une France encore marquée par la défaite de 1870 et fortement germanophobe, raconte l'humiliation du narrateur, alors jeune écolier, lorsque le maître lui demande, durant la Première Guerre mondiale, de lire sa fiche à haute voix :

J'ai lu, aussi bas que possible :

- Schumacher, Thomas.
- Plus haut ! M'a intimidé mon tortionnaire.
- ... né à Paris, le 4 mars 1908.

N'était-il pas possible que tous ces tiroirs s'écroulassent soudain sur moi ?

- ... nationalité... allemande.
- Ça suffit, m'a dit M. Caliche.

A partir de ce jour, je n'ai plus été le même, — l'écroulement avait eu lieu en moi — les autres n'étaient plus les mêmes non plus. (MP, 221-222)

Réel ou non², l'épisode n'en est pas moins révélateur de la charge symbolique que ce nom fait peser sur l'enfant et le jeune Raymond Barthelme. Nom de l'étranger, au sens propre comme au figuré, nom de l'humiliation personnelle et collective, il s'oppose au nom « bien français » de Feuilleaubeis, dont les transpositions littéraires, Vertebranche, Feuilleauvent, Bellavoine, reprennent si bien la métaphore de l'enracinement.

Raymond Théodore Barthelme, fils de Raymond Paul Feuilleaubeis dit « Théo », amputé de son nom de famille, finit de perdre son identité à la faveur d'un fait divers lorsque, le 23 août

¹ *Ibid.*, p. 114.

² Notons qu'Henri Calet est né le 3 mars 1904 et n'a obtenu la nationalité française qu'en 1925. Malgré le mariage de ses parents, en 1926, il ne semble avoir entrepris aucune démarche pour recouvrer le nom de son père. Pour les repères biographiques nous renvoyons à Jean-Pierre BARIL, « Henri Calet. Chronologie 1867-1956 », in *Europe*, « Henri Calet », n°883-884, Novembre-Décembre 2002, p. 175.

1930, il se rend coupable du vol d'une importante somme d'argent dans la Société de l'Electro-Câble où il est employé en tant que chef-adjoint de la comptabilité. L'évènement est présent dans toute l'œuvre de Calet, raconté de façon plus ou moins voilée, tantôt attribué au père de son personnage (*La Belle Lurette, Le Mérinos, Le Tout sur le tout*), tantôt attribué au personnage lui-même (*Monsieur Paul, Un grand voyage*). Claude Burgelin, dans son ouvrage *Les Mal nommés*, souligne à quel point cet acte transgressif s'inscrit dans la lignée parentale :

La rupture de 1930 ressemble à une conduite magique de renaissance. Apparemment, en se transformant en voleur patenté, Raymond Barthelme venait inscrire un chapitre de plus dans le roman familial de ses parents : père et mère tâchèrent de la prison, commirent quelques filouteries et éprouvèrent un besoin vital d'être en délicatesse avec les lois. [...] En tout cas, cette transgression fondatrice, à laquelle il faut laisser sa part d'opacité, lui permit de s'inventer une scène où se libérer de son nom.¹

Cet épisode revêt une importance d'autant plus capitale que c'est en effet au cours de sa fuite que Raymond Barthelme prendra le nom d'Henri Calet, un nom de hors-la-loi qui deviendra donc nom d'écrivain, achevant la cassure identitaire et permettant symboliquement, tout en suivant l'atavisme familial, de se libérer d'une identité pesante. La généalogie embrouillée de l'œuvre littéraire n'ayant rien à envier à la complexité de la « géographie familiale »² de Raymond Barthelme où les pères, toujours absents, s'ingénient à détruire les repères et transforment, dans leur inconséquence, les demi-sœurs en belles-mères et les frères en neveux³.

A partir de 1930, Henri Calet prend ainsi ses distances avec Raymond Barthelme par un acte qu'il serait tentant de lire comme étant tout à la fois un acte d'affranchissement et d'auto-condamnation. Tout en se libérant de ce poids, il fait connaissance avec la réalité du hors-la-loi et se rapproche d'autant plus de ses origines qu'il fait siens les griefs qui appartenaient jusqu'alors à sa parenté. Le roman familial, initié sous le signe du trucage, peut donc se poursuivre sous les mêmes auspices. Cette continuité entre le père et le fils est soulignée dans *Le Mérinos*, où Calet imagine un « fichier céleste » tenu par Dieu qui parlerait de tous les Cagnieux en termes similaires et généraux :

Par exemple, il suffirait de demander :

« Passez-moi la fiche des Cagneux, de tous les Cagnieux. »

Pour, en quelques lignes, en belle anglaise, se trouver complètement renseigné :

¹ Claude BURGELIN, *Les Mal nommés : Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres*, Paris, Editions du Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2012, p. 187-188.

² *Ibid.*, p. 192.

³ Vers 1911-1912, Raymond Feuilleaube quitte Anne Sophie Claus pour sa fille, Ida Barthelme, la demi-sœur de Calet. Durant la Première Guerre mondiale, tous deux fuient aux Pays-Bas. En 1915, Ida accouche d'un garçon qui est donc à la fois son demi-frère et son neveu. Jean-Pierre BARIL, *art. cit.*, p. 173.

Enfance : *négligée*. - Santé : *bonne petite*. - Amours : *malheureuses*. - Antécédents : *mauvais*. - Caractère : *faible*. - Cœur : *sensible*. - Âme : *française*. - Ambitions : *néant*. (LM, 56)

Si l'on en croit cette description, le fils ne serait que le prolongement du père, le maillon d'une chaîne banale vouée à se perpétuer dans les marges et dans la petitesse d'une morne existence. Il creuse toujours le sillon initié avant lui, suit les traces préexistantes et n'existe pas en tant qu'entité individuelle. Pour se réaliser, il devrait être capable de tuer le père or, paradoxalement, dans *Le Mérinos*, c'est Joseph Cagnieux qui se suicide. Calet, symboliquement, tue donc le fils¹, pâle copie d'un homme dont les qualités ne semblent guère évidentes. Absence de transmission et transmission malgré tout qui pourraient finalement nous faire dire que Calet est bien le fils de son père.

La filiation se revendique dans la filouterie et passe par la disparition de ce nom d'emprunt de Barthelme au profit d'un nom passe-partout, idéal, dans sa banalité, pour se fondre dans la masse. « Henri Calet », avant d'être un nom d'écrivain, est le nom présent sur un faux passeport, un nom de hasard privé de référence et sans histoire. Dans ces conditions, est-il encore possible d'accorder une confiance aveugle à ses propos ? Peut-on croire à la véracité d'un homme contraint de se cacher² ? Henri Calet s'est inventé un destin de littérature placé sous le signe du faux, où les allers-retours entre le réel et la fiction n'existent que pour le besoin, ou le plaisir, de brouiller les pistes. C'est ce que sous-entend Jean-Claude Corger lorsqu'il déclare que « le faux est partout autour de lui : fausse famille, faux soldat, faux journaliste, faux romancier »³. De fait, ses livres témoignent de la difficulté d'un être à saisir ses propres contours. Dans un texte daté de mai 1953, Calet déclare ainsi :

En quelque sorte j'ai ruminé ma vie, je l'ai revécue, m'attardant surtout à son commencement, lorsqu'elle avait un goût tiède de lait. [...] J'étais, tout à la fois, acteur et témoin, mon héros et mon historien. Sans me lasser, j'ai tourné en rond autour de moi. (AT, 239)

Tourner autour de soi, se faire son propre historien afin de mieux tirer les fils d'un jeu de dupes que le lecteur, avide de jeux de pistes, pourra toujours s'amuser à démêler en traquant d'un livre à l'autre les redites et les variations pour les confronter ensuite, pourquoi pas, aux réalités biographiques. Toujours est-il qu'en se libérant de son nom, Calet ne parvient pas pour autant à

¹ Claude Burgelin voit dans « le passage à l'acte socialement suicidaire de 1930 » la métaphore d'une pulsion auto-meurtrière. Claude BURGELIN, *Les Mal nommés*, *op. cit.*, p. 208.

² Suite au vol de l'Electro-Câble, Raymond Barthelme est condamné par défaut en 1934 à cinq ans d'emprisonnement et 3000 francs d'amende. La peine ne sera prescrite qu'en janvier 1940. Pendant dix ans, Raymond Barthelme se cache donc sous la fausse identité d'Henri Calet, né le 13 mars 1903, de père belge et de mère hollandaise. Cf. Jean Pierre BARIL, « Henri Calet. Chronologie 1867-1956 », *op. cit.*, p. 176-181.

³ Jean-Claude CORGER, « La Petite musique de Calet », in Philippe WAHL (dir.), *Lire Calet*, *op. cit.*, p. 19.

asseoir son identité. Les branches sur lesquelles prendre appui ne sont pas assez sûres. Les bases sont bancales, les histoires indécises, sans cesse recommencées. Cette idée atteint son paroxysme avec la parution de *Monsieur Paul* (1950). Plus que dans tout autre livre, la vie réelle s'insère dans le romanesque. Son narrateur, Thomas Schumacher, possède lui aussi une ascendance complexe et se rend coupable d'un vol semblable à celui de l'Electro-Câble. C'est la première fois que Calet relate ouvertement un délit qu'il avait pris soin jusqu'alors de dissimuler derrière de vagues allusions. Preuve peut-être qu'il se confie ici avec moins de prudence, Jean-Pierre Baril qualifie le livre d' « autofiction immédiate, livre-testament, confession capitale, mais aussi combinaison de patronymes fictifs et d'une chronologie réelle »¹. *Monsieur Paul*, récit d'une rencontre, d'un divorce, d'une grossesse, d'une naissance et d'un abandon, décrit à mots à peine couverts la relation orageuse qu'Henri Calet a entretenue avec Antoinette Nordmann entre 1948 et 1950, et de laquelle est né Louis, qu'il ne reconnaîtra jamais. Étonnante ironie de l'histoire qui conduit Calet à léguer à son fils les mêmes bases fragiles d'une identité impossible. En plus de son caractère autobiographique, l'intérêt de ce roman réside donc dans ce qu'il nous dit au sujet de la paternité. La blessure de l'abandon originel ne semble pas refermée et la répétition littéraire du roman des origines n'aboutit qu'à l'impossibilité d'être père à son tour. Pour décrire le désir de paternité, Gérard Pommier écrit :

Le vœu de procréation masculin apparaît ainsi comme un pieu hommage rendu au père mort. [...] Car c'est en tant que fils qu'un homme a éprouvé le désir de devenir père : il a voulu avoir un enfant pour fuir son propre état de fils, et il le fait en faisant endosser cette qualité à son enfant. [...] Les « pères » restent ainsi des fils masqués derrière une fonction qui les dédouble, et rend leur identité énigmatique.²

La dimension aporétique de cet énoncé semble évidente en ce qui concerne Henri Calet. L'instabilité identitaire sur laquelle il s'est construit l'empêche de transmettre un nom qui ne lui appartient pas. De fait, quel nom inscrire sur l'acte de naissance du nouveau-né³ ? Entre Feuilleaubeis, Barthelmess ou Calet, entre un nom qu'on s'est vu refusé, un nom sans référent et un nom de fuite, le choix ne va pas de soi. Conscient de l'importance de ce don, le narrateur de *Monsieur Paul* ne peut que se lamenter de ce patronyme que l'enfant hérite de la mère :

¹ Jean Pierre BARIL, « Henri Calet. Chronologie 1867-1956 », *op. cit.*, p. 185.

² Gérard POMMIER, *op. cit.*, p. 149.

³ Raymond Barthelmess avait joint à son nom la mention « dit Henri Calet » sur ses papiers d'identité. Comme son père avant lui, Calet ne reconnaît pas l'enfant qui naît le 2 septembre 1949 et qui perd donc le nom de sa mère : Nordmann.

Tu es un enfant naturel. Au surplus, tu vas porter un double patronyme juif : Goldwein-Mayer, qui ne te vaudra, j'en ai peur, que des ennuis, et peut-être de graves malheurs, si les hommes restent ce qu'ils sont. [...] Entre deux noms de famille difficilement prononçables : Schumacher et Goldwein-Mayer, le premier était préférable. Si tu te décidais à changer d'identité, de ton propre chef, tu pourrais aller voir l'oncle Jules de ma part ; il te fournirait chaussures à ton pied. (MP, 252-253)

Etrange prédiction que celle de ce père pour son enfant qui vient de naître et qui envisage des heures sombres du simple fait de ce nom juif. Au lendemain de la Shoah, l'inquiétude est encore grande. L'enfant semble destiné à suivre les pas de ce père mal-nommé qui lui offre, par anticipation, une échappatoire possible, la possibilité de se réinventer dans un nom tout neuf, plus passe-partout. Si « Henri Calet » est le nom de fuite de Raymond Barthelmess, celui de Thomas Schumacher, son alter ego dans *Monsieur Paul*, est le banal « Bouillon ». Bouillon, comme « prendre ou boire le bouillon » ; l'onomastique caletienne, révélatrice et souvent référentielle, est subie par les protagonistes qui se heurtent même à la difficulté de nommer les êtres.

La figure du père, dont le prénom — celui qui singularise — n'est présent dans aucun livre de Calet¹, est porteuse d'une problématique récurrente qui traduit une instabilité originelle poussant l'écrivain à tenter sans cesse d'asseoir sa propre identité, entre autobiographie truquée et fiction authentique.

Une entreprise d'auto-mythification

La fiction commence dès la page de titre. Le nom « Henri Calet » est le résultat d'une histoire complexe se déroulant dans les méandres d'une généalogie peu claire. Personnage de ses propres livres — rappelons que le narrateur de *La Belle Lurette* se prénomme « Henri » et que ce roman joue le véritable rôle d'hypotexte pour toutes les productions futures — il dispose, atavisme aidant, de tout le matériau nécessaire à son entreprise, les répétitions et les ressassements permettant tout autant de dévoiler que de brouiller les pistes du roman intime. Il pourrait être grisant, pour un lecteur, de s'amuser à démêler le vrai du faux et de lire ces textes selon un angle strictement autobiographique. Cependant le procédé de réécriture perpétuelle doit inviter à la prudence. Lors d'une émission enregistrée pour la radio en septembre 1949², Henri Calet est invité à s'exprimer

¹ Une exception tout de même dans *Monsieur Paul*, où l'enfant du personnage est nommé « Paul » et fait écho au deuxième prénom du père de l'écrivain. Le narrateur écrit à son fils : « Je ne peux me résoudre à t'appeler Paul ; je n'ai pu m'habituer à ce prénom. » (MP, 247) Le fils de Calet se nommait Louis, François, Paul Nordmann.

² Cette émission enregistrée le 9 septembre 1949 et diffusée le 29 septembre 1949 est disponible sur le site internet de *France Culture* à l'adresse suivante (consultée le 2 août 2019) : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-nuit-revee-de/les-romanciers-et-leur-enfance-henri-calet>

quant à la part de vérité du *Tout sur le tout* et de sa potentielle proximité avec l'enfance vécue par l'écrivain. Sa réponse est pour le moins éloquente :

C'est le genre de question qui m'embarrasse grandement. En vérité, je ne m'y retrouve plus moi-même. À force d'avoir écrit là-dessus j'ai dû peu à peu barbouiller d'encre l'enfant que j'étais, au point de le rendre méconnaissable. Et puis tout cela commence à devenir très vague, très lointain. Oui, ce doit être un des dangers de cette littérature que l'on appelle « vécue », on s'y perd à la longue. L'homme et l'écrivain, l'homme et l'homme de lettres, finissent par se confondre l'un dans l'autre et par se ressembler au point qu'il est malaisé de les dissocier. Qui est cet homme qui s'exprime à la première personne ? Qui est cette première personne ? Moi ? Ou l'autre ? Je me le demande. (JNS, 105)

Calet entretient sciemment l'ambiguïté entre le fictionnel et le référentiel, deux codes que Philippe Gasparini, dans *Est-il je ?* (2004), qualifie d'« antagonistes », mais que le romancier autobiographique « confronte » et fait « co-exister » dans un texte alors « saturé par des signes de conjonction et de disjonction des deux instances »¹. L'enjeu de cette oscillation entre lecture autobiographique et lecture romanesque repose sur l'ambivalence identitaire d'un protagoniste ou d'un narrateur pouvant tout aussi bien être un personnage ou un individu réel. De ce fait, les textes de Calet semblent s'inscrire pleinement dans ce genre, défini par Philippe Gasparini, qui regroupe tous « les récits qui programment une double réception, à la fois fictionnelle et autobiographique », et où le « degré de véridicité » n'est pas l'élément le plus important². Ainsi, Calet, dans le même entretien, dénonce sa « mémoire exécrationnelle » et affirme avoir eu besoin d'aide pour se repérer dans une petite enfance dont il ne saurait avoir été un « témoin oculaire » (JNS, 105). Ce faisant, il se défait d'une responsabilité en donnant à entendre que son récit ne lui appartiendrait pas totalement. L'écrivain « barbouille » son personnage d'enfant, le dessine, l'affine, le complexifie. Dans ce monde recréé, les images sont incertaines, les souvenirs peu clairs. Tourner autour de soi, reprendre encore et toujours l'ouvrage sur le métier, reste la seule manière de saisir une once de vrai, de percevoir quelques bribes de « moi » et de « l'autre », tout ensemble. Chaque nouvelle version propose une nouvelle lecture de ce qu'il était, de ce qui existait avant lui et au moment de sa naissance. Il dresse ainsi autant de brouillons d'une existence problématique. En semant volontairement le doute, il semble précéder les mots de Robbe-Grillet déclarant qu'« il y a dans la relation autobiographique à soi-même quelque chose d'impossible et qui nécessite d'être truqué »³. Le tout serait alors de distinguer la valeur et le pourquoi de ce trucage. Est-il un moyen pour

¹ Philippe GASPARINI, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 2004, p. 13.

² *Ibid.*, p. 14.

³ Alain ROBBE-GRILLET, *Le Voyageur*, Paris, Editions du Seuil, « Points », 2003, p. 273-285.

l'auteur de se dissimuler derrière un masque ou, au contraire, par un ingénieux retournement, de dévoiler davantage ? Dans son ouvrage, *L'Histoire est une littérature contemporaine*, Ivan Jablonka, parlant des romans de Walter Scott, souligne la façon dont la narration permet de repenser les rapports entre le vrai et le faux :

Bien sûr, Scott invente, contrairement aux historiens. Mais la grande leçon, pour ces derniers, est de constater que ces romances font basculer dans le faux l'érudition des anciens maîtres : ils comportent plus de vérité que l'histoire elle-même. [...] Ce qu'il y a de réel et de vrai dans cette fable, c'est la chaleur de la vie et l'intelligence du passé, dont la terne érudition est précisément incapable.¹

Cette distinction entre « la vérité de l'art et le vrai du fait »² était déjà défendue par Alfred de Vigny, dans sa préface à son roman historique *Cinq-Mars* (1827). Ainsi, si la part d'invention ne saurait porter préjudice à l'authenticité d'un texte, elle peut, à l'inverse, en s'intéressant à l'homme et à sa vie, permettre d'accéder à une réalité dont les faits ne peuvent rendre compte. En établissant l'histoire de sa famille, Henri Calet s'inscrit dans ce procédé consistant à décrire une époque par l'intermédiaire de ceux qui l'ont vécue, tout simplement en lui donnant corps. Peu importe donc de connaître le degré de véracité autobiographique d'une œuvre où tout est vrai et où la fiction se met au service du réel. Le trucage serait alors un élément essentiel pouvant être à la base même d'un nouveau principe de vérité. Ainsi, Philippe Lejeune écrit :

Ecrire ses souvenirs, est-ce simplement décrire ce qu'on voit dans sa mémoire ? Tout pousse à réinventer le passé : la mémoire offre un canevas sur lequel broder, des bribes de mélodies à harmoniser, des ruines à restaurer. [...] Nous rejouons notre passé, cela fait partie du plaisir. Et c'est nécessaire pour communiquer l'émotion au lecteur. [...] Si j'affabule, ce sera probablement en toute bonne foi.³

La Belle Lurette et *Le Tout sur le tout* se trouvent démentis par l'entretien radiophonique du 29 septembre 1949 sans qu'il soit pertinent de se demander dans quelle mesure. Car ce principe d'honnêteté est principalement ce qui caractérise l'œuvre d'Henri Calet. Une impression de sincérité se détache de chaque ligne, de chaque propos, et permet finalement de penser que, s'il est vrai qu'il se dévoile pour mieux se cacher, c'est toujours en « toute bonne foi ». Les reprises sont les principales caractéristiques d'une histoire incessamment contée, dépassant la simple référentialité et construisant un monde dans lequel le lecteur évolue avec une constante impression de « déjà-vu et

¹ Ivan JABLONKA, *L'Histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Points, « Points histoire », 2017, p. 60.

² La préface est disponible à l'adresse suivante (consultée le 20 septembre 2020) : <https://histoire-fictions.typepad.com/histoirefictions/2019/02/pr%C3%A9face-de-cinq-mars-roman-historique-dalfred-de-vigny.html>

³ Philippe LEJEUNE, *Les Brouillons de soi*, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », 1998, p. 38.

de déjà-lu »¹. Il se promène d'un roman à l'autre en terrain connu, sans réelle surprise. De là le sentiment privilégié de s'installer dans la familiarité d'histoires sans cesse recommencées, que l'on découvre toujours un peu plus. Cette proximité presque affective permet de dépasser l'individualité d'un personnage en l'inscrivant dans la vie et dans le vrai, dans un contexte et un ensemble.

Jean-Claude Corger souligne que l'histoire familiale de Calet « s'enfonce lentement et s'enracine dans le mythe, lequel se nourrit, comme tous les mythes, de ses propres résonances et répétitions »². Cette véritable entreprise d'auto-mythification ne peut donc exister que par cette dualité consubstantielle à l'écriture de Calet qui tour à tour dévoile et masque, rapproche et met à distance. Cette « familiarité sacralisée »³ est ce qui permet d'ancrer le récit dans le collectif, de donner à ce « je » une dimension totalisante aboutissant à une voix généralisante. Dans son entretien diffusé le 29 septembre 1949, Calet déclare :

Je m'attache aux petites choses, aux petites gens, à leurs petits malheurs, à leurs petits bonheurs. Et cela prend presque tout mon temps. J'ai réduit mes ambitions, je me suis volontairement laissé repousser dans mon quartier, dans ma maison. C'est une façon de rentrer sous sa tente. C'est aussi une façon de voir les gens de plus près et de se tenir plus près de leur cœur. En somme, je serais pour une littérature arrondissementière. (JNS, 107)

En faisant le roman de ses origines, il dresse le portrait d'une classe sociale, de ceux qu'il nomme les « petites gens » et qui se ressemblent d'une façon ou d'une autre, trouvant toujours un point de rencontre parmi les multiples variations auxquelles s'attachent ses ouvrages. Il s'agit de parler de soi pour parler des autres, pour s'effacer peu à peu derrière les autres et raconter une histoire dans laquelle chacun reconnaîtra une dimension cathartique, ambition qui n'est pas sans évoquer le *Je me souviens* (1978) de Perec ou la notion d'auto-socio-biographie, promue par Annie Ernaux. Chez Calet, le dévoilement n'a rien d'une confidence et le déballage familial ne saurait s'apparenter à une impudeur car ce « je » qui parle est un parmi d'autres. Il est marqué des mêmes maux que ses contemporains ; il véhicule les mêmes histoires de famille racontées encore et encore ; il souffre des mêmes non-dits. Cette « familiarité sacralisée » ne s'applique donc plus à la stricte cellule familiale. Elle est le témoin d'une réalité élargie et, ce faisant, se fait le garant d'une possible unité. En cela, il n'est pas surprenant que Calet s'attarde sur ce principe de « littérature arrondissementière ». Un arrondissement est un petit village dans lequel tous se croisent et cohabitent. Il représente cet ensemble au sein duquel chacun revendique et occupe une place. Le narrateur du *Tout sur le tout*, en

¹ Jean-Claude CORGER, *art.cit.*, p. 24.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

écho à la première phrase de *La Belle Lurette*, déclare : « en fait de ville, je ne connais rien de plus beau. C'est la mienne. Je suis né dans son ventre » (TT, 122). En plus du « ventre 1900 », le narrateur revendique donc un ventre de Paris bien différent de celui de Zola. La ville et l'époque se posent en points de repères fondamentaux et décident de l'existence des êtres. Partagée par des milliers de personnes, la ville devient une véritable métaphore de la vie. Ses rues « passent par [le]cœur » (GL, 63), la Seine coule dans les veines, « elle [l]'a porté » (GL, 20). Elle est le théâtre de l'intime et permet de dresser le décor réaliste sur lequel Calet mêle bribes de vérités et éléments du conte. Il en va ainsi du rappel récurrent de la clinique Tarnier, lieu de naissances dans *Le Tout sur le tout* et *Monsieur Paul*, où les destins se jouent et se répètent. Les « enfants de Tarnier » sont marqués au fer rouge. Ils appartiennent généralement à cette classe des « petites gens » destinée à souffrir toute la complexité de l'existence. Le fait qu'Henri Calet insiste pour que son fils naisse dans cette même clinique¹ est révélateur de l'importance symbolique que revêt ce lieu :

Les « enfants de Tarnier », ainsi que l'on nous appelle, ne sont pas, coutumièrement, destinés à occuper des positions de premier plan, je t'en parle en connaissance de cause, comme quelqu'un qui a porté avant toi le petit uniforme rayé de l'A.P. On a toute chance de devenir un gagne-petit, un économiquement faible, un peigne-cul, pour parler comme Muguette. Tu vas avoir du mal. Je ne veux pas te dégoûter. Ta vie est tirée, il faut la boire. (MP, 280)

Le père qu'il est devenu aurait pu choisir d'épargner à son fils l'anathème d'une telle naissance. Au contraire, la clinique Tarnier semble constituer un point d'ancrage, un point de départ, certes peu prometteur, mais s'inscrivant dans la logique familiale de tous les Feuilleaubois-Barthelmess-Calet, ainsi que dans la grande lignée des piétons de Paris. La ville devient le dénominateur commun qui marque tout un chacun et dont il est impossible de se défaire. Elle est une origine en soi, le ventre dans lequel se déroule la plus grande part d'une existence humaine :

De la clinique Tarnier à l'hospice de La Rochefoucault, en passant par l'Asile Maternel de l'avenue du Maine, il y a quinze minutes à peine. J'ai mis environ quarante ans à faire ce trajet : j'ai musardé d'un asile à l'autre. (TT, 273)

Les origines de Calet, comme celles de ses personnages, sont donc communes à beaucoup de monde. Elles sont celles de tous les habitants de la marge qui, à l'image des Cagnieux (*Le Mérinos*), des Thomas Schumacher (*Monsieur Paul*), des Adrien Gaydamour (*Le Bouquet*), des Germain

¹ Le 2 septembre 1949, le fils d'Henri Calet naît effectivement à la clinique Tarnier. Les faits sont transposés dans *Monsieur Paul*.

Vaugrigneuse (*Un grand voyage*), dessinent ensemble l'histoire d'une époque, d'une ville et de ses habitants.

Qui est Henri Calet ? Le personnage de ses propres romans ou un écrivain discret à la vie romanesque ? Sa discrétion et son goût pour la dissimulation — peut-être sa pudeur — empêchent le lecteur de cerner les contours précis d'une silhouette qui se dérobe. Il demeure toujours un flou comme si, à force de dessiner des brouillons de soi, il s'agissait finalement de se fondre dans la masse pour accéder enfin à une forme d'anonymat capable de lui rendre la plénitude de son identité. Henri Calet s'est construit un personnage dont les origines permettent de justifier le bien fondé d'une prise de parole sans grandiloquence, faisant corps avec le peuple et, en cela, totalement en prise avec ce début du vingtième siècle.

B. Le roman de la Belle Epoque

La nostalgie de l'enfance

En définissant les origines de ses personnages sans en renier la part d'ombre, Henri Calet les inclut dans un contexte tout à la fois économique, politique et social. Leur existence s'inscrit dans un prolongement logique et déterminé, où les moindres soubresauts semblent conditionnés par la réalité dont ils sont issus. Souvent à l'image de l'écrivain, ils sont intégrés dans le vaste ensemble des contingences historiques et se trouvent, de ce fait, à l'image de leur époque. Ainsi, l'ambiguïté savamment orchestrée entre le discours intime et sa mise à distance ironique empêche le lecteur d'accepter un quelconque pacte autobiographique. Pour celui qui prétendait avec malice n'avoir fait que « tourner autour » de soi, l'enjeu ne serait donc pas tant de parler d'un homme en particulier que de parler des autres, de ceux qui justement se trouvent autour, témoins muets des mêmes réalités et qui font l'époque. Entre 1930 et 1950, de nombreux romans évoquent l'enfance de leurs auteurs. De *Mort à crédit* (1936) de Céline¹ à *Le Pain des rêves* (1942) de Louis Guilloux² en passant par *Le*

¹ A sa parution, le style de *La Belle Lurette* a souvent été rapproché de celui de L.F. Céline. Dans sa correspondance, Raymond Guérin évoque cette parenté. Henri CALET, Raymond GUERIN, *Correspondance 1938-1955*, Paris, Le Dilettante, 2005, p. 26.

² Georges Henein, dès 1936, souligne le rapprochement possible entre l'auteur de *La Belle Lurette* et celui du *Sang Noir* qui paraît deux mois plus tard. Georges HENEIN, « De Bardamu à Cripure », *Un Effort* n° 60, Le Caire, mars 1936. *Le Pain des rêves* raconte une enfance modeste avant la Première Guerre mondiale.

Bonheur des tristes (1935) de Luc Dietrich¹, *Le Tableau noir* (1937) de Jean Vaudal², et *Pareils à des enfants* (1942) de Marc Bernard³, la liste est longue des œuvres qui mettent en scène une enfance difficile. Ces quelques auteurs et ces quelques ouvrages dessinent ainsi une réalité littéraire dans laquelle l'œuvre de Calet s'insère parfaitement. Il appartient de fait à la classe des nostalgiques qui ont éprouvé et éprouvent toujours la dureté des temps. Toutefois, l'enfance chez Calet n'est plus tout à fait une simple expérience individuelle. Nés dans un « ventre 1900 », « produits d'avant-guerre »⁴, Henri Calet et ses alter egos se présentent tout naturellement comme les enfants d'une époque, tout autant marqués par une ascendance familiale que par un contexte. En revendiquant dès les premières lignes son appartenance au vingtième siècle, l'enfance décrite dans *La Belle Lurette* (1935), *Le Tout sur le tout* (1948) et *Les Grandes Largeurs* (1951) ne saurait se contenter d'appartenir à un simple narrateur. Elle s'apparente à celle du siècle tout entier et témoigne d'une innocence envolée avec le premier conflit mondial. Si l'enfance est le temps de la belle lurette, elle se situe avant 1914 et coïncide avec les progrès et les espoirs du siècle naissant. En effet, la France de la fin du XIX^e siècle voit dans la III^e République « l'achèvement des promesses de la Révolution française et celle-ci comme le tournant majeur de l'histoire universelle »⁵. La France, en empruntant à la philosophie révolutionnaire les principes de liberté, d'égalité et d'éducation, établit des bases de société qui prennent rapidement une « dimension éthique »⁶. La foi dans le positivisme et le progrès scientifique fait qu'une grande partie de la population se persuade de l'« amélioration permanente de leur sort »⁷ et du rôle pionnier du modèle français en terme d'organisation politique et sociale. Cette apparente stabilité permet d'entrevoir un avenir placé sous les meilleurs auspices, guidé par le double patronage de la raison et du savoir :

En vérité, jamais peut-être un siècle ne commença avec de plus riantes façons que le nôtre. Ce fut une suite de fêtes. On inaugurerait officiellement la ligne numéro I du Métropolitain, de Vincennes à Maillot.

¹ *Le Bonheur des tristes*, paru en 1935, la même année que *La Belle Lurette*, raconte à peu de chose près la même histoire. Le rapprochement entre les deux livres est effectué par Georges Altman dans son article « Noires jeunesses », *La Lumière*, 16 mai 1936.

² Publié en 1937, *Le Tableau noir* raconte l'histoire d'un jeune orphelin malade de coxalgie et élevé par son oncle à Bray-Dunes. Le nom de Jean Vaudal, déporté et mort en Allemagne, est cité par Calet dans *Les Murs de Fresnes* : « Jean Vaudal n'est pas encore revenu de là-bas. On espère... [...] Je ne lui ai pas dit assez combien j'aime ses beaux livres. » (MF, 68)

³ *Pareils à des enfants* raconte le difficile quotidien, à Nîmes, d'un enfant et de sa mère après qu'ils ont été abandonnés par un père infidèle. Ce roman a obtenu le Prix Goncourt en 1942. Marc Bernard était un ami proche d'Henri Calet.

⁴ Rappelons qu'il s'agit de l'incipit de *La Belle Lurette* : « Je suis un produit d'avant-guerre. Je suis né dans un ventre corseté, un ventre 1900. Mauvais début. » (BL, 9)

⁵ Serge BERSTEIN et Pierre MILZA, *Histoire de la France au XX^e siècle, tome I*, Paris, Perrin, « Tempus », 2009, p. 24.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 26.

Nous prenions un bon départ, dans la direction du progrès, du bien-être, de la science, sous les regards maternels d'une France aux dessous froufrouants et aux mamelles bombantes, l'une étant le labourage, l'autre le pastourage, à moins que ce ne fussent le commerce et l'industrie. (TT, 57-58)

Calet relate parfaitement l'enthousiasme qui accompagne cette période faste synonyme de conquête aérienne, de téléphone et qui sème peu à peu sur les façades des immeubles des « petites plaques bleues : eau, gaz à tous les étages » (TT, 59). Le nouveau « Grand Siècle » qui s'annonce se présente, à n'en pas douter, comme celui de la marche en avant et du développement effréné vers le mieux vivre. L'enfance évoque alors le temps où l'on ne parlait pas encore d'avant-guerre, le temps d'une innocence qui s'ignorait car, l'innocence, comme le bonheur, on ne la sait qu'après :

Toujours plus haut, toujours plus loin, toujours plus de lumière. Nous avançâmes ainsi de monts en merveilles durant une dizaine d'années — quatorze exactement. Jusqu'où ne serions-nous point allés de ce pas ? (TT, 58)

Pour l'homme qui se découvre le même âge que le cinématographe et l'automobile, l'enfance a le goût nostalgique d'une légèreté partagée qui n'entrevoit pas la catastrophe à venir. Elle se situe très exactement entre 1900 et 1914 et correspond à l'enfance même du siècle.

Au moment de publier *La Belle Lurette*, Henri Calet n'est certes plus un enfant, la Première Guerre mondiale a bouleversé l'ordre des choses et les années de crise ont fini de polir le « mythe magnifié de la “Belle Epoque” »¹ que Milza et Berstein qualifient volontiers d'« image d'Épinal ». *Le Tout sur le tout* et *Les Grandes Largeurs*, publiés après la Seconde Guerre mondiale, au ton plus apaisé, témoignent de l'importance de la mise à distance dans la façon d'appréhender les années de formation. Car si l'enfance de Calet correspond à celle du siècle, elle n'en est pas moins, par définition, ce qui se dérobe. Grandir en même temps que le vingtième siècle présente l'inconvénient d'associer la Première Guerre mondiale à son adolescence, les années de crise à ce que l'on nomme aujourd'hui l'entrée dans la vie active et la Seconde Guerre mondiale à ses quarante ans. Les troubles du siècle rythment une existence dont le pain blanc — et ce malgré les apparences — a été mangé de bonne heure. En effet, si l'évocation de la pauvreté du quotidien de l'enfance, dont *La Belle Lurette*, *Le Tout sur le tout* et *Les Grandes Largeurs* se font l'écho, ne sombre jamais dans le misérabilisme, c'est avant tout parce qu'elle se fait en regard de l'actuel, en regard de tout ce qui a

¹ Serge BERSTEIN et Pierre MILZA, *Histoire de la France au XX^e siècle, tome 2 1930-1958*, Paris, Perrin, « Tempus », 2009, p. 7.

été et qui n'existe plus. Lorsqu'il évoque les pique-niques sur les fortif¹ (BL, 18)¹, les tickets « bon dimanche » (AT, 150), les escapades sur les champs de course dont on revient à pied les jours de malchance (TT, 86) et les sorties en bateaux mouches pour soigner une coqueluche (TT, 50 et GL, 21), Calet relate des souvenirs qui pourraient sembler poussiéreux s'ils n'étaient partagés par tous. Ce faisant, il dresse l'histoire de cette impression de légèreté générale dont les années noires qui ont suivi ont terminé d'asseoir le mythe :

On était simple, en 1902, et sensible ; on apposait une plaque en l'honneur de deux aéronautes tombés du ciel en « plus léger que l'air », un jour de mai sur la boutique d'une corsetière de l'avenue du Maine [...], les dirigeables portaient des noms pacifiques. Depuis lors, on a vu dégringoler des aéronautes par milliers, les dames ont renoncé au corset, il n'entre plus guère de chevaux sous la porte cochère. Et la science continue à faire des victimes. (GL, 13)

Si Calet et le vingtième siècle ont perdu leur innocence en même temps, ils ont aussi partagé l'illusion d'une croissance commune, la beauté d'une époque où la foi dans l'homme et dans le progrès se teintait d'une séduisante simplicité. Une plaque commémorant un drame de la conquête de l'air était apposée sur la devanture d'un magasin de corsets pour dames, faisant ainsi voisiner le danger et la légèreté et nourrissant par associations d'idées toute une mine de fantasmes enfantins. De ce Paris 1900 plein de cafés-concerts, où le soldat inconnu avait encore un nom, et où ceux de Félix Potin, Boucicaut, Nilmélior ou Dubonnet s'affichaient partout, Calet extrait une impression qui ne peut s'exprimer que quelques années plus tard, lors de la redécouverte de la ménagerie Pezon :

En somme, le même spectacle qu'avant, la même odeur, la même peur, dans la même tente... Comme si le temps avait cessé de grandir, comme si rien ne s'était passé, comme si je n'avais pas grandi non plus... Tout était pezon de nouveau. Je veux dire : simple et agréable. (TT, 177)

Le fait de désigner chaque nouvelle joie de l'enfance par ce nom propre devenu commun permet d'établir un parallèle entre le temps collectif et celui de l'intime qui témoigne ici de l'ampleur de la perte. L'homme calétien ne fait qu'un avec son siècle et en retrouvant par hasard une heure de « pezon », il lui est possible de prendre conscience de cette simplicité perdue de concert.

Le paradoxe de l'enfance chez Calet vient de cette impossibilité de dissocier l'intime du collectif, le malheur individuel s'inscrivant dans une légèreté ambiante palpable dans l'atmosphère des temps.

¹ Les anciennes fortifications de Paris ont été déclassées en 1919 par l'administration municipale dans le but de construire des logements HBM. Cf. Serge BERSTEIN et Pierre MILZA, *Histoire de la France au XX^e siècle, tome 1, op.cit.*, p. 443.

En cela, le Paris de Calet est conforme à l'image d'Epinal de la Belle Epoque véhiculée à partir des années 20, pleine de nostalgie et de regrets face à un âge d'or qui auparavant s'ignorait. La part de fantasme qui accompagne le portrait du Paris d'avant-guerre n'en est que plus évidente si l'on se réfère aux propos de son ami Marc Bernard déclarant qu'il l'avait « à peine connu enfant et dont il ne semblait rien ignorer »¹. Entre souvenirs véritables, influences du temps et recreation arbitraire, le Paris d'Henri Calet n'en demeure pas moins marqué par le vrai :

Les souvenirs d'enfance sont discontinus et incertains, mais souvent intenses, et cette intensité semble garantir leur véracité. [...] On est dans le domaine de la foi. Non seulement le souvenir est perçu comme fidèle, mais il donne accès à une expérience plus vraie que l'expérience actuelle de l'adulte.²

Ces propos de Philippe Lejeune ne nient pas le caractère incomplet ou incertain que revêtent inévitablement les souvenirs d'enfance. Cependant, ils permettent de déplacer sensiblement les enjeux d'une entreprise qui ne se limite pas à établir des faits avec une exhaustivité exemplaire. Pour un auteur qui ne prétend ni faire de l'Histoire ni écrire des autobiographies, il ne s'agit pas de dresser le compte rendu chronologique d'une époque donnée ou de céder à une introspection de type proustien. La discontinuité qu'autorise le recours au souvenir d'enfance permet à Calet de situer sa narration à un autre niveau que le seul plan initiatique. Un événement n'en amène pas un autre dans une logique implacable de cause à effet. Ils s'enchaînent au contraire au gré des hasards de la marche ou des associations d'idées. Ainsi, lorsqu'il évoque le temps de la fabrication de fausse monnaie, le narrateur du *Tout sur le tout* déclare :

Il me reste de ce temps, un vocabulaire technique : pipe, piles, moules... Ces mots ont encore pour moi une signification toute particulière. Le mot : platine également. Et, je ne saurais expliquer pourquoi, le mot ratine se trouve attaché aux autres. Peut-être parce que j'ai eu alors un pardessus de ratine. Il était très doux au toucher (le mot aussi) et il avait des boutons d'or marqués d'une ancre marine. (TT, 49)

L'expérience familiale confère aux mots « pipe », « pile », « moule » et « platine » un sens technique qui diffère de celui qui est d'ordinaire à la portée des enfants. À partir de cet extrait, Agnès Fontvieille illustre comment l'écriture entraîne la mémoire (le mot « platine » introduit le mot « rapine » qui lui-même rime avec « marine ») et comment une « analogie phonétique » permet

¹ Marc BERNARD, « Calet à la paresseuse », in *Nouvelles Littéraires*, n°1667, 13 août 1959. L'article a été repris dans *Le Matricule des anges*, n°65, juillet-août 2005, p. 22. Henri Calet, âgé de dix ans en 1914, quitte Paris en compagnie de sa mère dès le début de la Première Guerre mondiale. Ils se rendent en Belgique où ils resteront jusqu'à la fin du conflit. Leur retour à Paris, à la fin de l'année 1919, marque l'entrée du jeune homme dans le monde du travail.

² Philippe LEJEUNE, *Les Brouillons de soi*, op. cit., p. 36.

de rendre au souvenir sa matérialité enfantine (la douceur d'un pardessus aux boutons d'or)¹. Sans se préoccuper de questions de vraisemblances ou d'intelligibilité, Calet passe de la confection de la fausse monnaie à la douceur de son pardessus et à ses boutons d'or ornés d'une ancre marine. Ce faisant, il dessine le portrait d'une enfance authentifiée par ces détails rassemblés qui caractérisent un moment précis. En cela, la dimension historique des livres de Calet correspondrait à la notion de « roman vrai » définie par Paul Veyne dans *Comment on écrit l'histoire* (1971). Si « l'histoire est un récit d'évènements vrais »², le désir de la vérité doit être ce qui caractérise l'historien. La question ne serait donc pas de savoir si les évènements se sont passés exactement de telle façon plutôt que de telle autre. En revanche, considérant que le récit historique correspond inévitablement à un « certain mode de connaître »³, la vision de l'écrivain prenant à charge la narration se doit de répondre à un positionnement éthique clair. Sa responsabilité se trouve inévitablement engagée et la certitude de son authenticité devient essentielle.

La lecture de Calet offrirait donc une double possibilité. D'une part, dans la perspective d'une lecture strictement autobiographique, il serait possible de voir en lui le témoin de la réalité d'une enfance. Dans cette optique, il faudrait considérer ses livres comme des témoignages bruts, lecture séduisante face aux éléments biographiques mais qui ferait abstraction d'enjeux autrement décisifs qui parcourent son œuvre et nierait le principe même de marginalité qui le caractérise. En effet, en refusant le caractère introspectif de l'autobiographie, Calet se place davantage dans une perspective historique dans laquelle il serait possible de le considérer comme étant tout à la fois l'acteur, le témoin et le rapporteur distancié d'un temps de l'enfance idéalisé, né d'une vision de l'après-guerre, où s'inscrivent en creux les défaillances futures du vingtième siècle.

Le collectionneur de traces

Si l'on en croit Paul Veyne, le vrai en Histoire ne se poserait pas en système mais serait à chercher du côté de la banalité. Il se retrouverait dans les petites choses qui régissent la vie ordinaire et construisent la particularité d'une époque ou d'une civilisation par rapport à une autre. Ce point de vue « anecdotique »⁴ de l'Histoire s'oppose à l'idée d'une narration historique qui se ferait à base d'évènements importants et de grandes dates. Il n'est donc pas ici question d'un

¹ Agnès FONTVIEILLE, « La Figure du collectionneur », in *Lire Calet, op. cit.*, p. 143.

² Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Points, « Points Histoire », 2015, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

quelconque sensationnalisme mais au contraire d'une Histoire volontiers « décevante » car toute entière marquée du sceau de la normalité :

L'histoire est un savoir décevant qui enseigne des choses qui seraient aussi banales que notre vie si elles n'étaient différentes. Oui, elle est pittoresque ; oui, les villes antiques étaient des villes pleines d'odeurs, odeur des corps trop pressés, des caniveaux, des boutiques ténébreuses qui débitent la boucherie et les cuirs et dont on ne voit pas la beauté dans l'étroitesse des rues et sous les avancées des toitures [...]. C'est un peu ennuyeux comme les souvenirs de qui a trop voyagé, ce n'est pas rigoureux ni mystérieux, mais on ne peut nier que ce soit vrai.¹

Pour Veyne, la proximité du fait historique et sa modestie pleine de quotidien assurent sa véracité. Le vrai en Histoire se situerait du côté de l'humain et des « affaires humaines »² qu'il convient d'observer et de raconter pour la simplicité de leur naturel à partir de documents aussi appelés « traces ». Ces dernières, définies par Walter Benjamin comme étant « l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée »³, sont autant de marques permettant d'appréhender le passé « au travers de ses affleurements mémoriels, comme un passé réminiscent »⁴. Ainsi que le déclare Patrick Boucheron, paraphrasant la pensée de Paul Veyne, écrire l'Histoire consisterait donc à construire un « récit vrai produit par la mise en œuvre de ces traces »⁵. De fait, l'Histoire ne saurait alors être rigoureuse à la manière d'une loi de physique ou de mathématiques car, si l'on en croit cette logique, les historiens, en plus de s'intéresser à des « traces » ne pouvant prétendre à l'exhaustivité ou à la neutralité du fait même de leur proximité, ont la lourde responsabilité de les assembler et de leur donner du sens. Comme le romancier, l'historien met en ordre, classe et synthétise⁶. Cette « mise en œuvre » du réel n'est guère plus factice ou plus honnête que celle que l'on retrouve parfois dans les romans, mais elle n'en est pas moins essentielle puisque d'elle dépend toute entière la validité de la narration. L'historien doit donc être capable d'écrire un texte voisinant avec la littérature au risque, dans le cas contraire, de produire un « non-texte »⁷ cédant aux formes codées et institutionnalisées de la dissertation académique, production dont Ivan Jablonka n'hésite pas à dire qu'elle est « inerte » et « morte au langage »⁸. Si nous considérons, avec Michel de Certeau, que l'écriture de l'histoire est

¹ *Ibid.*, p. 25.

² *Ibid.*, p. 26.

³ Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, Paris, Editions du Cerf, 1989, p. 464.

⁴ Patrick BOUCHERON, *Faire profession d'historien*, Paris, Points, « Histoire », 2018, p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁶ Paul VEYNE, *op. cit.*, p. 14.

⁷ Ivan JABLONKA, *op. cit.*, p. 15.

⁸ *Ibid.*

tout à la fois la fabrication d'un objet, l'organisation d'une durée et la mise en scène d'un récit¹, nous acceptons l'idée d'une absence de neutralité et de l'implication intime, avec son objet d'étude, de celui qui entreprend la narration. Cette subjectivité inévitable du « je » écrivant, considérée comme un engagement tout à la fois littéraire et scientifique², pourrait représenter la possibilité de sortir de la dichotomie opposant « non-texte académique » et « fiction romanesque »³, ouvrant la voie à ce que Jablonka nomme un « troisième continent [...] celui de la *création en sciences sociales* », capable de produire « un texte-recherche, une littérature-vérité »⁴. Les historiens seraient ainsi contraints de faire de la littérature tandis que les écrivains seraient amenés à faire de l'Histoire sans parfois même s'en rendre compte.

La redéfinition de ces frontières s'avère pertinente au moment d'appréhender la littérature d'Henri Calet. Ses livres, si difficiles à définir dans leur résistance à l'appellation stricte de « roman », se complaisent dans cet entre-deux qui pourrait être l'apanage de ce « troisième continent ». Au cours d'une enquête menée par Jeanine Delpech, en 1947, pour le compte du journal *Les Nouvelles littéraires*, Calet déclarait à propos de son incapacité à composer un « vrai roman » et du *Tout sur le tout* :

[...] Et cela ne cesse de s'accumuler, je n'en aurai jamais entièrement fini avec moi-même, c'est ce que je redoute. [...] Ainsi je ne sais quelle sorte d'étiquette colle au livre que je suis en train de faire. Un livre qui m'échappe à mesure qu'il grandit. Qu'est-ce que c'est ? Des souvenirs, des impressions, des réflexions d'un homme qui se prend en filature à quarante ans de distance. Non, encore une fois, ce ne sera pas un roman. Mais un livre fourre-tout en somme.⁵

Bien entendu, l'approche d'Henri Calet, immédiat contemporain et partie prenante des événements rapportés, ne saurait être perçue comme étant à proprement parler historique. Et lorsqu'il écrit l'enfance, la nostalgie et l'invention dont il se revendique tendraient à faire de lui un écrivain à part entière. Toutefois, en reconnaissant son incapacité à restituer fidèlement une mémoire qui lui serait propre, Calet confesse la nécessité d'avoir recours à des « témoins oculaires » (JNS, 105). Ainsi, face à des souvenirs capricieux et se sachant incapable d'écrire le roman de son enfance, devient-il plus authentique de refuser la fiction linéaire au profit d'un livre « fourre-tout ». L'expression

¹ Michel DE CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2002.

² Ivan JABLONKA, *op. cit.*, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ *Ibid.*

⁵ Enquête de Jeanine DELPECH « Y a-t-il une crise du roman français ? », in *Les Nouvelles littéraires*, n°1054, 13 novembre 1947, repris par Jean Pierre BARIL, *Henri Calet Bibliographie critique 1931-2003*, Thèse de doctorat soutenue en 2006, p. 301.

utilisée ici est des plus intéressantes puisqu'elle accentue l'idée d'accumulation déjà présente dans l'entretien accordé à Jeanine Delpech. Elle souligne aussi l'apparente incohérence dans laquelle semble se complaire Calet qui, par prudence ou pudeur excessive, met en évidence ses approximations.

Au fil de ses ouvrages, son narrateur déambule dans Paris, revenant sans cesse sur ses propres pas. Les rues de l'enfance passent par le VI^e arrondissement avec la clinique Tarnier¹, par le XIV^e avec l'Asile Maternel², puis par le XX^e, le XIX^e et le XV^e où sa famille déménage successivement, entre 1904 et 1910, passage Julien Lacroix³, rue de Tanger, rue Sainte Lucie et rue Lacordaire, pour finalement s'installer dans le XVII^e, rue des Acacias⁴. Ces lieux qui caractérisent l'enfance donnent au temps une existence concrète et matérielle en définissant un cadre et une scène où peuvent reprendre vie souvenirs et sensations⁵. En cela, la géographie de l'enfance, avec ses passages d'un arrondissement à l'autre, s'avère être suffisamment étendue pour faire de la rue le premier vecteur de réalité. Car c'est bel et bien grâce à elle et aux impressions qu'elle véhicule, aux confrontations qu'elle offre, que le réel s'impose. C'est en faisant le relevé constant des éléments rencontrés en son sein qu'Henri Calet établit un lien entre le temps et l'espace. Ainsi, dans *La Belle Lurette*, il énumère les existences qui vivent côte-à-côte : celle du boucher « dans sa veste rayée en long, blanc et bleu », celle de l'épicier au « nez purulent », celle de la tripière « aux joues roses derrière son étal sanglant », celles de la rempailleuse, du raccommodeur de faïence, du cordonnier, de l'accordéoniste « aux yeux rouges sans cils » (BL, 12). En dotant chaque commerçant d'un petit détail caractéristique, il singularise des portraits qui dès lors dessinent la réalité d'une époque qui peut enfin exister, d'autant plus authentique qu'elle se trouve incarnée. Cette histoire, située au niveau de la rue et revendiquant un point de vue de peu de hauteur, à « ras d'homme » (PO, 77), permet de replacer le lecteur aux centres d'habitudes oubliées :

La crèmière offrait des mandarines emballées d'un papier qui imitait la dentelle. Le boucher dispensait de la vaisselle de faïence. Le cafetier remettait des canifs, des tire-bouchons, des miroirs de poche, et même des portefeuilles sur lesquels étaient imprimés en creux son nom Auvergnat ou le titre de son enseigne.

¹ Calet naît à la clinique Tarnier, dans le VI^e arrondissement de Paris, le 3 mars 1904.

² L'enfant et sa mère sont recueillis avenue du Maine à leur sortie de la clinique.

³ Le Passage Julien Lacroix est l'adresse qui figure sur l'extrait d'acte de naissance de Raymond Théodore Barthelmess conservé à la Bibliothèque Jacques Doucet. Il est reproduit par Hervé LEPRÊTRE, *Je suis né dans son ventre, Le Paris d'Henri Calet*, Tusson, Du Lérot Editeur, 2013, p. 44.

⁴ Jean-Pierre BARIL, « Henri Calet. Chronologie 1867-1956 », *art. cit.*, p. 171-172.

⁵ On trouve déjà cela dans le joli livre d'Eugène Dabit, *Faubourgs de Paris* (1933), où le narrateur raconte son enfance passée entre le XVIII^e et le XIX^e arrondissement. On retrouvera aussi ce lien entre lieu, souvenir et sensation dans l'œuvre de Perec avec la rue Vilin, à Ménilmontant, où sa mère avait un petit salon de coiffure avant la guerre, et dont il constate la démolition dans les années 70.

[...] D'autres bistrots vous permettaient, ces jours-là, d'emporter votre verre vide. Peu après, les boulangers vous fournissaient gratuitement la galette des rois. Tandis qu'aujourd'hui... (TT, 55)

Le narrateur du *Tout sur le tout* raconte la coutume qui voulait que les commerçants offrissent, pour la nouvelle année, des cadeaux à la clientèle. Ces habitudes disparues « aujourd'hui », en 1948, contribuent à établir l'Histoire des moeurs d'une époque, de ses modes de consommation, comme de ses outils de réclames. Le récit de la Belle Epoque se fait simplement, au détour de la joie de l'enfant qui se réjouit de ce portefeuille en « toile cirée verte, gaufrée, du genre crocodile » (TT, 56) offert par le cafetier du *Bar de l'Avenir*. En prenant soin de définir l'objet — et donc, encore une fois, de le singulariser —, Calet parvient, du même coup, à lui conférer une véritable valeur d'exemple et à esquisser l'esthétique kitsch d'une époque où le faux-semblant domine et où la publicité n'en est pas à son coup d'essai.

Qu'il s'agisse d'une plaque apposée sur la façade d'une maison, d'une enseigne à demi-effacée, d'un numéro d'arrondissement ou du nom d'une rue, tous les éléments chez Calet témoignent de la permanence du temps dans l'espace. Puisque, comme l'écrivait Bachelard, « dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé »¹, Calet collecte les indices qui parlent de son enfance et du quotidien des années 1900 dans le Paris de 1935 et de l'après Seconde Guerre mondiale en se promenant dans le réel de la ville, en observant les murs et en laissant libre court à sa mémoire. La rue Lacordaire permet au narrateur du *Tout sur le tout* d'évoquer les usines Nilmélior et les odeurs de l'eau de javel (TT, 43) ; la rue des Acacias lui permet de se remémorer, entre autres, le garage automobile où travaillait son père :

Et quel merveilleux garage ! Il régnait sous la verrière de puissantes émanations d'essence et de caoutchouc qui remplaçaient celles du crottin. J'y vis les premières automobiles : des limousines, des phaétons, des torpédos. J'appris à connaître les marques : De Dion-Bouton, Panhard et Levassor, Clément Bayard, Darracq, Charron, Léon Bollée, Renault ; les pneus Michelin. Ah, je suis bien l'enfant de ce siècle de la mécanique ! (TT, 57)

En sauvant ces noms, Calet sauve des détails qui se donnent à lire pour eux-mêmes et parlent en creux de l'évolution technique qui s'opère sous ses yeux en remplaçant l'odeur de crottin. Ils parlent aussi de cette France ouvrière en plein bouleversement, où l'automobile et la chimie apparaissent comme les industries les plus prometteuses de cette deuxième révolution industrielle². Le lecteur actuel peu soucieux de l'histoire de la mécanique aura certainement du mal à reconnaître les

¹ Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 27.

² Serge BERSTEIN et Pierre MILZA, *Histoire de la France au XX^e siècle, tome 1, op. cit.*, p. 77.

fleurons de l'industrie automobile française d'alors. Toutefois, en en dressant la liste, Calet rappelle indirectement le temps où la France occupait le premier rang des producteurs européens et le deuxième au niveau mondial¹. L'énumération, en apparence gratuite, permet donc en réalité de souligner l'engouement général suscité par ce nouveau moyen de transport, et les noms s'accumulent comme autant de traces. Le même procédé est à l'œuvre lorsque Calet évoque pêle-mêle les souvenirs liés à l'enfance :

Je pourrais raconter ma jeunesse en odeur : l'eau de Javel, le crottin, les violettes... Plus tard elle a senti mauvais.

La fête à Neuneu, le ballon captif dans le ciel de la Porte Maillot, Bostock à l'Hippodrome, la ménagerie Pezon, Foottit et Chocolat, Martha la Corse, les piqueurs en jaquette rouge qui sonnaient du cor sur une terrasse de Luna-Park, le ratodrome où mon père m'emmenait le dimanche matin voir dévorer un rat par un fox-terrier... Que d'amusements ! Le jardin d'Acclimatation, les cafés, le cinématographe... Mon père m'apprenait Paris, rue par rue. (TT, 47)

Ces éléments pourraient être perçus comme étant sans importance s'ils ne dessinaient, là encore, une réalité plus grande. Toutefois, Calet ne se propose pas simplement d'établir un portrait abstrait. En juxtaposant les lieux et en nommant clairement ses héros d'enfance, il met bout-à-bout des souvenirs et des impressions en apparence disparates qui font image. Martha la Corse², Bostock³, la ménagerie Pezon⁴, Foottit et Chocolat⁵, célèbres artistes de cirque, côtoient le ballon captif, la fête à Neuneu, le Luna-Park — on pense ici à *Pierrot mon ami* (1942) de Raymond Queneau —, autant de lieux prisés des Parisiens. Ce n'est pas sans humour qu'il fait voisiner l'Hippodrome⁶ et le ratodrome, où l'on assiste à un divertissement que l'on imagine aisément illégal. La rue apparaît donc comme le lieu où tout se mélange et où l'apprentissage se fait. Si l'on en croit Patrick Boucheron, l'Histoire serait « un art de l'approche et du rapprochement : on s'approche des traces, mêmes fugaces, mêmes modestes, apparemment insignifiantes, laissées là par le passé — et sans jamais chercher à discriminer le noble de l'ignoble, le futile de l'utile, le haut du bas »⁷. En effectuant des rapprochements qui pourraient sembler arbitraires, Henri Calet nous dévoile les deux versants de cette Belle Epoque, ses divertissements les plus innocents comme ses penchants les plus

¹ *Ibid.*, p. 76.

² Martha la Corse (1897-1944), dompteuse.

³ Bostock, dresseur de fauve anglais, fut le locataire de l'Hippodrome Montmartre entre 1903 et 1907.

⁴ La ménagerie Pezon a été fondée par Jean-Baptiste Pezon (1827-1897) et perdurera jusqu'en 1941.

⁵ Entre 1895 et 1910, Foottit et Chocolat forment un duo comique très populaire.

⁶ Il est ici question de l'Hippodrome de Montmartre, vaste salle de spectacle inaugurée en 1900 pour l'Exposition Universelle et transformée en cinéma en 1911.

⁷ Patrick BOUCHERON, *op. cit.*, p. 27.

douteux, sa simplicité et son vice, à l'aide d'un humour capable de désarmer les réactions les plus hostiles. La nostalgie qui pointe sous l'énumération émue se retrouve ainsi constamment relativisée par une distance ironique habile à contester, sans en avoir l'air, la posture facile et complaisante du *c'était mieux avant*. Ce procédé est d'autant plus évident dans *Les Grandes Largeurs*, où Calet reprend l'épisode du ratodrome :

J'ai reconnu encore un petit café où mon père et moi allions, le dimanche matin, pour voir des combats de rats contre des fox-terriers, enfermés dans des cages. Nous les excitions par des cris. Le chien dévorait rageusement le rat. Au début du siècle, on avait un faible pour tout ce qui touchait au sport. L'endroit s'appelait le *Ratodrome*. (GL, 97-98)

Le père emmenant son fils, le « dimanche matin », le « petit café », cette ambiance « début du siècle », constituent un réseau lexical et sémantique où le souvenir d'enfance pourrait aisément s'envelopper de nostalgie. Mais Calet désamorce vite une vision passéiste qui pourrait se teinter de mélancolie en insistant sur le divertissement lui-même. Les cris, l'excitation, l'inégalité et la cruauté du combat appartiennent à un second groupe sémantique qui se heurte volontairement au premier et introduit une nuance pleine d'ironie. Le « sport » pratiqué dans les arrières-salles autour duquel se retrouvent, le dimanche, un père et son fils, n'en apparaît que plus violent. En relevant ces traces, en acceptant la part d'ombre de sa Belle Époque, Calet se protège de l'idéalisation facile et invite le lecteur à embrasser un point de vue complexe. L'odeur naturelle du crottin, qui parle d'un temps où les voitures n'avaient pas encore remplacé les chevaux, se mêle à celle de l'eau de Javel, qui flotte dans le XV^e arrondissement en rappelant la manufacture de produits chimiques, comme à celle, plus hypothétique, des violettes en plastique qui ornent la toque en astrakan que porte indifféremment sa mère pour une séance de photographie en famille (TT, 46-47) ou pour sortir de prison (BL, 30). Les souvenirs personnels, prenant appui sur des références communes, peuvent alors *faire image* et incarner l'un des multiples versants d'une vérité devenue historique :

Le chercheur a tout intérêt à écrire de manière plus sensible, plus libre, plus juste. Ici la justesse, la liberté, la sensibilité ont partie liée avec la capacité cognitive [...]. Une chronologie ou des annales ne produisent pas de connaissance ; et l'idée selon laquelle les faits parleraient d'eux-mêmes relève de la pensée magique. Bien au contraire, l'histoire produit de la connaissance parce qu'elle est littéraire, parce qu'elle se déploie dans un texte, parce qu'elle raconte, expose, explique, contredit, prouve, parce qu'elle *écrit-vrai*.¹

¹ Ivan JABLONKA, *op. cit.*, p. 22.

Certes, Calet n'est pas un historien et n'a rien du chercheur. De fait, si quelques dates traversent son œuvre, elles n'ont que très rarement de valeur explicative directe. Contrairement à ce que propose Aragon dans *Les Cloches de Bâle* (1934), où l'histoire des personnages accompagne les événements historiques, chez Calet ces derniers n'existent que selon le point de vue propre de celui qui vit, comme autant de balises à partir desquelles il est possible de se repérer et sur lesquelles peut se greffer l'évènement intime. L'Exposition Universelle de 1900 correspond ainsi à la sortie de prison de la mère (BL, 31), l'attentat contre Alphonse XIII¹ — « j'ignore en quelle année cela se passa » (TT, 22) — coïncide avec le jour où le père décide de se faire marchand de coco, les inondations de 1910 sont l'occasion d'un déménagement rocambolesque (TT, 46), tandis que la bande à Bonnot, dont les membres sont des amis du père du narrateur et dont le coup de feu de 1911-1912 est évoqué en deux lignes, est ramenée au souvenir d'une sortie à Romainville (TT, 76)². La vie quotidienne s'inscrit dans le cours d'évènements qui la dépassent, mais qui font néanmoins office de points de repère collectifs, qu'ils soient économiques, politiques ou sociaux. Calet n'abreuve pas le lecteur de dates et d'évènements secs mais il les utilise pour délimiter une toile de fond sans jamais les substituer à l'authenticité des multiples expériences individuelles. Ils ne sont qu'un des éléments qui constituent l'humeur d'une époque, au même titre que les enseignes, les slogans, les affiches collées aux murs, les lectures enfantines³ ou les chansons populaires. Ces dernières, de façon symptomatique, occupent une place importante dans l'œuvre de Calet et traduisent cet effort de glaner sans cesse ce qui demeure au niveau de la rue, et que Perec appellera « l'infraordinaire »⁴. L'écrivain reproduit les couplets et les refrains des airs en vogue écoutés au hasard des cafés-concerts et qui s'accordent à son histoire. *La Chanson de Siméon* illustre sa naissance (TT, 18), *Ni dieu ni maître* et *Le Père Duchêne* deviennent les hymnes d'un groupe anarchiste fondé par son père (TT, 35), tandis que *Les Cymbales de papa* est identifiée comme étant la première chanson apprise par l'enfant (TT, 37). Il serait possible d'établir une liste conséquente — à la manière de Perec dans *Je me souviens* — des chansons et des livres, des marques, des boutiques et des rues cités par Calet

¹ Le 31 mai 1905, Alphonse XIII, en visite à Paris, est victime d'un attentat perpétré par un anarchiste espagnol, rue de Rohan, dont il sort indemne.

² Pour illustrer la proximité de la famille de Calet avec les milieux anarchistes, soulignons que sa belle-sœur, Ida Barthelme, avait rencontré, en 1910, Jean de Boe, un anarchiste belge arrêté en 1912 pour son implication dans la bande à Bonnot. Ils eurent ensemble un fils, en 1924. Jean de Boe aida Calet à fuir après le vol de l'Electro-Câble. Jean-Pierre BARIL, « Henri Calet. Chronologie 1867-1956 », *op. cit.*, p. 174-175.

³ Dans *Les Faubourgs de Paris*, Eugène Dabit fait lui aussi la liste de ses lectures enfantines. Ses références sont semblables à celles de Calet : « Je ne lisais plus régulièrement, dans des livraisons illustrées, les exploits du détective Nic-Carter, du colonel Buffalo-Bill, de Sitting-Bull, dernier des Sioux. » Eugène DABIT, *Les Faubourgs de Paris*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2011, p. 47.

⁴ Perec qualifie d'« infraordinaire » « ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel ». Georges PEREC, *L'infraordinaire*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 1989, p. 11.

qui restitue patiemment ce qu'il n'a cessé de collectionner. Il en résulte un assemblage de fortune dont la logique pourrait être mise en cause sans pourtant souffrir aucune objection. En effet, ainsi que l'écrit Walter Benjamin :

Pour le collectionneur, le monde est présent et, qui plus est, rangé dans chacun des objets qu'il possède. Mais rangé selon un agencement surprenant et même incompréhensible au profane. Cet agencement est à l'organisation et à la schématisation ordinaires des choses ce que leur ordre dans une encyclopédie est à l'ordre naturel.¹

Les accumulations systématiques d'Henri Calet témoignent de l'appartenance d'un être à une époque et du sentiment intime qu'il a noué avec elle. Ses collections constituent un réagencement des traces et représentent le moyen d'accéder à un « écrit-vrai », tout à la fois référentiel et strictement subjectif. Le récit de la Belle Epoque proposé par Calet pourrait finalement n'être qu'une narration à hauteur d'homme, bienveillante envers le souvenir de la réalité de son enfance sans pour autant en cacher les aspérités, les vexations et les douleurs. Son historiographie des années 1900 ne saurait alors être complètement à charge ou à décharge puisqu'elle parvient à entrecroiser habilement la douceur et l'amertume. Henri Calet s'attache ainsi à décrire un âge d'or achevé en 1914, tout en se faisant l'écho d'une société et d'un système qui ont rendu le désastre possible.

Une critique des références communes de la III^e République

En choisissant de porter son attention et son regard sur les traces les plus quotidiennes de la société du début du vingtième siècle, Henri Calet se donne les moyens d'effectuer un pas de côté vis-à-vis d'une narration historique et sociale héritée de la III^e République. Etant tout à la fois acteur, témoin et résultat d'un système de pensée et de représentations, il a parfaitement conscience d'être un parmi les autres et de s'inscrire dans un récit idéalisé auquel il lui est impossible de ne pas prendre part. Toutefois, en sa qualité d'écrivain et de flâneur, il est aussi celui qui se place au niveau de la rue et parvient à relativiser le discours officiel au profit d'une réalité plus trouble. C'est cette dualité qui définit son appartenance à la notion de « contemporain », dont Giorgio Agamben déclare qu'elle est une « singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances »². Adhérer et prendre ses distances, se reconnaître dans une représentation et s'en méfier,

¹ Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle - Le Livre des Passages*, Paris, Cerf, 1989, p. 223. Cité par Agnès FONTVIEILLE, « La figure du collectionneur », *art. cit.*, p. 147.

² Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot-Rivages, « Petite Bibliothèque », 2008, p. 11.

intégrer les slogans et les mettre en doute ; la marginalité de Calet consiste donc à ne pas sombrer dans l'adhésion béate ou le rejet systématique.

Depuis le XIX^e siècle, la nation sert de « cadre légitime de l'Histoire »¹. Intégré dans le processus de justification d'une geste nationale, le discours historique s'apparenterait dès lors, selon les mots de Barthes, à une véritable « élaboration idéologique »². C'est cette dernière que Calet met en lumière lorsqu'il évoque les symboles mis en avant par la III^e République. A partir de 1905 et la crise de Tanger, les crises internationales se succèdent et laissent planer sur la France la possibilité d'une guerre prochaine. La défense de la patrie en danger devient un motif récurrent pour l'opinion publique et la classe politique française. Dans leur *Histoire de la France au XX^e siècle*, Berstein et Milza insistent davantage sur la dimension patriotique qui anime ces années d'avant-guerre plutôt que sur leurs revendications nationalistes, la République ne souffrant d'aucune réelle remise en question³. Les manifestations publiques telles que le 14 juillet, la visite de chefs d'Etat alliés ou l'élection du lorrain Raymond Poincaré à la présidence de la République sont l'occasion d'observer un certain « réveil du sentiment national »⁴. Le fait que le narrateur de *La Belle Lurette* soit né, symboliquement, un 14 juillet, ne saurait, dans ce contexte, relever du hasard. Ce pourrait être le moyen de l'ancrer dans une Histoire collective que la complexité de son histoire familiale semblait lui refuser. Toujours est-il que le jour de la fête nationale, l'enfant du siècle, fait du même bois que tous les français, danse comme tout le monde à la lumière des lampions (BL, 59) et s'extasie devant les revues où la ferveur populaire, vers 1913, pousse la foule à crier « Vive l'armée » :

Nos soldats arboraient encore des pantalons rouges et des képis à pompons ; les dragons avaient encore un casque brillant orné d'une fière queue de cheval ; les hussards, la garde... Et nous marchions vers un but, d'un seul pas : l'Alsace et la Lorraine. L'avenir était devant nous. (TT, 76)

Les tenues sont toujours celles du XIX^e siècle et n'ont pas encore été remplacées par les vestes et les pantalons bleu horizon de 1915 et les capotes kaki de 1939. La fête est encore colorée. Mais la légèreté apparente de ces 14 juillet s'accompagne d'un ressentiment savamment entretenu qui se généralise et que Thomas Schumacher, le narrateur de *Monsieur Paul*, identifie clairement comme étant une des caractéristiques de son siècle, au moment d'en faire le résumé des cinquante premières années à son fils :

¹ Ivan JABLONKA, *op. cit.*, p. 60.

² Roland BARTHES, « Le discours de l'histoire », in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 174.

³ Serge BERSTEIN et Pierre MILZA, *Histoire de la France au XX^e siècle, tome 1, op. cit.*, p. 48-49.

⁴ *Ibid.*, p. 224.

Au commencement, on ne se préoccupait que d'une chose : la Revanche. Bien qu'élevé dans un milieu libertaire où l'on affectait de se désintéresser de cette question territoriale, il m'en est venu bien souvent des échos. (MP, 218)

L'idée d'une revanche majuscule s'imisce dans les esprits les plus affranchis. Le ressentiment est orchestré jusque dans les symboles, véritables symptômes, qui parsèment les rues. Le Lion de Belfort de la place Denfert-Rochereau, symbole de la résistance parisienne de 1870, dont Calet note qu'il « attendait la Revanche » (TT, 31), et la *Pâtisserie de l'Obus*, à l'angle de la rue des Acacias, probable témoin d'une explosion en 1871 (GL, 54), sont autant de traces du contentieux existant entre la France et l'Allemagne. Le fait que les milieux les plus anarchistes et les plus réticents à la guerre — rappelons que le père de Calet s'est soustrait au service militaire et est passé aux Pays-Bas dès le début de la Première Guerre mondiale — évoquent malgré tout l'Alsace et la Lorraine sous le prisme de la « Revanche » et que le monde ouvrier lui-même, en août 1914, ne remette pas en question le principe de la défense nationale, font dire à Berstein et Milza que l'entrée de la France dans le conflit mondial a révélé « la profondeur de l'attachement à la patrie, ancré dans la conscience collective par une éducation qui remonte à la prime enfance et à l'enseignement de l'école primaire »¹. Si l'enthousiasme supposément manifesté lors de la mobilisation générale relève de l'image d'Epinal construite après coup, il est intéressant de souligner la résignation et la résolution qui accompagnent malgré tout la majorité des français². L'édification de cet attachement national est le résultat de toute une éducation rendue possible par les lois Jules-Ferry, votées en 1881-1882. En instaurant la gratuité de l'enseignement ainsi que son caractère obligatoire et laïque, elles ont pour objectif de consolider les principes de la République, de généraliser l'usage du français et agissent, au même titre que la conscription, comme un « puissant agent d'acculturation des générations issues de l'immigration »³. Le discours historique et son « élaboration idéologique » ont donc trouvé un relais de choix dans l'école de la III^e République. Les manuels scolaires affichent clairement leur ambition ainsi qu'en témoigne la préface du manuel *d'Instruction morale et civique* qu'Ernest Lavisse signe sous le pseudonyme de Laloï :

La Première année d'Instruction morale et civique de M. P. Laloï a pour but de rendre accessible à de jeunes intelligences les connaissances qui doivent être répandues dans notre pays, si nous voulons donner à la République de bons citoyens, de bons travailleurs et de bons soldats. [Le présent ouvrage] leur

¹ *Ibid.*, p. 240.

² *Ibid.*, p. 241.

³ *Ibid.*, p. 111.

indiquera les moyens de travailler eux-mêmes à leur développement intellectuel et moral, de concourir chaque jour plus utilement à la prospérité, à la grandeur, à la puissance, à la sécurité de la France.¹

L'influence de Lavissee et de ses manuels², dont Pierre Nora déclare qu'il est le « porte-parole de la génération qui travailla, avec Gambetta et Jules Ferry, à la refonte de l'esprit national après la défaite de 1870 »³, s'exerce sur des écoliers ainsi intégrés dans une grande fable. *Le Tour de la France par deux enfants*, de G. Bruno, que Jacques et Mona Ozouf qualifient de « petit livre rouge de la République »⁴, développe, par l'intermédiaire des pérégrinations de deux orphelins lorrains à travers la France, un programme que son sous-titre suffit à résumer : « Devoir et Patrie ». Ce manuel, qui voyait paraître en 1905 — soit un an après la naissance de Calet — sa 345^e édition, constitue un livre de référence pour le cours moyen et l'apprentissage de la lecture, de la morale et de l'Histoire. La relation qu'il fait de l'Histoire de Vercingétorix est révélatrice de l'esprit du temps :

Au jour désigné d'avance, la Gaule entière se souleva d'un seul coup, et ce fut un réveil si terrible que, sur plusieurs points, les légions romaines furent exterminées.

César qui se préparait alors à quitter la Gaule, fut forcé de revenir en toute hâte, pour combattre Vercingétorix et les Gaulois révoltés. Mais Vercingétorix vainquit César à Gergovie. [...]

Enfin César réussit à enfermer Vercingétorix dans la ville d'Alésia, où celui-ci s'était retiré avec soixante mille hommes.

Alésia assiégée et cernée par les Romains, comme notre grand Paris l'a été de nos jours par les Prussiens, ne tarda pas à ressentir les horreurs de la faim.

- Oh ! dit Julien, un siège, je sais ce que c'est : c'est comme à Phalsbourg, où je suis né et où j'étais quand les Allemands l'ont investi. J'ai vu les boulets mettre le feu aux maisons, Jean-Joseph ; papa, qui était charpentier et pompier, a été blessé à la jambe en éteignant un incendie et en sauvant un enfant qui serait mort dans le feu sans lui.
- Il était brave, votre père, dit Jean-Joseph avec admiration.
- Oui, dit Julien, et nous tâcherons de lui ressembler, André et moi.⁵

¹ P. LALOI et François PICAVET, *Instruction morale et civique, ou Philosophie pratique psychologique, logique, morale : à l'usage des écoles normales primaires, des lycées et collèges de jeunes filles, des élèves de l'enseignement spécial et des candidats au baccalauréat ès sciences*, Paris, Armand Colin, 1888, p. 10.

² Un exemple de manuel rédigé par Ernest Lavissee (1842-1922) pour le cours moyen est disponible en ligne à l'adresse suivante (consultée le 24/09/2019) : <https://ia800109.us.archive.org/30/items/LavisseeHistoireDeFranceCoursImentaire/Lavissee%20Histoire%20de%20France%20Cours%20élémentaire.pdf>

³ Pierre NORA, « Ernest Lavissee : son rôle dans la formation du sentiment national », *Revue historique*, Paris, Presses universitaires de France, t. 228, 1962, p. 73.

⁴ Jacques OZOUF et Mona OZOUF, « Le Petit livre rouge de la République », in Pierre NORA (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. 1, Paris, Gallimard, 1997, p. 291-321.

⁵ G. BRUNO, *Le Tour de la France par deux enfants, Devoir et patrie*, Paris, Librairie classique Eugène Belin, Belin Frères, 1904, p. 136.

Les enfants grandissent en compagnie de ces récits édifiants qui unissent dans un même mouvement l'Histoire antique de la Gaule, celle encore vivace de la défaite de 1870 et une sentence moralisante toute entière tournée vers l'avenir. Les événements se répondent par analogie et créent une imagerie de la résistance, de l'unité et du courage, apanages des français face au cruel envahisseur, qu'il s'agisse de Romains ou de Prussiens. L'écriture de l'Histoire passe donc par l'idéalisation des sentiments et par la geste héroïque, dans la victoire comme dans la défaite. L'école et les manuels de la III^e République s'ingénient à composer des mythes fondateurs à l'attention des enfants de la France entière qui pourront ainsi se reconnaître et revendiquer leur appartenance à la nation. Henri Calet, détourne habilement ce sens du sacrifice édifié en principe et souligne la réalité de cet enseignement :

[...], nous avons tous été à la même école, nous avons tous feuilleté de semblables manuels d'Histoire de France, nous avons tous été élevés au sang (on en a les doigts poisseux encore). [...]
J'adore l'Histoire de France ! Et cela ne s'arrête jamais. On imprime sans cesse, de nouvelles pages, en rouge, pour que les enfants les apprennent par cœur. (GL, 28)

L'enfant Calet est encore une fois semblable à tous les autres, parfait contemporain qui a fait sien un ensemble de références et ne peut cependant s'empêcher de douter de la pertinence de cet enseignement. Les « doigts poisseux encore » ne sont pas le fait de taches d'encre, mais bel et bien de ce sang qui s'insinue dans l'innocence enfantine et constitue le quotidien des souvenirs d'école. Ces derniers, s'ils ne sont pas nombreux dans son œuvre, vont pourtant toujours dans le même sens et insistent sur la dimension martiale des discours et la trop grande proximité des écoles et des casernes. Ainsi dans *Le Bouquet* :

Cela débute à l'école communale où déjà l'on vous prend en main. Plus tard l'atelier, le bureau, la caserne... Partout la même odeur de pierre, de poussière et d'ennui. Partout, on inculque la gentillesse et l'obéissance. Et, partout, des chefs pour vous conduire. (LB, 30)

Et dans *Le Tout sur le tout* :

Je retrouvai l'école communale telle que je l'avais laissée. Elles datent à peu près toutes des années quatre-vingts qui suivirent la débâcle et durant lesquelles on a beaucoup fait pour le développement de l'instruction primaire laïque et obligatoire. Dommage que le matériau employé soit uniformément grisâtre. On a aussi édifié un grand nombre de casernes, de prisons et d'églises vers cette époque. La France moderne se construisait. (TT, 179-180)

De toute son ironie, Calet dénonce cette prise en main de l'homme par les différentes institutions. Le fait que Calet fasse coïncider la construction des écoles avec celle des casernes, dans les années 1880, témoigne du mouvement ambigu que suit la France de la III^e République et de la pente inexorable sur laquelle elle s'engage. La communale n'est que la première étape d'un long processus, peut-être la plus décisive, et se doit donc d'inculquer les principes d'une modernité basée sur la rancœur et le sang, mais aussi sur l'appartenance, le dévouement et le sacrifice. Pour le narrateur qui passe devant elle à trente ou quarante ans de distance, elle n'est alors qu'une trace de plus, à l'instar des devantures des boutiques et des cafés, parlant à elle seule de l'humeur de l'époque qu'elle a très largement contribué à façonner. Symboles de ces références partagées par toute une génération, Jacques Perret (1901-1992), dans *Le Caporal épinglé* (1947), cite « *Le Tour de France par deux enfants* » et évoque les vignettes de leurs vieux livres scolaires, notamment celle qui ornait l'ouvrage qui s'intitulait *Tu seras soldat*¹, tandis que Louis Guilloux, dans *Le Pain des rêves* (1942), souligne le rôle que joue l'école dans l'intérêt que porte son jeune narrateur à l'Alsace et à la Lorraine². Les souvenirs d'école, qu'ils soient heureux ou, le plus souvent, malheureux, constituent une part importante de la littérature du XX^e siècle³ mais ne sont jamais au centre d'un quelconque récit chez Henri Calet. Au contraire, leur présence n'y est qu'anecdotique. L'école ne s'y rencontre que par hasard, au détour d'une rue ou par l'intermédiaire d'un cahier ou d'un manuel que l'on feuillette distraitemment. Elle n'apparaît pas comme traumatisante mais bel et bien dans toute sa banalité, jusque dans les mots du maître à la mère sur les succès à venir de son fils : « Madame, votre fils est un futur grand homme » (TT, 71). L'Histoire, dans les années 1900, s'écrit à l'aide des « grands hommes », des héros de guerre, et c'est donc tout naturellement que les élèves méritants, en guise de prix, se voient offrir une « histoire illustrée du règne de Napoléon ». L'erreur du maître quant à l'avenir du narrateur du *Tout sur le tout* est à l'image du leurre véhiculé par l'école. Dans un retournement ironique, Henri Calet, se souvenant de ses piètres états de service, fait de cette prédiction le symbole de l'aveuglement institutionnel auquel il refuse de prendre part.

Elevé à cette école, l'enjeu pour l'homme libre serait donc de parvenir à prendre ses distances avec cet héritage sans pour autant le renier. Cette difficile entreprise est manifeste dans *Rêver à la suisse* (1948) et *L'Italie à la paresseuse* (1950), savoureux récits de voyages où Calet,

¹ Jacques PERRET, *Le Caporal épinglé*, Paris, Gallimard, 1947, p. 413.

² Louis GUILLOUX, *Le Pain des rêves*, Paris, Gallimard, « Folio », 2016, p. 362.

³ Citons, parmi les écrivains de la marge, *Battling le ténébreux* (1928) d'Alexandre Vialatte, *Le Seau à charbon* (1940) de Henri Thomas ou *L'Enfant de chœur* (1947) de René Etiemble.

fidèle à son habitude, prend les contrepieds du genre et ne relève les clichés que pour mieux les dénoncer. En Suisse, en contrepoint de la réalité qu'il observe, le voyageur reproduit fidèlement les propos d'un vieux *Cours de géographie*, « sans date d'édition, sans nom d'auteur » (RS, 65). Ce livre, que Calet date approximativement de 1848, où une information peut être remise en cause par un *addenda* et où les généralités, qu'il prend un malin plaisir à reproduire, s'énoncent avec aplomb, rend compte, selon lui, « d'un monde en formation » (RS, 67). Ainsi le *Cours de géographie* déclare au sujet des français :

Le caractère général de la nation est la vivacité ; le Français a l'imagination ardente ; il embrasse avec chaleur et enthousiasme les projets les plus hardis et se livre facilement aux entreprises les plus aventureuses. Il est célèbre, entre tous les peuples, par son urbanité, la finesse de son esprit, son caractère généreux et hospitalier. Mais on lui reproche de la légèreté, de l'inconstance ; il se rebute aisément, et abandonne souvent ses premiers projets pour de nouveaux. (RS, 69)

À la description des caractéristiques de l'« esprit français », succède un passage au sujet des Suisses :

[...] les Suisses, même dans les villes, recherchent plus les jouissances de la vie intérieure que les plaisirs brillants de la société. Le goût de la musique est très répandu chez eux. (RS, 81)

Les lieux communs véhiculés par ce vieux *Cours de géographie*, et auxquels Calet ne souscrit pas, permettent de démontrer de quelle façon s'insinuent dans les esprits enfantins des stéréotypes qui se répètent au fil des ans et des générations. Ils pourraient devenir amusants s'ils ne demeuraient toujours aussi prégnants et présents dans les manuels scolaires. Pour s'en défaire, il faudrait, comme le voyageur de *L'Italie à la paresseuse*, partir sans rien connaître de sa destination et l'aborder le plus naïvement possible. Plutôt que de défendre sa thèse, Calet, dans un nouveau retournement ironique, feint l'égarement. Le livre commence donc par la fin et le voyageur de retour d'Italie fait l'aveu de son erreur :

Quel beau pays ! C'est maintenant que je m'en rends compte : depuis que je suis rentré ici. Durant des heures, je tâche à refaire ma longue route, au crayon sur la carte : la Lombardie, la Vénétie, l'Emilie, la Toscane, le Latium, la Ligurie, le Piémont... Je me penche sur mon vieux *Cours de Géographie* ; je lis, je relis les pages célèbres consacrés aux lieux que j'ai quittés ; je consulte le *Larousse du XX^e siècle* ; j'ai même eu recours à un guide touristique, en couleurs. (IP, 17-18)

Le ton badin de l'extrait ne saurait masquer son enjeu. L'homme qui partirait sans rien connaître, sans s'être documenté, soit sans avoir appris, ne saurait apprécier pleinement son expérience. Si une

interprétation positive sur le pouvoir de la lecture et la capacité de l'art à incarner un lieu et à faciliter une projection intime semble ici ne pas être adéquate, cela tient avant tout à la nature des références convoquées. Le retour du vieux *Cours de géographie*, qu'il identifie plus loin comme étant l'*Abrégé de géographie* de Malte-Brun, effectivement publié en 1848 ainsi que le suggérait *Rêver à la suisse*, plaide pour un certain type de discours. Habilement, il décentre le point de vue de son lecteur en ne s'en prenant pas directement à ses textes fondateurs. En lui donnant à lire des extraits choisis et en les confrontant à sa propre expérience, forcément ratée, il accepte d'endosser le rôle de celui qui aurait mal appris la leçon. Il lui est alors possible, toujours avec humour, de critiquer les fables communément admises, ingérées et digérées en soulignant l'écart existant entre son regard et ces livres autorisés dans les salles de classe. L'enseignement et les manuels scolaires seraient ainsi inévitablement du côté de la fable, quand l'homme et son expérience individuelle sachant s'affranchir, ou du moins prendre ses distances avec les discours académiques, pourrait davantage se situer du côté de l'authentique. Henri Calet rend compte de la difficulté d'une tâche qui menace l'individu d'une réelle perte de repères :

Nous avons été gavés au clairon. D'avoir trop soufflé dedans, il nous est resté un goût de cuivre aux lèvres... Vercingétorix... Debout les morts !... Le petit Bara... Marchons, marchons !... Les marins du *Vengeur*... On les aura !... Turenne... J'y suis, j'y reste !... Qu'un sanguimpur... Le petit Tondu... Austerlitz, Marengo, Wagram, Iéna... A moi Auvergne !... Du haut des pyramides... Duguesclin, Bayard, Saint Louis, Jeanne d'Arc... Couper cabèche... Tirez les premiers !... Abreuve nos sillons, tas d'cochons !... La charge de Reichshoffen... Y'a bon !... Madelon ! Madelon ! Madelon !... Le zouave du pont de l'Alma... Plutôt mourir que de se rendre !... La monteras-tu la côte... Le dernier carré... Les dernières cartouches... L'as-tu vu, la casquette, la casquette ?... La tranchée des baïonnettes... Pan ! Pan ! L'Arbi... « Merde ! » Répondit Cambronne.

On possédait encore son histoire de France. (LB, 13-14)

L'abrégé d'Histoire de France qui vient immédiatement à l'esprit du tirailleur Adrien Gaydamour dans *Le Bouquet* est éloquent et révélateur de l'état d'esprit construit et entretenu par la III^e République. La Révolution, Vercingétorix, les conquêtes napoléoniennes, Jeanne d'Arc et la colonisation sont convoqués pêle-mêle dans une grande Histoire du sang que le XX^e siècle ne démentira pas. L'âge d'or de l'enfance se retrouve parasité par un discours qui le dépasse mais l'ancre inexorablement dans un mouvement national. Les extraits de manuels scolaires, les souvenirs des grands noms et des grands hommes sont autant de traces qui complètent les collections de Calet. Ce dernier extrait est en cela exemplaire. En une dizaine de lignes et une liste, certes moins séduisante que celle des marques automobiles ou des lieux de divertissement, Calet

restitue l'autre pendant de la mythologie collective de ces années 1900. Derrière la légèreté apparente, déjà fortement nuancée par une situation familiale et sociale complexe, pointe une critique des valeurs qui conduisent fatalement à la Première Guerre mondiale. Le désastre était déjà là lorsque le jeune Calet notait dans un vieux cahier un problème jugé « difficile » :

« Notre infanterie de ligne se compose de 162 régiments de chacun 3 bataillons. Chaque bataillon comprend 4 compagnies de chacune 108h. Quel est l'effectif de notre infanterie ? »

Solution :

« Dans une compagnie il faut 108 h.

Ou $108 \times 4 = 432$ h.

$432 \text{ h.} \times 3 = 1\,296$ h.

$1\,296 \text{ h.} \times 162 = 209\,952$ h.

Réponse :

Notre infanterie compte 209 952. »

C'était un problème d'actualité, nullement abstrait. En effet, la page est du 29 juillet 1914. [...] Il n'était donc pas inutile de connaître l'effectif exact de notre infanterie de ligne.

Comme on sait, les 209 952 h. n'ont d'ailleurs pas suffi. (GL, 83)

Il n'est pas nécessaire de plus de détails, ni de se laisser aller à un vibrant réquisitoire dénonçant la folie des hommes. Les exercices donnés aux écoliers parlent d'eux-mêmes et l'Histoire si patiemment ingurgitée se retrouve au présent dans un problème de mathématiques. La boucle est bouclée. Avec cette pointe de nostalgie et de tendresse que l'on retrouve à chacune de ses lignes pour évoquer le temps de l'enfance où la fable pouvait se substituer au réel, Calet se souvient de l'histoire-éloquence des manuels scolaires républicains et de l'« histoire-panégyrique pleine de nationalisme d'un Lavisser »¹. Mais l'écrivain n'est plus un enfant et la nécessité d'« écrire-vrai » l'oblige à saisir et à rendre compte d'indices authentiques qui dessinent un à un toute la complexité du quotidien et d'un temps plein de paradoxes. Etant lui-même le résultat de ces années, il parvient à effectuer un pas de côté pour déconstruire les idéologies dominantes sans phrase tapageuse ou prise de position extrême. En effet, les traces accumulées parlent d'elles-mêmes et dressent le portrait nostalgique et nuancé d'une enfance, d'une humeur et d'une époque qui paraîtront, malgré tout, toujours préférables aux guerres et aux années de crise qu'elles ont engendrées.

¹ Ivan JABLONKA, *op. cit.*, p. 99.

C. Les années de crise

Une vision de l'après guerre

En 1919, Henri Calet et sa mère, après quatre années d'exil passées en Belgique, reviennent à Paris qu'ils avaient quitté dès le mois d'août 1914. Ils sont rejoints peu après par Théo Feuilleauboï qui avait, pour sa part, préféré fuir les combats aux Pays-Bas en compagnie d'Ida Barthelmeß. Dans ces conditions, la réaction familiale face à la Grande Guerre ne saurait être considérée selon le prisme de l'héroïsme. La désertion générale qui fait suite au début du conflit — complaisamment racontée dans *La Belle Lurette* et *Monsieur Paul*, limitée au seul fait du père dans *Le Tout sur le tout* — situe, de fait, la famille entière dans une marge historique qui peine à trouver sa place dans les représentations traditionnelles des années vingt. Au moment où les anciens combattants s'organisent en association et où on estime à neuf millions le nombre de Français directement touchés par le conflit¹, ce n'est pas sans ironie que la mère et le fils, installés dans un appartement laissé vacant par un héros mort, voient revenir le père de famille pour qui la guerre « avait été profitable » (TT, 85). Si Calet se complaît dans les variations d'un livre à l'autre, dans la répétition d'épisodes sans cesse réorganisés, oscillant toujours entre la révélation et la dissimulation — un livre retranchant ou ajoutant au précédent —, il ne varie en revanche jamais sur le constat qu'il dresse de cette période.

L'après-guerre ne se présente pas sous le prisme des Années folles dont la réalité, si elle n'est pas à mettre en doute, est toutefois à relativiser². Les années de détente correspondent, pour Calet, au passage de l'adolescence à l'âge adulte et à son lot de découvertes et de révélations. La première, liée à l'expérience directe de la guerre, pourrait être essentiellement d'ordre politique. En effet, cette dernière s'insinue dans l'éducation et s'emploie à façonner les sentiments en normalisant la perception des événements. La France de l'entre-deux-guerres se reconstruit sur les mêmes fondements de la III^e République et Calet, témoin décentré depuis la Belgique, nous renseigne, au détour de quelques phrases, sur la difficile réadaptation de celui qui n'a pas observé le déroulement des événements depuis le même point de vue :

La guerre a pris fin. Nous l'avions vue uniquement du côté allemand : la ligne Hindenbourg, l'offensive Ludendorff, les spartakistes... Il nous a fallu la réapprendre en entier : *It's a long way to Tipperary*, *La Madelon*... les hommes illustres : Wilson, Lloyd George, Foch... (MP, 222)

¹ Antoine PROST, *Les Anciens combattants et la société française*, Paris, Presses de la Fondation nationale des Services politiques, 1977.

² Serge BERSTEIN et Pierre MILZA, *Histoire de la France au XX^e siècle, tome I, op. cit.*, p. 392.

Le retour de ces années d'exil met en évidence les orientations et les partis pris d'un discours politique qui se veut performatif et œuvre à une narration commune que la réalité quotidienne ne permet pas de réévaluer. Suivant le côté de la frontière, le récit se raconte différemment et les noms propres se substituent les uns aux autres au gré des progrès de l'une ou de l'autre armée. L'homme n'est alors que le jouet d'aléas auxquels il doit sans cesse s'adapter s'il veut pouvoir faire partie de la norme et s'intégrer dans un ensemble.

Chez Calet, l'éducation patriotique de la III^e République, minée à la racine par l'anarchisme familial, ne saurait suffire pour adhérer à ces histoires s'opposant si bien à l'expérience vécue. Les années vingt, dans la production d'Henri Calet, se posent donc comme l'immédiat démenti de toutes les certitudes de l'enfance. Elles correspondent, dans un grand mouvement d'ensemble, à la fin de l'innocence et du patriotisme béat, ainsi qu'à la fin du mythe des héros. Il n'en va pas autrement lorsque le narrateur de *La Belle Lurette*, quittant son « je » habituel, utilise le « nous » pour signifier l'exaspération de toute une génération envers les poilus :

Les morts de la Grande Guerre et les veuves de la Grande Guerre. Et les orphelins de la Grande Guerre.
Les horreurs de la Grande Guerre, les victimes de la Grande Guerre, les dommages de la Grande Guerre,
les pensions de la Grande Guerre.
Les profiteurs de la Grande Guerre et les bénéficiaires de la Grande Guerre.
Nous finîmes par trouver ces histoires du dernier mauvais goût.
Nous pensions qu'il eût été facile d'en faire autant. D'ailleurs, nous allions bien voir...
Les ex-héros, sans auditoire, se réunirent en amicales à initiales pour s'étonner entre eux... (BL, 111)

Si les soldats napoléoniens flattaient l'imagination des petits français sur les bancs de l'école, ceux de 14-18 élevés au rang de « héros de guerre » écrasent ces nouveaux adultes qui peinent à se définir encore sous le seul patronage de la Grande Guerre. Les mutilés de toutes sortes se sont extraits des manuels scolaires et pèsent de tout leur poids sur cette jeunesse dominée par le doute, tout à la fois trop près et trop loin de ces drames redevenus individuels avec l'armistice. Il n'est alors pas tellement surprenant, dans un élan digne d'un Radiguet¹, que le narrateur du *Tout sur le tout* fasse de la veuve d'un poilu l'une de ses premières maîtresses. Il ne saurait être question de comparer *Le Diable au corps*, et le scandale qu'il a suscité lors de sa parution en 1923, à un livre publié en 1948, dans le contexte d'une autre après-guerre. Mais être initié aux diverses formes de

¹ Rappelons que Raymond Radiguet est né en 1903 et qu'il appartient donc à la même génération que Calet.

l'amour physique par l'intermédiaire de la femme d'un héros de Verdun ne saurait relever de la simple anecdote croustillante :

Nous nous ébattions assez impudiquement sous la photographie agrandie de M. Mussidan de Laverne, son mari, un héros poilu, qui n'avait pas encore cessé de pourrir dans un des cimetières de Verdun, et sous sa croix de guerre encadrée sur fond de velours, accrochées en bonne place, à la tête du lit. Elle évoquait beaucoup son sacrifice. (TT, 95-96)

L'ironie provocatrice de Calet n'épargne ni le soldat mort au combat, ni sa veuve, ni même le double de sa jeunesse, incapable de tenir le digne rôle que la morale serait susceptible d'attendre face aux décorations posthumes, cérémonieusement accrochées au mur. Au moment où les associations d'« Anciens Combattants et victimes de guerre » fleurissent, mêlant au culte de la patrie une réelle aspiration au pacifisme¹, celui qui a vu cette guerre de loin n'hésite pas à en malmener les symboles. Verdun et la croix de guerre ne sauraient évoquer les mêmes images pour Roland Dorgelès dans *Les Croix de bois* (1919), que pour Henri Calet, antimilitariste affiché en 1935 ou achevant *Le Tout sur le tout* en 1948, encore marqué par la peu glorieuse défaite de juin 40. La Première Guerre mondiale et les années vingt ont marqué la fin des mythes héroïques. Les gueules cassées et les souvenirs des massacres ne se présentent guère sous les traits d'une abstraction romancée, mais s'imposent au contraire dans l'espace public de l'entre-deux-guerres à travers notamment les défilés quotidiens à l'Arc de Triomphe sous lequel est enterré le soldat inconnu depuis 1921. Antoine Prost, qui rappelle que la flamme n'a été allumée qu'en 1923 et que ce culte n'a pris sa forme définitive qu'à partir de 1924, souligne qu'aucun monument n'a été édifié pour célébrer la victoire de 1918. Si les Monuments aux Morts qui s'érigent à travers toute la France ont bien une valeur patriotique, leur dimension funéraire insiste donc avant tout sur la notion de sacrifice² dans laquelle l'éducation et l'expérience de Calet ne le poussent pas à se reconnaître.

La France, ébranlée dans ses structures, doit donc se reconstruire. Malgré une réelle croissance économique et une modernisation, que Berstein et Milza n'hésitent pas à qualifier de nouvel « âge d'or », la période « est perçue comme une crise dans la mesure où elle oblige la France à rompre avec l'image flatteuse et regrettée d'une "Belle Epoque" peinte aux couleurs des souvenirs d'enfance »³. Les années de détente, pleines d'une nostalgie teintée d'innocence, sont ainsi tiraillées entre deux sentiments contraires qui coexistent bel et bien. Les Années folles sont le

¹ Antoine PROST, *op. cit.*, p. 70.

² *Ibid.* p. 35.

³ Serge BERSTEIN et Pierre MILZA, *Histoire de la France au XX^e siècle, tome 2, op. cit.*, p. 8-9.

fait de quelques-uns quand la majorité œuvre à la difficile « reconstruction des équilibres de l'avant-guerre »¹. Les bouleversements de cette modernité se heurtent ainsi aux représentations et aux aspirations du début du siècle qui constituent encore la plus grande part des références partagées et nourrissent, par contraste, la déception d'une génération en regard de ce monde déchu. Tel est le sentiment d'Henri Calet dont les livres se font l'écho d'un moment où la légèreté et le doute cohabitent :

De ces années vingt, il m'est resté quelques maximes, quelques apophtegmes à la mode : « L'Allemagne paiera », « L'épi sauvera le franc », « Ugène, passe-moi l'odorigène », « Le cherry de mon chéri est mon cherry »... C'est Mistinguett qui avait énoncé cette dernière phrase ; la métaphore était transparente : nous savions tous qui était son chéri. Nos gouvernants étaient MM. Klotz, Loucheur, Aristide Briand... (MP, 222-223)

Dans une même phrase, Calet évoque tout à la fois le traité de Versailles², la politique agricole menée par Henry Chéron³, les publicités de Joé Bridge⁴, le Paris des revues, les crises du franc et du logement associées au nom de Louis Loucheur⁵. Le nom d'Aristide Briand, onze fois président du Conseil et vingt-six fois ministre de la III^e République, partisan du rapprochement franco-allemand et prix Nobel de la paix en 1926, vient clore une liste qu'il permet de situer dans un contexte antérieur aux années trente et témoigne d'une époque qui peine à choisir entre la rancune, le désir de légèreté, le pacifisme et l'inquiétude nourrie par une crise économique et politique dont les signes annonciateurs sont déjà présents. Alors que la Belle Epoque acquiert chez Calet une véritable dimension mythologique du fait de sa constante réécriture, les années vingt, en regard, ne donnent lieu à aucune entreprise de revalorisation excessive. Bien que régulièrement évoquées, elles s'apparentent davantage à une transition et font office de passage de l'enfance à l'âge adulte dont le relativisme en politique, les relations amoureuses décevantes et, surtout, l'entrée dans la vie active constituent les principales expériences. Les réalités du quotidien s'imposent sans fard, sans la patine de la nostalgie qui permettrait d'en sauver l'essence.

¹ Serge BERSTEIN et Pierre MILZA, *Histoire de la France au XX^e siècle, tome 1, op. cit.*, p. 392.

² C'est à la suite du traité de Versailles, en 1919, que Louis-Lucien Klotz (1868-1930), ministre des Finances du gouvernement Clémenceau, déclare : « L'Allemagne paiera ».

³ Henry Chéron (1867-1936) a été ministre de l'agriculture de janvier 1922 à mars 1924. Il est l'auteur de la formule « l'épi sauvera le franc ».

⁴ Joé Bridge (1886-1967) est l'auteur de nombreuses affiches publicitaires, parmi lesquelles celles vantant les mérites de l'odorigène, un inhalateur de poche.

⁵ Louis Loucheur (1872-1931) a notamment été ministre des Finances (1925-1926), ministre du Commerce et de l'Industrie (1926) et ministre du Travail et de la prévoyance sociale (1928-1930).

Dans ces conditions, la folie et la liberté créatrice des années vingt, telles que décrites par Aragon dans *Aurélien* (1944) et symbolisées par l'émergence du surréalisme, ne trouvent chez Calet aucun écho. Ses parentés littéraires ne se situent pas dans ces lignées là mais lorgnent volontiers du côté d'Emmanuel Bove, dont le livre *Mes amis* avait paru en 1924, d'Eugène Dabit, qui avait publié *L'Hôtel du Nord* en 1929, ou de Georges Duhamel, dont les ouvrages réunis sous le titre *Vie et aventures de Salavin* (1920-1932) devaient influencer toute une génération d'écrivains¹. Les protagonistes de Calet — puisqu'il est difficile de les nommer « héros » — ont en commun avec ceux de Bove, Dabit ou Duhamel de se retrouver constamment soumis à un véritable « processus de dissolution »² :

Si je n'avais pas été préoccupé d'empiler les plaques de tôle dans le but assez mesquin, je le confesse, d'accroître mon salaire, j'aurais peut-être été touché par la poésie de la machine qui devait circuler dans les ateliers, en larges effluves.

J'aurais peut-être surpris l'amour paresseux, sourd, profond, rythmé et qui ne finit pas du piston d'acier gris luisant et du cylindre huileux.

Mais, je n'étais qu'un jeune homme bête et ne vis rien de ces interpénétrations monstrueuses, et tellement intéressantes, et tellement érotiques.

Je travaillais aux pièces.

Pour moi, les bielles n'étaient pas du tout phalliques. (BL, 140-141)

L'adolescent qui découvre le monde du travail à la fin de *La Belle Lurette* est parfaitement au fait de la nouvelle esthétique qui se développe. Ce n'est pas sans ironie qu'il parodie des envolées poétiques qui rappellent Apollinaire et son poème *Zone*, mais qui évoquent aussi le futurisme de Marinetti, ou le « tubisme » de Fernand Léger. La réalité se veut beaucoup plus terre à terre, et il est impossible pour l'ouvrier des usines Kibrill, l'anonyme employé de bureau ou le chef-comptable engagé dans « le chemin des pauvres » (BL, 141), d'entrevoir la possibilité d'une fascination dans l'enchevêtrement des machines et des hommes. L'homme un peu « mou » dont la seule qualité est la « belle écriture » (TQ, 62 ; LB, 24), sans relief, oscille, selon sa fortune, entre la foule des travailleurs qui s'entasse dans le métro (LB, 167 ; LM, 110 ; TQ, 31) et la file d'attente d'un bureau de placement. Il n'existe pas dans son rapport aux autres mais bel et bien à *l'intérieur* des autres, noyé dans son époque comme il l'est dans sa condition. Les années de l'entre-deux-guerres dessinent donc chez Calet les contours d'une existence où la déception se pose en principe et qui se

¹ Raymond Guérin, dans *Parmi tant d'autres feux*, livre qu'il dédie à Henri Calet, insiste sur l'admiration que M. Hermès et ses camarades vouent à *La Confession de Minuit*, le premier tome des aventures de Salavin. Raymond GUERIN, *Parmi tant d'autres feux*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2009, p. 177.

² Cyril PIROUX, « Œuvrer à l'impotence, une idée du roman français au XX^e siècle », *Nouvelle revue d'esthétique*, n°8, 2011/2, p. 52.

trouve en opposition constante avec le romanesque. Ainsi que le signale Cyril Piroux, au sujet des écrits de Calet, d'Hyvernaud, de Duhamel et de Jean de la Ville de Mirmont, le « point de tension dramatique, où l'on pense enfin que le texte va décoller, est [...] systématiquement étouffé dans un inévitable effet de pétard mouillé »¹. Le roman de l'employé de bureau² est celui de la banalité que le romancier s'applique surtout à ne pas rehausser. Ainsi le gratte-papier de *La Belle Lurette* est licencié pour des malversations sur le livre de comptes, le chef-comptable du *Tout sur le tout* « lâche » son poste du jour au lendemain, « l'additionneur » de *Temps pris*, nouvelle écrite en 1936, ne réagit pas face à l'adultère de sa femme, tandis que l'employé de L'Electrix, dans *Monsieur Paul*, vole sans autre motivation que le « dégoût pour le bureau, les horaires, le trajet [à suivre] quatre fois par jour, le samedi anglais, les augmentations en fin d'année, les gratifications, le mois double, les trois semaines de vacances » (MP, 151). La marginalité de Calet vis-à-vis de ces années vingt s'exprime alors à plusieurs niveaux. Elle est, dans un premier temps, à l'image d'une génération laborieuse qui ne peut profiter pleinement de la détente de l'après-guerre et qui, se trouvant dans l'incapacité de participer à l'édification d'un mythe des Années folles, s'oppose à une imagerie fantasmée. Dans un second temps, elle s'affirme aussi dans le refus d'une existence réglée par le quotidien et les plans de carrières. Du fait même de l'acceptation de sa banalité intrinsèque, il serait alors possible de définir le retrait de Calet comme étant une forme d'engagement qui prendrait garde de ne jamais se poser en système ou en exemple.

Le temps de l'entrée dans l'écriture

Si, dans ses livres, l'entre-deux-guerres marque le temps du passage de l'enfance à l'âge adulte, cette période est surtout pour Henri Calet le moment de l'entrée dans le monde de l'écriture. Aux trois romans qui constituent sa production fictionnelle avant le début de la Seconde Guerre mondiale — *La Belle Lurette* (1935), *Le Mérinos* (1937) et *Fièvre des polders* (1939) —, il faut ajouter une dizaine de nouvelles écrites entre 1933 et 1940³. Au début des années vingt, celui qui se nomme encore Raymond Barthelmess enchaîne les petits métiers. Successivement aide-chimiste, représentant de savon à barbe, clerc dans une étude d'huissier, employé de pharmacie, secrétaire dans une société d'aéroplanes, mécanographe dans une maison d'épicerie en gros, il devient

¹ Cyril PIROUX, *op. cit.*, p. 55.

² Nous renvoyons ici à l'ouvrage de Cyril PIROUX, *L'employé de bureau ou l'art de faire un livre sur (presque) rien*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, « Ecritures », 2015.

³ Pour la liste exhaustive des textes publiés par Henri Calet, nous renvoyons à la thèse de doctorat de Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet, bibliographie critique, 1931-2003*, *op. cit.*, p. 129-131.

finalement aide-comptable à l'Electro-Câble en 1925, où il reste cinq ans¹. L'évènement décisif a lieu le 23 août 1930, lorsque Raymond Barthelme dérobe à son employeur une somme évaluée à 250 000 francs. De retour à Paris en 1932, après un séjour en Uruguay et en Allemagne, le hors-la-loi, devenu pendant sa fuite Henri Calet, commence à écrire et rédige sa première nouvelle, *Vie de famille*. Encouragé par la publication de celle-ci dans le numéro d'octobre-novembre 1933 de la revue *Avant-Poste*, il publie en 1934 *Chômeurs pour quartiers chics*², chronique de la misère quotidienne dans un Paris en crise, avant d'entreprendre la rédaction de son premier roman, *La Belle Lurette*, qui paraît chez Gallimard en novembre 1935. Le livre, soutenu par Paulhan, profite d'une certaine exposition et connaît un véritable succès d'estime à défaut de le connaître en librairie³. Michel P. Schmitt distingue trois « lignes directrices » qui s'imposent dans les articles qui font le compte-rendu du roman et « qui fixeront pendant trois-quarts de siècle les paradigmes du discours critique »⁴ relatif à Henri Calet. La première l'assimile aux écrivains dits « populistes », dont le manifeste écrit par Léon Lemonnier avait paru le 27 août 1929 dans *L'Œuvre*⁵. Il est ainsi tout naturellement rapproché de Céline et de Dabit. L'article que ce dernier lui consacre dans le numéro de la *NRF* de janvier 1936 voit dans *La Belle Lurette* « la même attitude devant la vie et la littérature, devant les hommes, le passé et l'avenir, l'amour et la mort » que celle observée par Luc Dietrich dans *Le Bonheur des tristes*, et reconnaît aux deux la « commune origine » du *Voyage au bout de la nuit*⁶. Dabit, plutôt que de parler d'influence, préfère voir dans ces parentés les indices de l'humeur d'une époque :

Il est possible que ce ton-là flotte dans l'air en même temps que le désespoir et la révolte, qu'il soit né de toutes les misères, matérielles ou spirituelles. Qu'Henri Calet ait lu Céline, soit. Et après ? Inutile de plonger dans les livres pour avoir en soi du dégoût, de la haine, de la férocité, de la tristesse.⁷

En plus de Céline, Georges Henein le rapproche de Louis Guilloux⁸ tandis que Jean Desthieux lui reconnaît davantage de parenté avec « certaines pages de *Passe-temps* de Paul Léautaud »⁹. Henri Calet est donc considéré par la critique comme appartenant à une génération qui rend compte de

¹ Jean-Pierre BARIL, « Henri Calet. Bibliographie 1867-1956 », in *op. cit.*, p. 174-175.

² *Chômeurs pour quartiers chics* a paru pour la première fois dans *Lu*, n°136, 12 janvier 1934. Le texte est repris dans l'ouvrage dirigé par Philippe WAHL, *Lire Calet, op. cit.*, p. 263.

³ Nous renvoyons aussi aux extraits de presse proposés par la *Nouvelle Revue française* dans le but de promouvoir le premier roman de Calet. *La Nouvelle Revue française*, n°268, janvier 1936, p. 30.

⁴ Michel P. SCHMITT, « La réception critique d'Henri Calet », in *Europe, op. cit.*, pp. 142-143.

⁵ Nous reviendrons sur ce lien entre Calet et le Populisme dans la deuxième partie de ce travail. Cf. Chapitre 5, A.

⁶ Eugène DABIT, « *La Belle Lurette*, par Henri Calet », *La Nouvelle Revue française*, n°268, janvier 1936, p. 126-127.

⁷ *Ibid.*, p. 127.

⁸ Georges HENEIN, « De Bardamu à Cripure », *Un Effort*, n°60, Le Caire, mars 1936.

⁹ Jean DESTHIEUX, « Surnaturalisme », *Cyrano*, 7 février 1936, p. 31

l'âpreté du quotidien¹. L'importante part de nostalgie qui « remonte aux expositions universelles » et qui voisine avec un pessimisme en lutte « contre le présent et [refusant] tout avenir »² délimite ce que Michel P. Schmitt considère comme étant la « seconde ligne de force »³ autour de laquelle les critiques s'accordent. Le troisième élément repris par les différents articles favorables à *La Belle Lurette* concerne l'« humour chargé de tendresse »⁴ que l'on reconnaît volontiers au style d'Henri Calet et qui deviendra pour certains de ses détracteurs une « forme de mépris déguisé »⁵. Car si ce premier roman confère à son auteur la reconnaissance d'André Gide, de Valéry Larbaud, de Max Jacob ou d'Eugène Dabit, il lui attire aussi la méfiance de la presse politique. La violence des images, se complaisant dans la scatologie, dans la saleté et dans la représentation d'une sexualité brutale ; le refus de la période, se matérialisant par une phrase courte jouant de la typographie et des sauts de ligne ; l'escamotage du romanesque et l'absence de lyrisme dessinent un art mêlant la mesure et la démesure, preuve selon qu'on lui est favorable ou non, de sa vitalité ou de son artificialité. Liberté pour les uns, excès pour les autres et méfiance envers cet auteur qui ne propose aucun horizon d'attente. Ainsi, Pierre Unik, dans *L'Humanité* du 26 avril 1936, déplore que *La Belle Lurette* ne fasse pas mention de ce prolétariat qui « souffrait dans les tranchées et à l'arrière, celui qui aime le travail bien fait, la propreté, la santé dont ses maîtres le privent, celui qui rêve d'une vie digne et joyeuse qu'il saura conquérir par la lutte et l'union »⁶. Calet n'envisage aucune solution ni ne lance aucun un prêche destiné à l'éducation des masses. Le peuple se présente dans son livre dans la banalité de son existence, sans aspiration autre que de vivre le présent. Si Marc Bernard ou Eugène Dabit peuvent être dits « auteurs prolétariens », l'absence de toute leçon édifiante dans *La Belle Lurette* empêche d'user du même qualificatif au sujet d'Henri Calet. Cette absence de morale et ce naturalisme zolien, dans sa relation à l'obscénité, entraînent parallèlement la disqualification du livre par la presse catholique et d'extrême droite. R. Giron, dans *La Liberté* du 5 novembre 1935, rend compte de *La Belle Lurette* à l'occasion d'un article intitulé « Un mauvais début »⁷. A celui qu'il considère comme un « médiocre élève de Céline », il reproche son goût pour « l'abjection la plus gratuite », son artificialité et sa prétention. Cette description d'une existence limitée à ses « fonctions les plus basses, les plus répugnantes » ou à ses « aspirations les plus

¹ La critique du journal *L'Eclair du soir* parle du « roman d'une génération » in *La Nouvelle revue française*, n°268, janvier 1936, p. 30.

² Eugène DABIT, *art. cit.*, p. 128.

³ Michel P. SCHMITT, *art. cit.*, p. 142.

⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁵ *Ibid.*

⁶ Pierre UNIK, *L'Humanité*, 26 avril 1936, cité par Michel P. SCHMITT, *art. cit.*, p. 143.

⁷ R. GIRON, « Un mauvais début », *La Liberté*, 5 novembre 1935, p. 4.

viles »¹ cristallise l'essentiel des critiques de cette presse qui ne se reconnaît point dans ces mœurs troublées et cette absence de nationalisme. La réception critique de *La Belle Lurette* est déjà révélatrice de la place instantanément attribuée à Henri Calet dans le paysage littéraire français. Adoubé par ses pairs, observé avec méfiance par les extrêmes des deux bords, il se situe de fait dans un entre-deux auquel les années trente ne semblent pas particulièrement propices.

En 1936, Calet publie *Mauvais sang*² et *Temps pris*³, deux nouvelles traitant respectivement d'un chômeur dans l'attente de ses résultats d'analyse sanguine et d'un rond-de-cuir rentrant chez lui pour la pause de midi. Les deux protagonistes partagent la même existence médiocre où l'ennui provoqué par un travail de peu d'intérêt, la crainte de la radiation et la tristesse d'un mariage sans amour alimentent un sentiment de vacuité absurde. Ces textes, écrits à la troisième personne, préfigurent *Le Mérinos*, dont Calet a entrepris la rédaction dès le mois de mars 1936⁴ et qui paraît en octobre 1937 chez Gallimard. Ce livre, qui s'apparente davantage à un roman, au sens traditionnel du terme, raconte à la troisième personne la dernière journée d'un chômeur, Joseph Cagnieux, avant son suicide. Par la noirceur de son style et le nihilisme qui s'en dégage, *Le Mérinos* déroute et suscite quelque peu l'incompréhension de la critique. Walter Benjamin est au nombre des lecteurs enthousiastes, ainsi qu'il l'écrit à Max Horkheimer dans une lettre datée du 3 novembre 1937. Il distingue en Calet un « habitué du désespoir », s'opposant à la pose « dilettante » de Céline, et vante la « prose émaciée » du premier autrement plus pertinente que la « prose enflée » du second⁵. Raymond Guérin, dans une lettre à Calet datée du 18 novembre 1938, souligne pour sa part que « *La Belle Lurette* et *Le Mérinos*, forment un tout inséparable »⁶ :

Pour moi les deux livres sont tels qu'ils devaient être. Le premier tout « nu » comme le héros le fut tout au temps de la belle lurette. Le second couvert de cette toison hirsute et sale mais authentique du mérinos.⁷

Malgré les différences de style et de ton, Guérin relève une certaine continuité. Le lecteur attentif sera sensible aux récurrences de certains épisodes biographiques ou de quelques anecdotes. Pourtant, si l'on peut retrouver dans *Le Mérinos* le naturalisme sombre et une certaine forme

¹ *Ibid.*

² *La Nouvelle Revue française*, 25^e année, n°279, 1^{er} novembre 1936.

³ *La Lumière*, n°490, 26 septembre 1936.

⁴ Jean-Pierre Baril indique, dans sa préface, que Calet a inscrit sur le manuscrit du *Mérinos* la date du 3 mars 1936, soit le jour de son trente-deuxième anniversaire. (LM, 16)

⁵ Walter BENJAMIN, *Lettres sur la littérature*, édition établie et préfacée par Muriel Pic, traduit de l'allemand avec Lukas Bärfuss, Chêne-Bourg, Editions Zoé, 2016, pp. 48-49.

⁶ CALET, Henri, GUERIN, Raymond, *Correspondance 1938-1955*, op. cit., p. 26.

⁷ *Ibid.*

d'anarchisme dénonçant le manichéisme social — quelques-uns des ingrédients qui faisaient la saveur de *La Belle Lurette* — peu nombreux sont les critiques qui y voient la confirmation des espoirs nés du premier roman. Ainsi, Jean Vaudal, dans la *Nouvelle Revue française* d'octobre 1937, lui fait un accueil réservé. Tout en reconnaissant à Calet son absence de « lyrisme à la Céline »¹ si propice à de tels sujets, il lui sait gré de manier un style « sec, concis, frappant fort » afin de dépeindre l'absurdité du monde. Jean Vaudal, à défaut d'être enthousiaste, se veut donc plutôt positif tout en soulignant malgré tout que Calet marche sur un fil et que ce qui fait la force même du livre pourrait à terme fragiliser son auteur :

Mais cette science insolite et amère, si, à la longue, nous n'allions plus voir qu'elle ? On s'inquiète. Si la plume, en s'aiguissant, allait durcir et trop vite se satisfaire de cette raideur menaçante ? Il me semble que *Le Mérinos* nous touche déjà moins que *La Belle Lurette*, ce beau récit déchirant.²

Marcel Arland, dans un article paru en décembre 1937³, insiste sur le désespoir total qui se dégage de ces pages. Il décrit un livre « sans lumière, sans sourire », où les décors et les interactions humaines apparaissent toujours « noyés, médiocres et douloureux ». Lui aussi dénonce un style « raidi » et un « manque de composition » accentuant un peu plus une impression de « veulerie haletante ». Là où *La Belle Lurette* séduisait par sa révolte et par l'accent de sincérité qui semblaient s'en dégager, Jean Vaudal et Marcel Arland s'inquiètent de voir Henri Calet faire preuve d'artifice. Le même reproche est formulé par Paul Nizan, dans *Ce Soir*, le quotidien dirigé par Louis Aragon, qui craint de voir la « multiplication des invectives » et du « style parlé » s'apparenter à une « technique ou un truc »⁴. Calet est soupçonné de se caricaturer, de pécher par manque d'authenticité et de se complaire dans la description d'un monde désespéré. Ainsi, Nizan taxe volontiers Calet de « réactionnaire, comme tous les hommes sans espoirs »⁵. La violence avec laquelle la critique communiste accueille *Le Mérinos* peut surprendre tant elle semble de mauvaise foi en regard des idées politiques jusqu'alors affichées par Calet⁶. Mais la noirceur radicale de cette œuvre et l'absence, au premier abord, de cet « humour tendre » que Michel P. Schmitt avait identifié comme étant l'une des lignes de force de *La Belle Lurette*, empêchent une lecture positive d'un

¹ Jean VAUDAL, « Chronique des romans », *La Nouvelle Revue française*, 25^e année, n°289, octobre 1937, p. 664.

² *Ibid.*, p. 664-665.

³ Marcel ARLAND, « Essais critiques », *La Nouvelle Revue française*, 26^e année, n°291, décembre 1937, p. 1012.

⁴ Paul NIZAN, « *Le Mérinos*, roman d'Henri Calet », *Ce Soir*, 21 octobre 1937, p. 6.

⁵ *Ibid.*

⁶ Sur la réception du *Mérinos* par les organes de presse du parti communiste, nous renvoyons à la préface de Jean-Pierre Baril (LM, 17-18).

prolétariat se résumant à l'accomplissement d'actions mécaniques et absurdes contre lesquelles Joseph Cagnieux, héros désespéré, ne songe pas même à se rebeller.

Fièvre des polders, que Calet commence à écrire en 1938 et achève en 1939, ne paraîtra finalement qu'en janvier 1940 dans une France en guerre. Le roman, racontant la lente et inexorable décomposition d'une famille flamande, s'éloigne encore du récit vaguement autobiographique et des promesses de *La Belle Lurette*. Bien que Walter Benjamin, toujours dans une lettre adressée à Max Horkheimer le 23 mars 1940, insiste sur « la qualité assez remarquable de ce roman »¹, la presse, qui ne s'occupe guère de littérature, se fait beaucoup plus discrète. Michel P. Schmitt signale toutefois un article de Georges Altmann paru dans *La Lumière*, le 1er mars 1940. Ce dernier évoque « le désespoir morne et destructeur », « la frénésie de désastre » qui emplissent les pages de ce « roman lyrique au talent âpre »². « Désespoir », « désastre », « scatologie », « misère sociale, familiale et sexuelle », « ravages de l'alcool », « incestes », si *Le Mérinos* et *Fièvre des polders* prennent la forme de romans plus traditionnels par rapport à *La Belle Lurette*, au sens qu'ils racontent une histoire à la diégèse linéaire par l'intermédiaire d'une narration à la troisième personne, ils n'en continuent pas moins de creuser un sillon déjà présent dans le premier livre de Calet. Les modalités narratives ont été bouleversées. En semblant renoncer à l'écriture de soi, Calet se défait de l'humour ironique qui permettait à *La Belle Lurette* de se maintenir en équilibre entre la légèreté et la gravité, la poésie et le vulgaire, la nostalgie et le désespoir. Les nouvelles inédites écrites avant 1940 et rassemblées dans le recueil *Trente à quarante*, paru en 1947³, s'inscrivent, de la même manière, dans un naturalisme littéraire. Bruno Curatolo en indique les grandes lignes en ces termes :

[...] on y rencontre trois fois l'inceste, une fois la (fausse) vérole, une autre fois le stupre [...], deux fois le suicide, une fois l'urine alors qu'une très vieille dame n'en finit pas de mourir dans sa chambre aux volets clos, ce dernier exemple donnant la mesure de ce que peut être un compte rendu caricatural [...]⁴

¹ Walter BENJAMIN, « Sur la situation littéraire française. Deux lettres inédites », *Les Temps Modernes*, n°641, juillet 2006, p. 93.

² Georges Altmann cité par Michel P. SCHMITT, « La Réception critique d'Henri Calet », *art. cit.*, p. 144.

³ *Trente à quarante*, paru aux Editions de Minuit, reprend des nouvelles écrites entre 1934 et 1946. Quatre inédits rédigés pendant les années trente y figurent : *La Petite famille* (1934), *Amérique* (1936), *A la rigolade* (1937) et *Le Dieu des Flandres* (1939).

⁴ Bruno CURATOLO, « La chronique-nouvelle dans *Trente à quarante* d'Henri Calet », *art. cit.*, p. 356.

En renonçant à résumer chacun des textes qui composent le livre, Bruno Curatolo répond ironiquement à une critique du *Monde*¹ et souligne le risque d'un jugement superficiel et d'une lecture hâtive.

Le Calet des années trente, après des débuts remarquables, est effectivement de plus en plus sombre. Philippe Savary, évoquant *La Belle Lurette*, *Le Mérinos* et *Fièvre des polders*, parle de « trois romans d'où ruisselle une eau bien noire »², tandis que Jean-Pierre Baril, scindant l'œuvre de Calet en deux unités, définit la première comme étant sa « manière noire »³. La noirceur serait donc sa caractéristique dominante jusqu'aux débuts de la Seconde Guerre mondiale. En choisissant de parler de son enfance malheureuse, de sa difficile entrée dans le monde du travail, du chômage et de la misère sociale, Henri Calet se fait l'écho des thèmes alors en vogue dans le roman. La réception critique paradoxale de ses livres semble statuer sur la marginalité d'un homme qui ne parle pourtant que de son époque, depuis son époque, et utilisant, pour ce faire, les mots et les modalités littéraires propres à son époque. Le rejet des groupes politiques, qu'ils soient de droite ou d'extrême gauche et malgré l'adéquation de l'œuvre à la réalité des temps, pourrait alors, de par son unanimité même, refléter une position de retrait davantage volontaire que subie.

L'impossible engagement ?

Si, tout au long de son parcours d'écrivain, Henri Calet n'a eu de cesse de réécrire son passé et l'enfance de son siècle, il ne faut pas pour autant le considérer seulement comme un simple auteur nostalgique. Le mythe de la jeunesse perdue, symbole d'une innocence qu'il reprend autant qu'il l'égratigne, ne saurait faire oublier que sa production littéraire s'ancre pleinement dans un contexte politique et social très contemporain. Après les petits métiers des années vingt et le vol de l'Electro-Câble, Calet, de retour en Europe après sa fuite en Uruguay, s'installe à Berlin en novembre 1931. Jusqu'en juillet 1932, il assiste aux ravages de la grande dépression allemande, aux violentes émeutes qui précèdent les élections législatives et à l'inexorable montée du nazisme :

¹ Pierre-Henri Simon, dans *Le Monde* du 19 août 1964 résume *Trente à quarante* en ces termes : « vomissures, urine, vérole, stupre, inceste, suicides, toujours dans une ambiance de crapulerie et de détresse. » Cité par Bruno CURATOLO, *art. cit.*, p. 355.

² Philippe SAVARY, « Le Cœur à l'ouvrage », in *Le Matricule des anges*, *op. cit.*, p. 17.

³ Jean-Pierre BARIL, « Secrets d'humanité », propos recueillis par Philippe SAVARY, in *Le Matricule des anges*, *op. cit.*, p. 22.

J'ai connu l'Allemagne pré-hitlérienne, ces grandes cohortes de manifestants communistes. [...] J'ai quitté l'Allemagne le jour où Hitler a pris le pouvoir. Ce qui m'a surpris c'est que les gens les plus menacés par l'hitlérisme ne s'en rendaient pas compte et ne partaient pas.¹

Calet quitte l'Allemagne le 29 juillet 1932, deux jours avant le scrutin qui voit la victoire du Parti National Socialiste des Travailleurs Allemand d'Adolf Hitler². De retour en France et toujours sous la menace d'une arrestation, il s'installe en banlieue parisienne. Jean-Pierre Baril le qualifie alors de « chômeur et communiste militant ardemment dans les organisations prolétariennes »³. En 1933, il enseigne le français à des réfugiés allemands. Sa conscience politique n'est donc pas à remettre en cause et ses engagements ne souffrent aucun doute possible. Au moment où les intellectuels prennent position face aux différentes idéologies et se mobilisent autour du Parti Communiste, de l'Action française ou des organisations fascisantes, Calet ne fait pas exception. En 1927, le nom de Raymond Barthelmess apparaissait déjà dans une pétition publiée par *Le Soir* pour demander la grâce de Sacco et Vanzetti⁴. En 1936, Calet soutient le Front populaire — il écrira avoir « pleuré de joie » le jour de sa création (MP, 227) — et se déclare « tout bêtement stalinien »⁵. Cependant, à une époque où les écrivains utilisent leurs livres comme une tribune politique et où la nuance ne saurait être perçue que comme une ambiguïté — comme en témoigne le scandale provoqué par la publication de *Retour de l'URSS* (1936), d'André Gide, perçu comme menaçant l'unité du front antifasciste — Calet se garde de tout esprit de système et se tient à distance de toute littérature engagée. *La Belle Lurette*, *Le Mérinos* et *Fièvre des polders*, s'ils dépeignent la réalité d'un monde, ne proposent aucune vision totalisante, ni ne prônent aucune solution à la déroute humaine. Il n'est donc pas étonnant, à l'heure de la publication de *La Conspiration* (1938) de Nizan, de *L'Espoir* (1937) de Malraux, de la parution des pamphlets de Céline⁶, de *Gilles* (1939) de Drieu La Rochelle ou de *Notre avant-guerre* (1941) de Brasillach, de constater la marginalisation d'un Calet dont les finalités n'apparaissent pas si évidentes. Si ses sympathies ne peuvent se remettre en cause, malgré ce qu'écrit Nizan dans l'article de *Ce Soir*, il est vrai que ses livres se refusent au jeu de la polarisation. Il n'y est à aucun moment question de procéder à la recréation d'un monde qui aurait valeur d'exemple. *Le Monde réel*, qui relate la même période historique et dont la publication des

¹ Propos recueillis et retranscrits par Paul GUTH, « Calet, l'homme poussé », *La Gazette des Lettres*, 5 octobre 1948. Texte repris dans la revue *Grandes largeurs*, n°1, été 1981, p. 10-11.

² Les élections législatives ont lieu le 31 juillet 1932. Le NSDAP l'emporte avec 37% des suffrages.

³ Jean-Pierre BARIL, « Henri Calet. Chronologie 1867-1956 », *art. cit.*, p. 178.

⁴ Son nom figure aux côtés de ceux de ses parents, Raymond et Anna Feuilleaubois. *Le Soir*, 12 mai 1927, p. 2

⁵ Ces propos sont extraits d'une lettre à Luis Eduardo Pombo, ami et amant de Calet en Uruguay. Cité par Jean-Pierre BARIL, « Henri Calet. Chronologie 1867-1956 », *art. cit.*, p. 180.

⁶ *Bagatelles pour un massacre* (1937), *L'Ecole des cadavres* (1938), *Les Beaux draps* (1941).

deux premiers tomes est contemporaine des trois premiers livres de Calet¹, a pour ambition de décrire les mécanismes de la société bourgeoise capitaliste et d'en montrer les limites. Alors que chez Calet, la lutte finale est envisagée sans trop y croire, comme l'hypothétique résultat de la « jolie fable de la faucille et du marteau » (LM, 48), le cycle d'Aragon met en scène des personnages archétypaux qui théorisent et incarnent la lutte des classes. Le communisme, incarné par Armand dans *Les Beaux quartiers*, représente l'espoir, celui même dont Calet se trouve privé et qui l'empêche certainement d'adhérer pleinement au Parti. Car si Calet est communiste, il s'apparente, selon les termes de Jean-Pierre Baril, à un « marxiste atypique, pessimiste, profondément désespéré »² — motifs pour lesquels Nizan n'hésite pas à le qualifier de « réactionnaire ». Ne s'inscrivant pas dans la croyance d'une possibilité de changement de ce qui fait la nature même de l'humanité, il ne rêve d'aucun idéal et ne peut en toute conscience suivre aveuglément une quelconque doctrine. Dès *La Belle Lurette*, le narrateur, s'opposant à Jules, un patron de café, relate les discussions qui les mettent régulièrement aux prises :

- Ce sont encore des idées de « vos » bolcheviks.
- « Mes » bolcheviks ! Ah, mais pardon, monsieur Jules...

Il ne m'écoutait plus.

C'était la crise.

Julot avait eu des déboires avec les emprunts russes. Des titres il en avait, disait-il, assez pour tapisser toute la salle et se torcher jusqu'à la mort.

On voyait qu'il se faisait mal à remuer ainsi le fer dans la plaie d'argent. Nous nous accordions tous pour verser sur elle le baume de quelques tournées.

[...] Le lendemain, je dissipais les derniers malentendus en lui remettant un pari doublé et en m'acharnant sur les appareils à gros sous.

C'est bête de se brouiller pour la politique. (BL, 147-148)

Avec une apparente badinerie, Calet évoque la crise, les emprunts russes, problèmes centraux dont les débats idéologiques ne sont que des conséquences et dont il appartient aux hommes de ne pas laisser affecter leurs rapports. La simplicité et la bienveillance de ce timide sympathisant communiste se posent ici comme étant les meilleurs remèdes à un début de brouille avec un patron de café. Là où la lutte des classes supposerait un affrontement direct, Calet s'ingénie au contraire à désamorcer l'opposition attendue. Refusant de s'engager totalement pour une cause si cette dernière doit remettre en question, par son dogme, le principe même du vivre-ensemble, il se méfie du

¹ *Les Cloches de Bâle* et *Les Beaux quartiers*, les deux premiers tomes du cycle romanesque *Le Monde réel*, sont publiés en 1934 et 1936. *Les Voyageurs de l'impériale* date de 1942 et *Aurélien* de 1944.

² Jean-Pierre BARIL, « Secrets d'humanité », *art. cit.*, p. 19.

manichéisme idéologique qui caractérise les opinions des années trente et des ruptures qu'il suppose, illustrée par celle que connaît le couple Aragon - Drieu La Rochelle. Toutes ces réticences sont exprimées dans *Le Mérinos*, où le suicide final de Joseph Cagnieux n'est que l'aveu de son impossibilité de s'engager dans le combat caricatural où chacun joue le rôle que la vie lui a assigné :

Proférer des discours violents, caricaturer le Capital, parfait ! Moins facile de se bien comporter devant un envoyé à face d'homme de ce Capital et qui vous appelle son collaborateur.

Ne parlons pas d'une incarnation féminine dont le parfum seul vous fait tomber en faiblesse.

Très heureusement pour les principes, salariés et salariables restent dans leurs quartiers et ces rencontres n'ont pas lieu. Ainsi, on parvient à conserver intactes ses idées arrêtées des deux côtés de la barricade sociale. (LM, 93-94)

Si les combats à mener existent sur le plan idéologique, ils deviennent autrement difficiles lorsqu'ils revêtent un visage humain et se confrontent à la réalité. Dans ces conditions, il eut été étonnant que *Le Mérinos* trouvât grâce aux yeux de la presse acquise au Parti Communiste.

Georges Henein, dans un texte sobrement intitulé « Henri Calet »¹, raconte toutefois l'espérance retrouvée pour un temps lorsque débute la guerre d'Espagne. Cette dernière, cristallisant encore davantage les positions politiques de chacun, voit les hommes de Lettres prendre parti. C'est en 1938 qu'Henri Calet adhère au Comité d'aide aux intellectuels catalans. La parution de deux articles, *Un devoir sacré*² et *Misère des camps : au centre d'Arc-et-Senans règne le bon plaisir*³, au lendemain de la chute de Barcelone en janvier 1939, témoigne d'un positionnement sans équivoque en faveur de l'accueil des réfugiés espagnols. Les récits des combats écoutés dans « l'espoir et l'effroi »⁴ et les victoires franquistes marquent le point final de ses illusions politiques.

Les années trente, époque de découvertes et d'entrée dans l'écriture, correspondent ainsi à de réelles cassures intimes et collectives. De ces années troubles dont il est directement acteur et témoin, Henri Calet ne retire aucune conviction politique affirmée, aucune illusion censée réenchanter l'avenir. Loin de l'ancrer dans un engagement, elles l'éloignent au contraire de l'action commune pour affermir davantage sa conviction que l'homme est soumis à des contingences. Lorsqu'il décrit, dans *Monsieur Paul*, les manifestations des 6 et 9 février 1934 à près de vingt ans de distance, il se déclare alors, en guise d'introduction, « communiste, pro-allemand, pacifiste » (MP, 224). Le 6 février 1934, à partir de 17 heures, un rassemblement à l'appel des ligues de droite

¹ Georges HENEIN, « Henri Calet », *Mercure de France*, juillet-août 1964. Repris dans la revue *Grandes largeurs*, n°1, été 1981, pp. 68-75.

² Paru dans *La Lumière*, 27 janvier 1939. Repris et commenté par Michel P. Schmitt, in *Europe, op. cit.*, pp. 114-115

³ Paru dans *La Lumière*, 18 août 1939. Repris et commenté par Michel P. Schmitt, in *Europe, op. cit.*, pp. 116-119

⁴ Georges HENEIN, *art. cit.*, p. 71.

descend les Champs Elysées vers la Concorde pour rejoindre le palais Bourbon. Dans le même temps, deux associations d'Anciens combattants, l'UNC, proche de la droite, et l'ARAC, proche du Parti Communiste, appellent elles aussi à défilé : la première entre le Grand-Palais et l'Elysée, tandis que la seconde souhaite remonter les Champs Elysées jusqu'à l'Arc de Triomphe¹. Lorsque les premiers coups de feu sont tirés, vers 20 heures, ces trois organisations, dont les revendications et les itinéraires sont en principe différents, participent à la rixe contre les forces de l'ordre qui interdisent l'accès au palais Bourbon. L'émeute fait 15 morts et 1435 blessés². Dès le lendemain, les analyses de cette journée voient deux versions s'opposer : pour la droite, le gouvernement corrompu de Daladier, éclaboussé par l'affaire Stavisky, a volontairement ouvert le feu sur la foule, tandis que la gauche voit dans cette journée sanglante une démonstration de force des groupes fascistes à l'image de la « Marche sur Rome ». Berstein et Milza soulignent l'impossibilité de résumer en des termes simplistes et « univoques » les événements de ce 6 février. La compréhension d'un événement ne saurait se satisfaire d'une logique partisane. Face à ces mouvements de foule, il convient, a minima, de faire preuve de prudence. Henri Calet, dans *Monsieur Paul*, relate cet épisode de la façon suivante :

Le six au soir, en rentrant du cinéma, j'ai remarqué un rassemblement devant le bistrot ; les gens palabraient sur la bataille de la place de la Concorde et les fusillades dans les tunnels du métro. Des voitures de pompiers ont passé. C'était inquiétant. (MP, 224)

Le fait que Calet prenne ses distances avec une manifestation d'extrême droite n'a en soi rien d'étonnant. Celui qui sort innocemment du cinéma et ne cherche pas à « se mêler à l'effervescence » n'en est pas moins attentif à ce qui se passe devant lui. Il observe les manifestants, relève les slogans, excuse les « distractions » des enfants occupés à jeter des pierres sur les policiers et dont le comportement « licencieux » est imité par un sexagénaire à légion d'honneur prenant à partie les gardes mobiles :

- Assassins ! Assassins ! Grondait-il d'une voix frémissante. Assassins !
Mauvaises journées pour la garde. Que lui avaient-ils fait ? Les messieurs respectables sont généralement du côté de la force publique. Mais on était parmi une grande confusion. Les rentiers se comportaient en apaches. (MP, 225)

¹ Serge BERSTEIN et Pierre MILZA, *Histoire de la France au XX^e siècle, tome 2, op. cit.*, pp. 126-130.

² *Ibid.*, p. 126.

À aucun moment Calet n'utilise les termes de « fasciste » ou d' « extrême droite » et n'exprime la tentation d'entrer dans la mêlée. Il assiste à la scène incrédule, sans aucun jugement autre que son ironie, se contentant, pour toute réponse, de décrire à la page suivante, la contre-manifestation du 9 février 1934. Décrire est déjà un terme excessif. En effet, s'excusant presque d'être amené à y participer — « qu'est-ce qui m'a conduit là ? » (MP, 226) —, il ne procède pas à la relation des événements dans leur ensemble et préfère s'attarder sur des choses vues, comme sur ce jeune ouvrier soutenant l'agonie silencieuse et anonyme de son compère. Le sens historique de ces journées n'est jamais expliqué, il est oublié au profit de ces histoires individuelles, de ces anecdotes modestes et personnelles qui font l'Histoire. La foule n'existe pas en tant que telle chez Calet ; elle se constitue d'une multitude de personnages sur lesquels le regard s'arrête un instant pour les singulariser. La conception humaniste de Calet est donc à l'image de sa conception de l'Histoire. Cette dernière s'accommodant mal des manuels scolaires et des discours officiels parcellaires, il lui est, de la même manière, impossible de faire tenir l'homme tout entier dans ces structures pourvoyeuses de vérités générales que sont les syndicats, les partis politiques et les idéologies. Il rappelle dans *Monsieur Paul* ce besoin qu'ont les sociétés de ce « matériel humain » (MP, 232) qui travaille en silence, accepte sa condition, manifeste, fait la guerre. L'être humain étant voué à la mort et à l'anonymat, le mot qui pourrait définir le mieux sa vision de l'Histoire serait alors celui d' « égalitariste »¹. Cette notion, déjà présente dans *Le Mérinos* où la métaphore du mouton qui urine sur la ville revient à deux reprises (LM, 84-85 et 201), défend le principe que le temps égalise les existences, les rend ternes, jusqu'à finalement les effacer. Dans cette perspective, l'homme étant destiné à être amalgamé à un groupe, quel qu'il soit, et à perdre ce qui fait la singularité de son existence, parler de soi, s'intéresser à ce sexagénaire à légion d'honneur, à cet ouvrier soutenant son compagnon blessé ou à la détresse de Joseph Cagnieux, constitue déjà une forme d'engagement. Marc Bernard, dans son article intitulé *Calet à la paresseuse*, décrit ainsi l'évolution politique de son ami :

A le lire, on pourrait croire que Calet ne parlait que de lui ; ce serait ne rien comprendre à la création littéraire ; il était préoccupé par des causes abstraites, la politique tenait une place importante dans sa vie, ou plutôt dans son imagination. Peu à peu son anarchisme d'abord, puis son communisme avaient été remplacés par un esprit civique éperdu de bonne volonté [...]²

¹ Le mot est utilisé par Calet dans *Monsieur Paul* (MP, 232).

² Marc BERNARD, « Calet à la paresseuse », *Les Nouvelles littéraires*, 13 août 1959. Repris dans Marc BERNARD, *A Hauteur d'homme*, Bordeaux, Finitude, 2007, p. 117.

Calet, pour reprendre le mot de Jacques Lecarme au sujet d'Hyvernaud, appartient à la « littérature mélancolique de gauche »¹. Mais sa méfiance, héritée d'une éducation flirtant avec l'anarchisme, de sa condition de hors-la-loi, de ses désillusions politiques et sociales, le gardera toujours de se poser en prédicateur et de figurer parmi la liste des auteurs engagés. Conscient du peu de valeur de la politique en regard de la réalité quotidienne, il se situe au niveau de la rue, au milieu de tous ces êtres qui la composent et qui, sans le savoir, infléchissent tous, avec la même influence dérisoire, le déroulement de l'Histoire.

Bien qu'il soit au cœur des enjeux littéraires, politiques et sociaux qui animent les années de l'entre-deux-guerres, Calet, malgré des prises de position très claires, adopte finalement une posture prudente vis-à-vis de toute forme d'organisation qui se retrouve dans tous ses livres. Puisque les partis, les slogans et les idées décident de l'Histoire mais ne la font pas, il se place du côté des acteurs véritables. Volontairement en retrait, il n'est ni suiveur, ni chef de file. Choissant de ne parler de lui-même que pour mieux parler des autres et proposant une Histoire banale et anecdotique, loin des donneurs de leçons en tout genre, des apophtegmes et des anathèmes lapidaires, Henri Calet défend alors une certaine idée de l'homme qui ne se construirait pas uniquement dans l'opposition, conviction que les ravages de la Seconde Guerre mondiale ne feront qu'affirmer davantage.

¹ Jacques LECARME, « La Revue littéraire, Georges Hyvernaud », *Roman 20-50*, n°7, mars 1989, p. 141.

CHAPITRE 2

LA SECONDE GUERRE MONDIALE ET LA DÉCOMPOSITION DU SIÈCLE (1940-1948)

A. *Le Bouquet*, un témoignage « honnête »

La littérature en temps de guerre

En janvier 1940, la peine prononcée contre Henri Calet en 1934 est prescrite. C'est donc en toute liberté que Raymond Barthelme peut épouser Marthe Klein, jeune femme juive hongroise rencontrée en 1935. Alors que la guerre est déclarée depuis septembre 1939, Calet écrit à Georges Henein, dans une lettre datée du 16 février 1940, qu'il s' « attend à partir bientôt »¹. Une commission de réforme estime en effet qu'il est « apte au service armé et motorisé »² et il se voit contraint de rejoindre une compagnie de mitrailleurs à Auxerre en avril 1940³ où il suit une formation à « un rythme accéléré »⁴. Prévu pour être envoyé au front à la mi-juillet⁵, il est fait prisonnier le 15 juin à Coulanges-sur-Yonne sans avoir combattu. Il est alors détenu durant deux semaines dans un *frontstalag* à Clamecy avant de l'être à la caserne Vauban d'Auxerre, du 7 au 29 juillet 1940, sur les lieux mêmes de son entraînement. Sachant parler l'allemand, il se voit confier la tâche d'interprète de bureau au sein de l'usine Hotchkiss, rebaptisée AKP 531, près d'Auxerre. Il s'en évade le 21 décembre grâce au concours de sa femme Marthe. Après quelques jours passés à Paris, il franchit la ligne de démarcation et se rend à Lyon, chez Pascal Pia. En quête d'un emploi,

¹ *Grandes largeurs*, « Lettres Georges Henein - Henri Calet », n°2-3, Automne - hiver 1981, p. 46.

² En 1928, Henri Calet avait été réformé après un mois de service militaire (10 mai-13 juin). Pour les éléments biographiques d'Henri Calet durant la guerre, en plus de ses correspondances avec Georges Henein et Raymond Guérin, riches de détails, nous renvoyons à la biographie établie par Jean-Pierre BARIL, « Henri Calet, chronologie 1867-1956 », in *Europe*, *op. cit.*, pp. 175-181, à Philippe WAHL, « Repères biographiques, à la rencontre de Raymond Barthelme dit Henri Calet », in Philippe WAHL, *Lire Calet*, *op. cit.*, p. 303-304, ainsi qu'au texte de Jean-Pierre Baril « Henri Calet sous l'Occupation », in Henri CALET, *Une Stèle pour la céramique*, Paris, Les Autodidactes, 1996.

³ « Reçu mon ordre d'appel. Je dois me rendre à Auxerre (Yonne) le 17 avril, au matin. Je m'attends aux pires choses. ». Lettre à Georges Henein du 9 avril 1940. *Grandes largeurs*, « Lettres Georges Henein - Henri Calet », *op. cit.*, p. 52.

⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁵ *Ibid.*

Calet part pour Tarbes, dans les Hautes-Pyrénées, en février 1941, chez Renée Ballon, amie d'Etiemble et de Guérin. Il y occupe le poste de statisticien dans une usine de la Compagnie générale d'électro-céramique¹ pendant une année avant de se rendre à Andancette, dans la Drôme, où il est nommé directeur-adjoint de la seconde usine de ladite compagnie en décembre 1942. Il en devient le directeur le 31 janvier 1944 suite au licenciement de son prédécesseur. Le 15 septembre 1944, une fois la vallée du Rhône libérée après de terribles combats, Calet démissionne et s'en retourne à Paris dès novembre 1944 où il intègre le journal *Combat*, de Camus et de Pia.

Durant les années de guerre, l'activité littéraire de Calet est très limitée. Outre la parution d'un article sur Chagall et d'une critique d'une anthologie de la littérature des XVII^e et XVIII^e siècles parue chez Gallimard², Henri Calet publie, au printemps 1940, *L'Heure qui sonne*, nouvelle originellement destinée à la revue *Europe* et qu'il expédie à son ami Georges Henein quelques jours avant de rejoindre Auxerre³. Le texte paraît dans la revue *Don Quichotte* du Caire et constitue sa dernière publication avant la Libération. Durant l'Occupation, Calet se consacre au quotidien⁴. Il ne renonce pour autant pas complètement à la littérature puisqu'il écrit en août 1941 une nouvelle intitulée *Balaguère*, qui tombe sous le coup de la censure, puis une autre datée de 1942, *Au bar de la petite vitesse*. Toutes deux ne paraîtront en revue qu'en 1945⁵. Parallèlement à ces travaux, Calet s'essaie à faire la narration de son expérience de la guerre. Il décrit sa condition de soldat et l'épreuve de la détention dans un premier texte intitulé *Une tranche de captivité*, proposé en mars 1941 à Pascal Pia qui, ne parvenant pas à le publier, « l'encourage vivement à écrire “toute” sa guerre »⁶. A partir de mai 1942, Calet s'attelle alors la rédaction de ce qui deviendra *Le Bouquet*. Achevé en novembre de la même année, il se refuse à toute tentative de publication en France⁷ et envoie donc son manuscrit à New York où la revue *Pour la victoire* en publie des extraits en février 1943 sous le titre *Un an déjà ou presque*. Dans une lettre adressée à Raymond Guérin en juillet de la même année, Calet écrit qu'il s' « apprête à envoyer [s]on manuscrit en Suisse, à la Guilde du

¹ *Ibid.*, p. 56.

² « Chagall expose rue Bonaparte », *Don Quichotte*, Le Caire, n°17, 29 mars 1940, p. 2.

« Deux siècles de littérature », *France-Japon*, n°49, avril 1940, pp. 198-199.

³ Lettre à Georges Henein du 8 avril 1940. *Grandes largeurs*, « Lettres Georges Henein - Henri Calet », *op. cit.*, p. 52.

⁴ Lettre à Georges Henein du 8 septembre 1941. *Ibid.*, p. 56. « Il faut manger. Pas un instant pour travailler. »

⁵ *Balaguère* est publié pour la première dans la revue *Action*, n°57, 5 octobre 1945, p. 16. Tandis que *Au Bar de la petite vitesse* l'est dans la revue *Bref*, n°1, 17 novembre 1945, p. 19. Ces deux nouvelles seront reprises en 1947 dans le recueil *Trente à quarante*.

⁶ Jean-Pierre BARIL, « Henri Calet, chronologie 1867-1956 », in *Europe*, *op. cit.*, p. 181.

⁷ Henri CALET, Raymond GUERIN, *Correspondance 1938-1955*, *op. cit.*, p. 88.

Livre »¹. L'éditeur helvète le refuse et Calet décide alors de n'entreprendre plus aucune démarche avant la fin du conflit.

Au regard de ces éléments biographiques et de cette activité littéraire plutôt restreinte, Henri Calet semble, en apparence, avoir observé vis-à-vis des événements une attitude prudente. Sa qualité d'ex-soldat captif, mais aussi le fait que sa femme soit d'origine juive hongroise — Marthe Klein n'obtient la nationalité française que le 30 juin 1942, près d'un an après les premières rafles collectives à Paris — expliquent très certainement le pourquoi de son éloignement de la capitale et de son silence. En choisissant de se rendre en zone libre après son évasion, il se place volontairement en retrait d'une vie littéraire troublée. En effet, la débâcle de juin 40 entraîne de grandes modifications dans la vie politique et dans le monde de l'édition français. Dès le 10 juillet 1940, Laval, alors vice-président du Conseil, fait voter à l'Assemblée nationale un texte donnant les pleins pouvoirs à Pétain et ouvrant la voie à un régime antidémocratique. Le 11 juillet, Philippe Pétain signe la fin de la III^e République en publiant quatre actes constitutionnels et en ajournant le Sénat et la Chambre des députés qui seront supprimés en juillet 1942. En se privant ainsi de toute représentation nationale, le gouvernement de Vichy renoue avec une situation inconnue depuis la Révolution française. En l'espace d'un mois, le pays connaît la défaite, l'occupation, le démantèlement de la République et la mise en place d'un régime autoritaire. La confusion est donc grande dans une France coupée en deux où les forces d'occupation et le gouvernement de Vichy tentent l'un comme l'autre de contrôler l'activité culturelle en opérant une « véritable déstructuration du champ littéraire »². Ainsi, en plus des restrictions concernant les moyens de production, et notamment l'approvisionnement en papier, la « Liste Otto » signale, dès l'automne, les livres interdits par les autorités allemandes. Cette liste est « diffusée conjointement avec une Convention de censure » qui pointe la responsabilité des éditeurs dans le choix de leurs publications et impose, de fait, le principe de l'autocensure³. Le passage d'un classement par éditeur, dans la première liste, à un classement par auteur, dans les deuxième et troisième versions, permet à Anne Simonin de soutenir que « ce ne sont pas les éditeurs mais les auteurs qui font directement les frais de cet autodafé symbolique »⁴. Cette mise en question de l'écrivain conduit inévitablement à une perte d'autonomie du littéraire, encore accentuée par l'exode marquant la fin du centralisme,

¹ *Ibid.*, p. 76.

² Gisèle SAPIRO, *La Guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, p. 22.

³ Anne SIMONIN, *Les Editions de Minuit, 1942-1955, le devoir d'insoumission*, Paris, Imec, « L'édition contemporaine », 2008, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

condition d'une opposition efficace au pouvoir¹. Gisèle Sapiro décrit en ces termes la confusion de juillet 1940 :

Antérieur à la guerre, le brouillage des repères politiques accentue le désarroi. Il résulte des chassés-croisés qui ont conduit une large fraction des nationalistes à adopter des positions néopacifistes [...], tandis que les antifascistes rallient le camp belliciste. Il résulte encore de la scission, à gauche, entre pacifistes intégraux et antifascistes, qui s'est dessinée pendant la guerre d'Espagne, à travers les divergences occasionnées par la politique de non-intervention du gouvernement Blum [...]. Il résulte enfin du pacte germano-soviétique, qui a porté le coup de grâce à l'union des gauches réalisée sous le Front populaire et exclu les communistes du jeu politique.²

La situation est complexe et les écrivains, confrontés à eux-mêmes, ont parfois du mal à se positionner. Le cas d'André Gide, sollicité par Pierre Drieu La Rochelle, nommé directeur de la *Nouvelle Revue française* par l'ambassadeur Otto Abetz, est révélateur des tergiversations qui animent certains. Deux *Feuillets* d'André Gide paraissent en décembre 1940 et en janvier 1941, preuve que beaucoup ne se rendent pas tout de suite compte de la dimension politique que comporte dès lors une publication dans la *NRF*³. De fait, déjà omniprésente avant la guerre, la place du politique dans le littéraire se fait toujours plus prépondérante. Une littérature collaborationniste davantage tournée vers l'Allemagne que vers Vichy se met en place autour de Maurras, Léon Daudet, Brasillach ou Lucien Rebatet. Face à eux, la Résistance s'organise avec la parution de journaux clandestins tels que *Les Lettres françaises* (1942), ou *Combat* (1943). Autour d'Aragon, d'Elsa Triolet, d'Eluard, de Desnos ou de Mauriac, la Résistance littéraire regroupe des communistes, des surréalistes, des catholiques unis, au-delà des divergences idéologiques, dans l'idée d'une culture humaniste, libre et indépendante. La création des Editions de Minuit, nouvelle maison d'édition qui voit le jour en 1942 sous l'impulsion de Jean Bruller « Vercors » et de Pierre de Lescure, traduit ce désir de retrouver une autonomie perdue⁴. Avec *Le Silence de la mer*, Les Editions de Minuit inaugurent ainsi « un nouveau mode d'engagement [et offrent] aux écrivains un instrument qui ne les enrôle ni au service de la Patrie ni au service du Parti, mais les maintient au service de leur art »⁵.

¹ Gisèle Sapiro souligne que la « centralisation géographique [...] fut l'une des conditions de l'autonomisation du champ intellectuel français et de sa compétition avec le pouvoir à l'époque de l'affaire Dreyfus », *op. cit.*, p. 22.

² *Ibid.*, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ Anne SIMONIN, *Les Editions de Minuit, 1942-1955, le devoir d'insoumission*, *op. cit.*, p. 43.

⁵ *Ibid.*

Si certains auteurs, parfois en parallèle de leur activité de résistance, continuent de publier et de bâtir une œuvre qui ne fait pas directement écho à l'actualité immédiate — Camus publie *l'Etranger* en 1942 ; Sartre fait jouer *Les Mouches* en 1943 pendant qu'Elsa Triolet voit paraître *Le Cheval blanc* ; Aragon publie *Aurélien* en 1944¹ —, d'autres choisissent le silence et se mettent volontairement à distance de la vie littéraire. Cette attitude de « refus », pour reprendre le titre du roman de Ludovic Massé², peut sembler hasardeuse pour les jeunes auteurs. C'est du moins ce qu'exprime Henri Membré :

Au fond, c'est facile à un Gide, un Duhamel, de ne rien publier sous la domination allemande, leur œuvre est faite, elle est célèbre, ils n'auront aucun mal à retrouver leur public après la Libération ; tandis que moi, avec juste un roman bien accueilli et un autre paru trop tard ? Dans cinq ans, dans dix ans je serai oublié, il me faudra repartir de zéro.³

Ces propos traduisent l'incertitude de toute une génération quant à la pertinence d'une publication en temps de guerre et de ses conséquences matérielles, en cas de négation, pour celui qui souhaite se faire un nom dans la carrière littéraire. Le refus, sans exposer un auteur aux dangers d'une Résistance active ou d'une littérature de combat, n'en est ainsi pas moins un positionnement éthique, une manière d'affirmer son indépendance vis-à-vis d'un système sous contrôle. Car quelle que soit la forme de résistance adoptée, Gisèle Sapiro souligne qu'elle relève avant tout d'une réaction à la soumission des écrivains collaborant avec le pouvoir. Symbolisée par la figure de Drieu La Rochelle, cette accointance est l'un des facteurs essentiels ayant permis de « souder les écrivains réfractaires dans une lutte pour la reconquête de leur autonomie »⁴.

Henri Calet n'est pas du côté de la lutte ouverte. Cette posture, qui semblera distante à certains, pourrait cependant être la manifestation de l'éthique d'un être qui refuse de remettre en cause son autonomie — pour reprendre le mot utilisé par Anne Simonin et Gisèle Sapiro — d'homme et d'écrivain. Le parallèle établi plus haut avec le roman de Ludovic Massé n'est alors pas complètement dénué de sens. *Le Refus*, refusé en 1945 par Flammarion pour « manque

¹ Denis LABOURET, *Littérature française du XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 92-93.

² Ludovic MASSE, *Le Refus*, Amiens, Encrege Edition, 1999. Ecrit entre mars 1945 et août 1946, *Le Refus* ne sera publié qu'en 1962. Il raconte, selon les termes de l'auteur dans son « Avertissement au lecteur » de 1962, « l'histoire d'une famille physiquement ou moralement anéantie par la cruauté, l'imbécillité et la vanité des guerres ». Jacques Tréviillac, écrivain et anarchiste, est convaincu « qu'en une telle époque, il n'y avait de générosité, de dignité, de liberté, que dans le refus », p. 18.

³ Propos d'Henri Membré rapportés par VERCORS, *À dire vrai, entretiens avec Gilles Plazy*, Paris, François Bourin, 1991, p. 26. Cité par Gisèle SAPIRO, *op. cit.*, p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

d'opportunité »¹, est le symbole du caractère anticonformiste que peut représenter l'acte de silence². Ce dernier, qui était déjà l'arme brandie contre le soldat allemand par la jeune femme dans *Le Silence de la mer*, est certes moins glorieux qu'une lutte armée. Lorsqu'il est question d'un écrivain, il peut aisément apparaître suspect. Dans le cas de Calet, ce silence est sans équivoque. Il est le résultat d'un retrait volontaire qui, s'il ne s'apparente guère à du désintérêt, ressemble davantage à une impossibilité de se ranger derrière un groupe. Garder son indépendance passerait alors pour Calet par une mise à distance le condamnant inévitablement à l'indifférence générale. Dans une lettre datée du 29 décembre 1943, Raymond Guérin, de retour de captivité, s'indigne de l'oubli dans lequel est plongé l'auteur de *La Belle Lurette* et se propose de servir d'intermédiaire auprès de Camus, alors lecteur chez Gallimard, en vue d'une parution du *Bouquet* à la Libération³. La réponse de Calet, datée du 9 janvier 1944 est, comme à l'accoutumé, particulièrement mesurée. S'il y joint le manuscrit du *Bouquet*, il ne fait aucune mention de Camus mais prie Guérin de le remettre à Jean Paulhan. Il convient que l'indifférence dont il fait l'objet le « touche », mais il la considère toutefois comme étant la conséquence logique de son éloignement dès lors qu'il a décidé de « ne plus rien publier avant la fin de la guerre (et surtout pas à la NRF) »⁴. Ce refus de publier sous l'Occupation, et particulièrement dans une revue où, en tant qu'« auteur Gallimard », il aurait sans doute pu l'être, doit donc se lire comme un acte politique. Certes, Calet, dont les trois livres parus avant-guerre s'étaient mal vendus, mettait potentiellement en danger sa jeune carrière d'écrivain, mais il trouvait aussi là le moyen de ne faire aucune concession aux forces d'occupation et au gouvernement de Vichy. Ce faisant, il faut souligner que Calet ne se situe guère plus du côté de l'héroïsme que des donneurs de leçon et des « épurateurs » du Comité National des Ecrivains dont les voix domineront à la Libération.

Du roman au témoignage

Publié en mai 1945 chez Gallimard, soit plus de deux ans après sa rédaction, *Le Bouquet*, présenté comme une suite à *La Belle Lurette* et au *Mérimos*⁵, s'inscrit dans une continuité diégétique précise. L'enfance durant la Belle Epoque, l'adolescence dans l'après-guerre, l'âge d'homme et le chômage durant les années trente, la mobilisation de 39 constituent le parcours exemplaire des

¹ Ludovic MASSE, « Avertissement au lecteur », in *Le Refus*, op. cit., p. 9.

² Auteur de quatre ouvrages avant-guerre, dont trois avaient paru chez Grasset, Ludovic Massé fait effectivement le choix du silence et ne publie plus rien jusqu'à la Libération.

³ Henri CALET, Raymond GUERIN, *Correspondance 1938-1955*, op. cit., p. 86-87.

⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁵ Lettre à Georges Henein datée du 16 janvier 1945. « Lettres Georges Henein - Henri Calet », *Grandes largeurs*, op. cit., p. 61.

hommes nés avec le XX^e siècle. *Le Bouquet*, en plus de raconter à la première personne le parcours du mitrailleur Adrien Gaydamour, double affiché d'Henri Calet, de la débâcle de juin 40 jusqu'à son évasion et son passage en zone libre en janvier 41, continue donc de dresser, sur le mode mineur, le portrait d'une génération façonnée par « l'école communale où déjà l'on vous prend en main » puis par « l'atelier, le bureau, la caserne » (LB, 30).

C'est sur le conseil de Pascal Pia qu'Henri Calet rédige entre mai et novembre 1942 toute l'histoire de « sa » guerre. Si l'on prend en compte ces dates, *Le Bouquet* ne saurait être perçu comme un simple roman et pourrait s'apparenter alors à un véritable témoignage dont la première qualité, à l'image de ce que déclare Marc Bloch définissant ce mot, serait d'être « fixé dans sa première fraîcheur »¹. Le peu de distance entre l'expérience vécue et le début de la rédaction², ainsi que la rapidité même de cette dernière, font de lui un livre inscrit dans un contexte précis, marqué par l'urgence et la nécessité. Là où l'historien de *L'Étrange défaite*, ouvrage rédigé de juillet à novembre 1940, refuse l'anecdote personnelle pour dresser le constat objectif de la débâcle française, le romancier du *Bouquet* concède volontiers qu'il dresse le récit de ses « souvenirs de captivité à peine romancés »³, à la manière d'un témoin modeste qui pourrait se reconnaître dans les mots même de Marc Bloch :

J'ai participé au travail et à la vie d'états-majors d'un rang assez élevé. Je n'ai certes pas su tout ce qui s'y faisait. [...] Aussi bien, nul ne saurait prétendre avoir tout contemplé ou tout connu. Que chacun dise franchement ce qu'il a à dire ; la vérité naîtra de ces sincérités convergentes.⁴

Entre « franchise » et « sincérité », *Le Bouquet* relate la condition du soldat conscient de la relativité de son expérience et de ses jugements face à la multiplicité des réalités vécues. Henri Calet ne s'exprime pas en son nom propre, mais il façonne, par l'intermédiaire d'un banal mitrailleur sans mitrailleuse, les traits du soldat type de 1940. Pour autant, en marge jusque dans la défaite, il se différencie de la grande majorité des prisonniers, dont la plupart sont envoyés en stalag. Il ne saurait alors être question d'une quelconque épopée et l'incipit est éloquent du projet qui l'anime :

¹ Marc BLOCH, *L'Étrange défaite*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 2018, p. 29. Henri Calet écrit dans le « prière d'insérer » daté de juin 1945 et accompagnant la première édition du *Bouquet* : « Un bon ami m'a poussé à l'écrire avec des impressions encore fraîches. » Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet : bibliographie critique, 1931-2003*, op. cit., p. 53.

² Henri Calet, évadé en décembre 1940 et passé en zone libre en janvier 1941, propose un premier texte, *Une tranche de captivité*, à Pascal Pia dès mars 1941 en vue d'une publication dans la revue alors en projet *Prométhée*. Jean-Pierre BARIL, « Henri Calet. Chronologie 1867-1956 », in op. cit., p. 181.

³ Lettre à Georges Henein datée du 16 janvier 1945. « Lettres Georges Henein - Henri Calet », *Grandes largeurs*, op. cit., p. 60.

⁴ Marc BLOCH, op. cit., p. 54.

Maintenant que je m'y suis mis à raconter ce temps-là, je m'aperçois que j'en ai gros à dire. Mais il faudrait d'abord mettre de l'ordre dans tout ce qu'il y a pêle-mêle dans ma tête. C'est drôle... C'est comme si cela ne nichait pas dans la tête mais sur la poitrine, d'un poids de pierre, toute cette misère. Et, j'en ai le cœur écrasé. Il me semble que je serai soulagé après, quand ce sera parti. Et pas moi seul, les autres aussi, ceux qui se taisent toujours. Je les connais — de grands timides — ils vont encore une fois rentrer gentiment à la maison et garder ça pour eux. Chagrin dedans, bouche cousue et mouchoir pardessus. Au lieu de se débarrasser. (LB, 11)

Dès les premières lignes, parler — ou écrire — répond ainsi à une nécessité, à un véritable besoin cathartique qui dépasserait le simple cas individuel du narrateur. Ce-dernier ne se pose pas en tant qu'image édifiante mais se veut représentatif d'une réalité commune à tous. Son positionnement ne consiste pas tant à se singulariser qu'à proposer une vision authentique, au nom de tous les autres, de tous les Adrien Gaydamour qui refuseront de prendre la parole par excès de pudeur.

Si *Le Bouquet* est publié par Gallimard sans aucune indication générique en première page, le « prière d'insérer » indique pourtant, sous le nom de l'auteur et le titre du livre, la mention « roman ». Dans ce même « prière d'insérer » daté de juin 1945, Calet écrit cependant très clairement que :

Le Bouquet n'est pas un roman [...]. Il s'agirait donc plutôt d'une tranche de mauvaise vie qu'il n'a pas été seul à avaler. Avant, Gaydamour a suçoté une existence des plus quelconque, comme il y en a tant : l'école, la caserne, le chômage, l'autobus quotidien, le bureau, en compagnie d'autres Gaydamour. [...]¹

Symbole de l'homme banal pris dans la démesure de l'évènement, Adrien Gaydamour n'est que le nom derrière lequel se cachent tous les soldats n'ayant jamais envisagé la possibilité de se retrouver un jour prisonnier. Il est un parmi les autres, premier rôle d'une histoire « répandue par le monde à des millions d'exemplaires »² et dont les transpositions littéraires ne sauraient effacer des références transparentes. Le jeu avec les noms des lieux est révélateur de la fausse duplicité dont fait montre Henri Calet. L'itinéraire de la déroute des soldats du *Bouquet* reprend celui emprunté par Raymond Barthelmess en mai-juin 40 et l'écrivain ne cherche guère à brouiller les pistes. On reconnaît aisément Auxerre, Vézelay et Clamecy, derrière les Buxerre, Mézelay et Cramecy. Comme si une lettre suffisait à faire la bascule du témoignage au roman, les noms propres des personnages subissent le même traitement : Lambert devient Humbert quand Rialland se transforme en Ralland. Il serait alors possible d'interpréter le fait que les villes de Coulanges, Dornecy et Domecy — ainsi

¹ Jean-Pierre Baril reproduit le « prière d'insérer » de juin 1945 dans sa thèse de doctorat : Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet : bibliographie critique, 1931-2003, op. cit.*, p. 53.

² *Ibid.*

que les noms propres de Bala et Briard — restent conformes à la réalité¹ comme le moyen de mélanger authenticité et distance salutaire de la part d'un écrivain qui dit le vrai sans pour autant faire acte de journalisme et qui se pose en témoin sans oublier de raconter une histoire. Claude Burgelin déclare :

De même peut-on méditer sur les faux masques dont Calet affuble les noms de lieu qu'il évoque dans *Le Bouquet* [...]. Mais là où Céline crée des noms à valeur mythologique (Noirceur-sur-la-Lys, La Garenne-Rancy), Calet en reste à cette dérision onomastique, gardant le marquage réaliste et autobiographique tout en soulignant le décalage.²

Les « faux masques » voilent autant qu'ils révèlent. Ainsi, ils généralisent, en usant d'une banalité privée de symbolique rendant, pour un autre, « possible » une expérience plus ou moins similaire dans un lieu aux sonorités à peu près semblables.

Dans leur article « Se souvenir, accuser, se justifier : les premiers témoignages sur la France et les Français des années noires (1944-1949) », Laurent Joly et Françoise Passera, se basant sur les définitions proposées par Renaud Dulong et Catherine Coquio³, reconnaissent volontiers au *Bouquet* sa qualité de témoignage. Sa rédaction presque instantanée et le fait qu'il rende « valablement compte de l'expérience de l'auteur et de la vie des soldats dans les *Frontstalags* »⁴ permettent d'ancrer le texte du côté de l'Histoire en répondant positivement aux trois caractéristiques déjà énoncées par Marc Bloch : présence, urgence et sincérité. Le même article recense « 744 témoignages publiés, sous forme d'ouvrages (660 titres) ou de brochures (84) », entre la Libération, au dernier trimestre 1944, et décembre 1949, avec un « pic » de 446 publications pour les seules années 1945 et 1946⁵. Avec pas moins de 140 livres, la catégorie « soldat 1939-1940, prisonnier de guerre » arrive en deuxième position et représente à elle seule 18,9 % de la totalité des témoignages écrits dans l'immédiat après guerre⁶. *Le Bouquet* ne fait donc pas figure d'exception

¹ Dans « Treize ans de retard », article paru dans *Le Figaro littéraire*, n°393, le 31 octobre 1953, Henri Calet refait le chemin de la déroute de juin 1940. Sous l'apparence du texte journalistique, les noms des villes et des personnes sont rétablis. Repris dans *Acteur et témoin*, p. 176.

² Claude BURGELIN, *Les Mal nommés*, op. cit., p. 200.

³ Selon Renaud Dulong, un témoignage est « un récit autobiographiquement certifié d'un événement passé, que ce récit soit effectué dans des circonstances formelles ou informelles ». Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Editions de l'EHESS, 1998, p. 43.

Selon Catherine Coquio, le témoignage « est un récit signé, assumé et adressé, a priori authentifié dans son discours par la présence du narrateur à l'évènement raconté, présence elle-même garantie par un serment explicite ou implicite ». Catherine COQUIO, *La Littérature en suspens*, Paris, L'Arachnéen, 2015, p.178.

⁴ Laurent JOLY et Françoise PASSERA, « Se Souvenir, accuser, se justifier : les premiers témoignages sur la France et les Français des années noires (1944-1949) », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n°263, mars 2016, p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 6-8.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

dans le panorama littéraire de 1945 et s'inscrit dans la lignée des récits de guerre commencée avec la Première Guerre mondiale¹. La nature différente des conflits a toutefois modifié la teneur des témoignages et, alors que le combat constituait la principale expérience des soldats de la Grande Guerre, ceux de 39-40 connaissent un destin bien différent. Ces derniers, tous éduqués à la même école de la III^e République ont grandi dans l'esprit de revanche de 1870 (pour ceux nés dans les années 1900) puis dans la glorification du sacrifice de 14-18 :

A y réfléchir ceci surprend : pas une fois je n'ai pensé que je pouvais être fait prisonnier. Mort, oui ; blessé, oui. Mais prisonnier, jamais. Et les copains, pas davantage. Comme si cette possibilité n'eût pas existé. En tout cas, elle n'existait pas dans nos imaginations. [...]

Pour nous autres, un soldat français, cela devait combattre, vaincre ou périr. Sans autre choix. On nous l'avait enseigné à l'école primaire. (LB, 13)

Le souvenir de la Grande Guerre plane au-dessus des soldats du *Bouquet*, pris dans la contradiction de leur imagination confrontée avec la froide réalité. Le mythe du combattant construit autour du soldat inconnu et des monuments aux morts n'a pas intégré la possibilité d'une défaite rapide, d'une capitulation et encore moins d'une détention. Ainsi, Adrien Gaydamour et les soldats de 40, qui auraient dû incarner l'héroïsme et le don de soi, suscitent tout d'abord la dérision dans la retraite :

Des gens disaient sur notre passage :

- Vous prenez la mauvaise direction, les gars. C'est pas par là la frontière.

Ils se foutaient un peu de nous. Mais qu'est-ce qu'on y pouvait, nous ? (LB, 12)

pour ensuite incarner la déroute d'une nation toute entière :

Des femmes pleuraient en nous voyant passer. On se disait : « on est des pauv' types. » Cela nous remontait un peu. Susciter la pitié, se prendre soi-même en pitié, c'était une consolation, la dernière. Nous incarnions les malheurs de la Patrie. (LB, 109)

avant, peu à peu, de se voir pointés du doigt par tous et davantage encore par les Anciens combattants :

Pendant le repas, M. Branle-Tête n'a pas celé que nous le dégoûtions un peu, nous, les soldats de quarante. Eux, à Verdun, ils avaient tenu. Et, dans quelles conditions : un enfer. Aussitôt que la table a été

¹ À ce sujet, signalons le numéro de la revue *Europe* paru en avril 2008 et consacré aux « Ecrivains au stalag ». Michel P. Schmitt y signe un article intitulé « Une bonne cuite de malheur, capitalisation de la douleur dans *Le Bouquet* d'Henri Calet ». Dans le même numéro, Michel P. Schmitt et Mireille Hermet, sous le titre « Les livres du stalag », effectuent un relevé particulièrement instructif des œuvres racontant la captivité des soldats de l'armée française en Allemagne entre 1940 et 1945. *Europe*, « Ecrivains au stalag », n° 948, avril 2008.

desservie, il nous a exhumé d'un tiroir plusieurs séries de vieilles cartes postales des champs de bataille. Sur ce sujet, il s'emballait. Il nous montrait des ruines, des entonnoirs... Une documentation accablante. (LB, 246)

Originellement bercés dans l'illusion d'une gloire prochaine, les soldats provoquent tour à tour le rire et la pitié pour finalement supporter seuls la culpabilité et la honte de la déroute. *Le Bouquet* ne cherche en rien à réhabiliter le militaire et, en soulignant le désarroi de la troupe, ne fait que pointer davantage la responsabilité des chefs, s'accordant en cela avec le constat de Marc Bloch qui considère que la « cause directe » du désastre « fut l'incapacité du commandement »¹. Les manquements des soldats, pourtant si à-même de se fondre dans le groupe et de se plier aux volontés des supérieurs, ne sont alors que le résultat de l'incompétence des gradés :

La bonne volonté ne manquait pas. Il n'y avait qu'à nous parfaitement expliquer comment nous aurions dû nous y prendre pour mourir en braves, nous aussi. C'est les belles phrases qui font les beaux soldats. Au lieu de cela, rien, pas un mot ; on nous avait lâchés. Alors ?
[...] Nous n'étions là que pour obéir, pas plus, et non point pour agir sans ordres, après tout. Voilà, ce sont les ordres qui ont fait défaut. (LB, 14-15)

Ce regret de se voir privé du premier rôle du fait de l'abandon des gradés est une constante dans la littérature des soldats de 40. Ainsi, du *Caporal épinglé* (1947), de Jacques Perret, à *La Mort dans l'âme* (1949) de Jean-Paul Sartre, chacun est livré à soi-même lorsque les chefs font défection. Face à leur silence, les soldats de Calet sont incapables de se hisser à la hauteur de l'évènement. En limitant la responsabilité de ses personnages, l'auteur les prive également de l'étoffe dont on fait les héros. Ils diffèrent en cela de ceux qui outrepassent consciemment les ordres pour faire face à un ennemi en tout point supérieur ou, à l'occasion, se jouer de lui. L'intrépidité du personnage de Mathieu dans *La Mort dans l'âme*, affrontant dans son clocher l'armée allemande, ou la constance avec laquelle le Perret du *Caporal épinglé* tente de s'évader, ne trouvent aucun écho chez Henri Calet, où les soldats demeurent des hommes jusqu'au bout et se rendent sans même penser à utiliser une seule fois leur arme, acceptant sans broncher la « tromperie » des motocyclistes allemands leur annonçant, le 15 juin 1940, que la guerre est finie² :

¹ Marc BLOCH, *op. cit.*, p. 55.

² Michel P. Schmitt insiste sur cette tromperie en rappelant que l'armistice est officiellement demandée par Pétain le 17 juin 1940. Michel P. SCHMITT, « Une bonne cuite de malheur », in *Europe*, « Ecrivains au stalag », n° 948, avril 2008, p. 68.

Condamnés d'avance qui ne pensaient pas à se défendre. On se sentait devenus petits, minces, creux, frêles, transparents. Soldats à la mie de pain. Il eût fallu ouvrir le feu, probablement. Personne n'y a songé alors. (LB, 57-58)

Les soldats de Calet sont les jouets d'une situation qui les dépasse, des coupables honteux et sans défense, heureux de l'armistice s'il signifie la fin des combats. Ils deviennent peu à peu les véritables victimes expiatoires d'une société dont les modes de pensée et de fonctionnement, ainsi que les références s'effondrent durant l'été 40. En creux et avec sa prudence habituelle, Calet dénonce donc l'héritage de 14-18 et de la III^e République dont les discours patriotiques et le sens du sacrifice n'auront permis que de créer deux millions d'humiliés en plus. Forts de cette humiliation, les soldats de 40 sont voués à occuper les bas-côtés de l'Histoire, témoins anonymes parce que sans gloires et tous semblables. Peut-être faut-il voir dans ce fait, dans l'affirmation d'une misère collective prenant le pas sur la misère individuelle, l'une des raisons de l'évolution du style de l'auteur. Pour reprendre le mot employé dans *Le Tout sur le tout*, Calet a mis la « sourdine » (TT, 121). La noirceur des trois premiers livres s'est paradoxalement atténuée avec l'expérience de la guerre et de la détention. La vindicte, la scatologie, les colères sociales, l'esthétique naturaliste de *La Belle Lurette*, du *Mérimos* et de *Fièvre des polders*, sans totalement disparaître, s'apaisent de façon significative dans un discours nouvellement empreint de détachement. Il y a, dans *Le Bouquet*, l'affirmation d'un nouveau personnage à l'humanisme désabusé (Michel P. Schmitt parle de la « déconvenue existentielle d'un individu »¹). Conscient de ce changement, Calet confesse, dans une lettre adressée à Raymond Guérin et datée du 13 août 1943, comme une excuse envers l'ami toujours en détention, craindre que le livre ne soit « pas assez amer, pas assez noir, pas assez puant »², autant de « qualités » que la critique n'avait pas manqué de reconnaître ou de dénoncer dans ses trois précédents ouvrages. Georges Henein, qui s'était enthousiasmé pour *La Belle lurette*³, signale lui aussi l'évolution, dans une lettre datée du 8 septembre 1945 :

La tristesse, qui grondait à gros bouillons dans certaines pages de vos livres précédents, s'est ici affinée, amenisée ; ce n'est plus qu'une bruine légère, comme une voilette de regrets informulés [...]. Vous avez merveilleusement su ranimer dans ces grandes confusions collectives où l'œil non exercé ne voit que la masse et le nombre, les feux de position de chaque vie privée ; vous avez surtout réussi à montrer [...] que le *détail* des vies menacées par un désastre général, loin de s'engloutir en ce dernier, se hérisse au

¹ *Ibid.*, p. 72.

² Henri CALET, Raymond GUERIN, *Correspondance 1938-1955*, *op. cit.*, p. 80.

³ « Vous, du moins, vous en avez fini avec la lit-té-ra-tu-re. Vous êtes du côté de la vie. Du côté de la merde. Continuez monsieur. » Lettre de Georges Henein à Henri Calet datée du 1^{er} novembre 1935. *Grandes largeurs*, « Lettres Georges Henein - Henri Calet », *op. cit.*, p. 9.

contraire et prend de l'ampleur et continue de marquer l'individu à travers tout ce qui prétend le supprimer.¹

La « tristesse amenuisée », les « regrets informulés » sont l'apanage d'un écrivain qui a su baisser la voix, affiner son regard et affirmer davantage sa position de retrait, pour accentuer encore l'attention qu'il porte aux individus. Raymond Guérin reconnaît lui aussi que « la manière [des] débuts s'est approfondie, élargie »² pour regarder plus avant dans l'humain. Le roman du mitrailleur Adrien Gaydamour, de par sa mesure et ses « accents de vérité »³, fait œuvre d'Histoire et marque un véritable tournant littéraire dans l'esthétique de son auteur. Sa valeur de témoignage, considéré parmi les « plus attachants, les plus valables »⁴ de l'époque, provient précisément de cette distance pudique qui pousse un écrivain à se confesser au nom des autres, au milieu des autres, tout entier du côté des détails minuscules qui font tout à la fois l'unicité et l'universalité d'une existence humaine entraînée malgré elle dans la grande Histoire.

Le sens de l'Histoire

De l'aveu même d'Henri Calet, *Le Bouquet* reçoit de la presse un accueil plutôt « favorable »⁵ lors de sa parution en 1945. René Laporte, dans la revue *Opéra* du 25 juillet 1945, ainsi qu'Étiemble, en 1946, se félicitent de voir Calet décrire son expérience avec simplicité, sans céder à la facilité d'un manichéisme d'époque ni à celle qui consisterait à endosser le rôle du héros⁶. Jacques Miauray, dans *Les Nouvelles littéraires* du 25 octobre 1945, lui reconnaît le mérite de se garder « aussi bien de la grandiloquence que de la partialité »⁷. La même absence de « grandiloquence » est relevée par Maurice Nadeau dans sa chronique pour *Combat* du 15 août 1945. Il y défend le style « inimitable » et le « parfum d'anarchisme » qui se dégage d'un livre qui sonne comme une confession faite à « un bon copain », un « sourire ironique » aux lèvres sans qu'il soit jamais question d'une quelconque « veulerie »⁸. L'article de François Erval dans *Libertés* du 29 juin 1945 voit pour sa part dans *Le Bouquet* une « réussite artistique exceptionnelle »⁹. Il en

¹ *Ibid.*, p. 73-74.

² Henri CALET, Raymond GUERIN, *Correspondance 1938-1955*, *op. cit.*, p. 151.

³ *Ibid.*, p. 90.

⁴ Jacques MIAURAY, « *Le Bouquet* par Henri Calet », *Les Nouvelles littéraires*, 23 octobre 1945, cité par Michel P. SCHMITT, « La Réception critique d'Henri Calet », *art. cit.*, p. 145.

⁵ Lettre à Georges Henein datée du 23 septembre 1945. *Grandes largeurs*, « Lettres Georges Henein - Henri Calet », *op. cit.*, p. 75.

⁶ Michel P. SCHMITT, « La Réception critique d'Henri Calet », *art. cit.*, p. 145.

⁷ Cité par Michel P. SCHMITT, *ibid.*

⁸ Maurice NADEAU, « Henri Calet, *Le Bouquet* », *Combat*, 15 août 1945.

⁹ François ERVAL, « Guerre et occupation », *Libertés*, 29 juin 1945, p. 4.

souligne l'architecture mosaïque, pleine de cohérence malgré son apparence « relâchée ». Il en vient même à espérer que « par ce livre Henri Calet aura enfin le succès qu'il mérite et que l'auteur de *La Belle Lurette* [...] aurait dû avoir depuis bien longtemps ». Les critiques en faveur du *Bouquet* mettent donc en avant sa nuance, qui se refuse à faire des Allemands des criminels uniformes, ainsi que son absence d'héroïsme moralisant, postures très largement adoptées à la Libération. Ce qui fait la force et la valeur d'un tel document est alors instantanément perçu comme pouvant être aussi ce qui lui portera préjudice dans une France officiellement victorieuse. Les défenseurs de Calet prévoient que *Le Bouquet* sera « critiqué d'un point de vue politique »¹ et que le public éprouvera certainement des difficultés à goûter ce livre « en une saison où la victoire nous couronne »². Paradoxalement, la première réserve émane de Jean Paulhan qui se déclare « déçu » par *Le Bouquet* et le trouve « éteint »³. Son jugement n'en est pas moins intéressant puisqu'il nous éclaire sur l'incompréhension que la lecture d'un tel livre est susceptible de provoquer en 1945. Là où Roger Martin du Gard, dans une carte manuscrite, félicite Calet pour ce « témoignage discret et direct [...] qui voit les choses comme elles sont »⁴, Paulhan regrette précisément l'absence de sujet, le manque de développement des aventures, le manque de « thème ». Il déplore ce manque de « littérature » que Martin du Gard, Henein, Etiemble et Guérin saluent comme un gage d'authenticité.

Le contexte de l'immédiat après-guerre conditionne donc la vie littéraire et favorise la diffusion d'un certain type d'ouvrages ainsi qu'en témoigne l'attribution du prix Goncourt entre 1944 et 1949 qui, durant cette période, ne couronne pas moins de cinq livres ayant la guerre ou l'Occupation pour toile de fond⁵. *Le Bouquet* figure rapidement parmi les romans cités pour le Goncourt 1944, finalement attribué en 1945 à Elsa Triolet pour *Le Premier accroc coûte 200 francs*. Dans une lettre adressée à Calet et datée du 3 juillet 1945, Raymond Guérin s'offusque de ce choix et accuse « la bande de flagorneurs qui, lâchement, en 41, avait couronné Pourrat⁶, [de couronner] aujourd'hui la femme d'Aragon pour faire sa cour à la Résistance »⁷. La dimension politique des prix littéraires ne fait aucun doute et relève, selon Gisèle Sapiro, autant du devoir que de la « survie

¹ *Ibid.*

² René Laporte cité par Michel P. SCHMITT, *art. cit.*, p. 145.

³ Lettre de Jean Paulhan à Henri Calet du 17 mars 1944, reproduite par Jean-Pierre Baril in Henri CALET, Raymond GUERIN, *Correspondance 1938-1955*, *op. cit.*, p. 98.

⁴ Carte manuscrite de Roger Martin du Gard à Henri Calet du 16 juin 1945, citée par Jean-Pierre BARIL, *Ibid.*, p. 156.

⁵ *Les Grandes vacances*, Francis Ambrière, prix Goncourt 1940 (décerné en 1946).

Le Premier accroc coûte 200 francs, Elsa Triolet, prix Goncourt 1944 (décerné en 1945).

Mon Village à l'heure allemande, Jean-Louis Bory, prix Goncourt 1945.

Les Forêts de la nuit, Jean-Louis Curtis, prix Goncourt 1947.

Week-end à Zuydcoote, Robert Merle, prix Goncourt 1949.

⁶ Henri Pourrat, prix Goncourt en 1941 pour *Vent de Mars*, répond à l'esthétique régionaliste prônée par Vichy.

⁷ Henri CALET, Raymond GUERIN, *Correspondance 1938-1955*, *op. cit.*, p. 150.

pour des académies menacées par l'épuration »¹. Ce couronnement d'une œuvre issue de la Résistance littéraire, appuyée par Carco — membre du jury, du CNE et ami d'Aragon —, témoigne d'un bouleversement politique et de la domination d'une nouvelle idéologie en voie d'institutionnalisation et d'« académisation »².

Ecarté du prix 1944, *Le Bouquet* figure parmi les romans évoqués pour le « Goncourt 1940 », le Goncourt des prisonniers décerné en 1946. *Les Lettres françaises* du 7 juin 1946 le place dans le « peloton de tête »³ aux côtés du *Sacrifice du matin* de Guillain de Bénouville, de *Dites-le leur* de Jean-Jacques Agapit, de *La Conjuración des habiles* d'André Ulmann et des *Grandes vacances* de Francis Ambrière. C'est finalement ce dernier qui est récompensé et voit se vérifier une tendance que confirment des romans tels que le *Caporal épinglé* (1947), de Jacques Perret ou *Le Dodore fait la malle* (1947) du père Patrice. En effet, l'abondance de témoignages d'anciens soldats amène les éditeurs à les transformer en véritables romans d'aventures dont la légèreté du titre doit déjà apparaître divertissante pour un lectorat qui croule sous la littérature mémorielle. Sans céder à une colère aveugle envers leurs geôliers ni à l'angélisme envers l'ensemble de leurs compatriotes, ces livres proposent une vision plutôt positive du soldat français qui, même dans les pires conditions, ne se défait jamais de son esprit frondeur. Il y est sans cesse montré comme étant animé par le sentiment de l'entraide, comme renâclant à l'effort et au travail imposé par les Allemands et fait preuve d'une force morale certaine dans l'application qu'il met à tenter l'évasion à la moindre opportunité. Le succès des *Grandes vacances* et du *Caporal épinglé*⁴ est révélateur d'une logique éditoriale et contraste avec l'indifférence qui accompagne la parution de romans montrant les vaincus de 40 dans la plénitude de leur humiliation et dans la misère de leur captivité. Parmi ces ouvrages passés relativement inaperçus, sans concessions, se faisant l'écho d'une réalité autrement difficile et défendant une vision beaucoup moins bravache, citons, à titre d'exemples, *Le Fidèle Berger* (1942), d'Alexandre Vialatte, et *Les Poulpes* (1953), de Raymond Guérin. Citons encore *La Peau et les os* (1949), dans lequel Georges Hyvernaud écrit :

Quand les écrivains feront des livres sur la captivité, c'est les cabinets qu'ils devront décrire et méditer. Rien que cela. Ça suffira. Décrire consciencieusement les cabinets et les hommes aux cabinets. Si les écrivains sont des types sérieux, ils s'en tiendront là. Parce que c'est l'essentiel, le rite majeur, le parfait symbole. Mais tels qu'on les connaît, les écrivains, ils auront peur de ne pas avoir l'air assez distingué.

¹ Gisèle SAPIRO, *op. cit.*, p. 627.

² *Ibid.*, p. 626.

³ « Le Goncourt des prisonniers », *Les Lettres françaises*, 7 juin 1946, p. 2.

⁴ *Le Caporal épinglé* arrive en deuxième position du Goncourt 1947. Il est adapté au cinéma en 1962 par Jean Renoir.

Pas assez viril. Pas assez décent. Ils parleront des leçons de l'épreuve, de la régénération par la souffrance.¹

Les livres de Guérin et d'Hyvernaud décrivent l'enfer de l'internement sans rien céder à l'idéologie gaulliste d'une France victorieuse. Ils ne décrivent que la face la plus sombre d'une défaite totale à laquelle deux millions de Français prennent part. *Le Bouquet*, s'il n'est en rien comparable à la violence qui s'en dégage, se situe cependant davantage de leur côté que de celui des Ambrière ou des Perret. On y retrouve la même conscience de l'humiliation, la même douloureuse mélancolie et le même refus de l'héroïsme. Ainsi, si les personnages ne s'évadent pas dans les livres d'Hyvernaud et de Guérin, ce n'est qu'à contrecœur et presque dans un remords qu'Adrien Gaydamour se résigne à prendre le large :

Stiffelbein est venu. Il faisait nuit déjà. Nous avons marché jusqu'à la porte de la petite maison.

- Rentrez à dix heures, m'a-t-il dit.

Et, il a ajouté, comme pour s'excuser :

- Les bons doivent toujours payer pour les mauvais.

J'ai répondu ya. Du coup je n'avais plus envie de m'évader. Je l'ai salué bien rapidement ; il a porté la main à sa visière.

- Bonne nuit, Monsieur l'Oberfeldwebel.

- Bonne nuit.

Mme Beaucœur et ma mère étaient toutes retournées. [...] Non, je ne pouvais plus partir... J'ai dit :

- Alors ?

Elles comprirent heureusement qu'il fallait me faire violence.

- On part, me dit ma mère, tout est prêt. (LB, 268-269)

La résolution de l'homme banal ne résiste pas à la simplicité d'une politesse, d'un compliment et à la confiance accordée par un geôlier qui le respecte. Ce n'est que grâce à un mot de sa mère que le soldat, dont la déroute se consomme jusqu'à la lie, retrouve une once de force de caractère. Chez Calet, le ridicule de la situation tourne en dérision le point d'orgue de tous les romans sur la captivité. Une maman vient en aide à son petit, le fait sortir du camp, comme on viendrait chercher son enfant à la sortie de l'école. Comme à son habitude, Calet désamorce le romanesque à l'aide d'un humour teinté d'ironie. Voilà certainement ce qui fait la singularité d'une position résolument ancrée dans un entre-deux littéraire. S'il appartient bien à la famille des Hyvernaud et des Guérin, Calet n'éprouve aucun besoin de mordre. Son œuvre ne se met à proprement parler au service d'aucune idée, ni ne propose aucune démonstration systématique. Elle décrit les minuscules

¹ Georges HYVERNAUD, *La Peau et les os*, Paris, Le Dilettante, 1993, p. 49-50.

événements par lesquels passe la vie d'un homme ordinaire, sans rien taire de ses lâchetés. L'épisode qui fait suite au passage d'Adrien Gaydamour en zone libre est révélateur des bassesses ordinaires dont chacun doit s'accommoder :

On a pris une chambre à l'hôtel, à deux lits. M. Dominique était bien aimable. Il avait commandé un dragueur de mines durant l'autre guerre, dans les eaux de Salonique. Avant de se coucher, il a pissé devant moi, dans le pot de chambre, alors que les ouatères se trouvaient à deux pas. Ce doit être en usage dans la marine. (LB, 283)

L'« héroïsme » de M. Dominique, passeur qui n'accepte pas l'argent d'un prisonnier mais se montre moins scrupuleux avec celui de deux turcs juifs naturalisés, est remis en cause sans le moindre état d'âme ni un mot plus haut que l'autre. Le prosaïsme du corps suffit pour remettre chacun à sa place, face à sa propre vulgarité, et le passeur auréolé de résistance ne pèse finalement pas plus lourd que les soldats avec leurs problèmes gastriques. L'ultime anecdote sur laquelle se clôt *Le Bouquet* n'est qu'un exemple supplémentaire du cynisme avec lequel la société prend son parti de la dramatique situation d'un pays qui continue à vivre malgré tout. L'arnaque héritée de la Grande Guerre consistant à agrandir gratuitement la photographie d'un soldat, mais à en vendre très cher le cadre, est en cela lourde de sens :

Cette fois — du point de vue des agrandissements photographiques —, des morts, il n'y en a pas eu assez. C'est pourquoi l'on devait se rattraper sur les pauvres captifs. De ceux-ci, il y en avait en suffisance. De quoi enrichir mon patron et ses concurrents. Mais pas moi. (LB, 294)

Il n'est pas de héros chez Calet. Les soldats, les Allemands, les Anciens combattants, les civils ne sont jamais dépeints qu'en hommes ordinaires tentant de s'accommoder au mieux d'une situation qu'ils ne peuvent contrôler. Cette absence d'héroïsme est certainement le plus lourd reproche que la France victorieuse de 1945 pouvait adresser au *Bouquet*. Avec 205 titres parus entre 1944 et 1949, les textes des « internés ou déportés politiques », relatant l'expérience de résistants et de militants principalement communistes victimes de la répression, représentent à eux seuls 27,4% des ouvrages publiés¹. Si l'on y ajoute les témoignages des résistants (102 titres publiés entre 1944 et 1949) et ceux des soldats gaullistes (61 titres publiés entre 1944 et 1949), ce nombre atteint les 49,3% de la production totale durant cette période. Tous ensemble, ils façonnent l'idée d'une France Libre et combattante incarnée par les exploits des maquisards et des aviateurs de la RAF. Révélateurs des attentes d'un public lassé des drames et de la honte, *La Vallée heureuse*, de Jules Roy, prix

¹ Laurent JOLY et Françoise PASSERA, *art. cit.*, p. 14.

Renaudot 1940 décerné en 1946, et *Le Grand cirque* de Pierre Clostermann (1948) connaissent un immense succès. Ils dépeignent les exploits des « vrais héros » d'une guerre que les soldats de 40 n'ont fait que traverser et avec lesquels il est bien difficile de s'identifier. Ce constat est confirmé par la remise du prix Victoire, pour lequel *Le Bouquet* était en lice, au livre du Colonel Rémy, *Mémoires d'un agent secret de la France libre* (1945)¹.

Avec 5790 exemplaires écoulés en 1948², *Le Bouquet* est alors le livre de Calet qui s'est le mieux vendu. Malgré sa bonne réception critique, il n'est cependant pas étonnant de le voir ignoré par les prix littéraires. Le rapide examen des ouvrages publiés entre 1944 et 1949 ainsi que la nature des romans primés ou récompensés par un succès populaire nous éclaire sur une situation littéraire inévitablement marquée par l'immédiat après-guerre et qui ne laisse que peu d'espace aux productions proposant une vision dissonante. *Le Bouquet* détonne au milieu des livres répondant aux idéologies alors en vogue. Loin de la littérature de combat gaulliste, de l'héroïsme maquisard, de la doctrine communiste, du martyr des déportés, Henri Calet ne s'inscrit pas même dans la veine du soldat attachant toujours prêt à tenter l'évasion. Face à toutes ces voix, il ne cède à aucune facilité, ni ne se revendique d'aucune mode et ne suit donc pas le cours de l'Histoire. Il affirme, au contraire, une position qui lui est propre où le témoin ne disparaît jamais derrière un discours ou une leçon de morale. La valeur du témoignage délivré par *Le Bouquet* prévaut par cette indépendance qui lui assure toute son honnêteté.

B. Les Murs de Fresnes, un témoignage brut ?

Un livre monument

De retour à Paris dès l'automne 1944, après trois années passées entre les Hautes-Pyrénées et la Drôme, Henri Calet intègre la rédaction du journal *Combat*, animé par Pascal Pia et Albert Camus³, dont il devient rapidement un chroniqueur très apprécié. C'est dans l'édition magazine

¹ Le compte rendu de *Combat*, le 9 mars 1946, tout en ironie et acquis à la cause de Calet, souligne le peu de cas dont il est fait du *Bouquet* : « Le vote a eu lieu : Rémy [...] l'emporte par 6 voix contre 3 à André Frossard pour *La Maison des Otages*. Henri Calet, dont on avait retenu *Le Bouquet*, n'a vraisemblablement pas eu de supporters. »

² Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet : bibliographie critique, 1931-2003*, op. cit., p. 114.

³ Albert Camus a été l'un des premiers lecteurs du *Bouquet* (voir la lettre d'Henri Calet à Raymond Guérin datée du 18 octobre 1944, Henri CALET, Raymond GUERIN, *Correspondance 1938-1955*, op. cit., p. 108). À sa publication en mai 1945, Calet dédie *Le Bouquet* à Pascal Pia.

datée du 28-29 avril 1945¹ qu'il publie une enquête intitulée « Ce que racontent les murs de Fresnes »² où, après avoir décrit succinctement la prison de Fresnes, il relève et commente quelques-uns des graffiti laissés par les prisonniers, résistants et militaires alliés, victimes de la répression nazie. *Les Murs de Fresnes*, qui paraît en décembre 1945 aux Editions des quatre vents, se présente donc comme un développement à ce qui semble s'apparenter davantage au travail d'un journaliste qu'à celui d'un romancier³. Les remerciements liminaires, s'ils évoquent le Ministère des prisonniers de guerre et déportés, ne font aucune mention du personnel de la prison, ni d'une quelconque personne ayant pu favoriser l'organisation d'une visite⁴. Cette dernière apparaît néanmoins dans l'agenda de Calet à la date du 24 avril 1945⁵, soit seulement quatre jours avant la parution de « Ce que racontent les murs de Fresnes » dans *Combat-Magazine*. Le paragraphe qui fait office d'introduction au livre, daté de mai 1945, insiste sur le travail de documentation et introduit une ambiguïté savamment entretenue par Calet :

Il existe, au Ministère des prisonniers de guerre et déportés, un relevé d'une partie de ces gravures murales. Le patient travail de copie n'a pu être mené à son terme, faute de temps et de personnel. Cependant, tel quel, très incomplet, le fichier a rendu d'importants services. [...]
On a vu les précieux graffiti et l'on a pensé qu'il serait souhaitable que tous en prennent connaissance.
On a voulu les recueillir, un peu comme l'on érige un monument en souvenir.⁶ (MF, 9)

L'impersonnalité contenue dans ce « on a vu les précieux graffiti » et le peu de distance entre le jour de la visite supposée et la publication de l'article laissent subsister un doute quant à la réalité d'une exploration minutieuse qui aurait permis la recension scrupuleuse et systématique des inscriptions

¹ Calet s'est chargé de la rédaction de *Combat-Magazine*. « Pendant quelque temps je me suis occupé de *Combat-Magazine*. Un magazine de deux pages. Depuis hier, il a cessé d'exister, faute de papier. C'était assez intéressant comme expérience. » Lettre adressée à Georges Henein du 6 mai 1945. *Grandes largeurs*, « Lettres Georges Henein - Henri Calet », *op. cit.*, p. 69.

² « Ce que racontent les murs de Fresnes », *Combat*, édition magazine du dimanche, n°5, 28-29 avril 1945, pp. 1-2.

³ C'est accompagné de cette appellation de « journaliste » que la préface de la réédition de l'ouvrage de Jacques Foucart, *La Prison de la rue d'Auxonne* (1946), fait mention d'Henri Calet et de son travail. L'ouvrage du substitut du procureur Jacques Foucart est une conséquence de son emprisonnement dans la prison de la rue d'Auxonne. En observant les graffiti laissés par ses prédécesseurs, il conçoit l'idée de les relever et de les compiler. « Rare sont en effet les recueils de ce genre. Le seul exemple connu « Feuilles de Fresnes » du journaliste CALET. Une série d'articles sur le même sujet, a été également publiée dans *Le Bien Public* de Dijon, en octobre 1944, sous la signature de Jean VACHET » ». Préface de la réédition de 1965, Jacques FOU CART, *La Prison de la rue d'Auxonne*, Dijon, Imprimerie Jobard, 1965, p. 5.

⁴ Michel P. SCHMITT, « Une épigraphie tragique. *Les Murs de Fresnes* d'Henri Calet », in Bruno CURATOLO et François MARCOT, (Sous la direction de), *Ecrire sous l'Occupation : du non-consentement à la Résistance, France, Belgique, Pologne, 1940-1945*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 342.

⁵ *Ibid.*

⁶ Dans l'édition originale, les commentaires de Calet sont écrits en italiques.

laissées par les détenus¹. Ce relevé des « gravures murales » effectué par le ministère constitue donc la principale source de Calet. L'utilisation du « on », de la part d'un auteur particulièrement enclin à écrire à la première personne, est ainsi révélatrice d'une entreprise qui ne saurait, à défaut d'être collective, reposer sur la seule expérience d'un témoin. Résultat d'une enquête et travail de copiste réalisé à partir des registres mis en place dès la Libération, *Les Murs de Fresnes* ne saurait alors être considéré comme un livre d'historien qui répondrait au principe d'exhaustivité auquel le document ministériel pourrait seul raisonnablement prétendre et que Calet prend soin d'égratigner en affirmant qu'il « n'a pu être mené à son terme, faute de temps et de personnel ». Une visite de quelques heures, si l'on en croit son agenda, et un document lacunaire ne répondent guère aux principes de l'érudition. Calet désamorce ainsi instantanément la tentation de ranger son ouvrage du côté de la neutralité et de l'objectivité. Son entreprise, qui n'est pas de reproduire la recension effectuée par le Ministère des Prisonniers de guerre et Déportés, le distingue de celle de l'archiviste. De la même manière, elle ne s'apparente guère à un travail de recherche où l'historien recomposerait patiemment le parcours des vies appartenant aux noms gravés sur les murs. C'est précisément ce que se propose de réaliser Jacques Foucart dans *La Prison de la rue d'Auxonne*, publié en 1946, quelques mois seulement après *Les Murs de Fresnes*. Si le livre est comparable, en apparence, à celui de Calet, Foucart accompagne chaque graffiti d'une notice biographique plus ou moins longue :

Eugène Auduc, né en 1923 à Paray-le-Monial, ajusteur au dépôt S.N.C.F. de cette ville, vit son père appréhendé par les Allemands à la suite de sabotages commis au dépôt. On promet au père la liberté à condition que le fils se présentât à la Feldgendarmerie de Paray. Confiant, Eugène Auduc s'y rendit, mais pour être aussitôt mis sous les verrous. Il appartenait aux Francs-tireurs Partisans (F.T.P.) et aux Jeunesses communistes de Paray.

Charles Carré, né en 1924 à Paray-le-Monial, mécanicien au même dépôt, après avoir habité Ferrières-en-Gâtinais (Loiret), fut arrêté le 7 janvier 1944, par la Feldgendarmerie de Paray, pour avoir attaqué des espions. Il était membre de l'organisation de Résistance « Fer » et des Jeunesses ouvrières chrétiennes.

René Sotty, né en 1923. Bourbon-Lancy, surnuméraire des P.T.T. audit lieu, fut emprisonné, le 13 janvier 1944, comme chef du groupe de Résistance « Combat », réseau de renseignements « Breton ».

Tous trois inscrivirent leurs noms à côté de Sixdenier.

Auduc Eugène, 21 ans, de Paray-le-Monial.

Carré Charles, 20 ans, de Paray-le-Monial.

Sotty René, 22 ans, de Bourbon-Lancy (S.-et-L.).

¹ Cette ambiguïté est parfaitement perçue par le journal *Combat* qui annonce, dans son édition du 11 janvier 1946, *Les Murs de Fresnes* d'une manière quelque peu ironique : « Notre ami Calet s'est promené dans les cellules de la fameuse prison et dans les dossiers du Ministère des Prisonniers. Il en a rapporté des graffiti qui valent toutes les littératures ». Rappelons qu'à cette période Calet a déjà cessé de collaborer de façon régulière à *Combat*.

Condamnés à mort, le 16-2-44, comme francs-tireurs F.P.J.
(Forces patriotiques de la Jeunesse). *Vive la France.*¹

Dates et lieux de naissances, métiers, Jacques Foucart s'emploie à donner à chacune des inscriptions quelques précisions sur leur auteur, sur leur vie quotidienne, sur leurs engagements politiques ou citoyens, sur leur activité dans la Résistance. Le graffiti, écrit en italique, devient ici un prétexte à écrire l'histoire de la lutte de ces hommes et de ces femmes dans un commentaire qui constitue l'essentiel du livre. La démarche de Calet se veut radicalement différente et interpelle, lorsqu'on la compare à celle de Foucart, jusque dans ses choix typographiques.

Et la visite commence. Sachez que le guide est ému tout autant que vous. On voudrait que ce fût comme dans un sanctuaire, où l'on avance le chapeau à la main, et où l'on parle à demi bas.

On entre dans la...

Cellule 86.

Pieneri F.R. Mette, der 10-80 K. 105 K.P.

Thévenot 24 rue Denfert-Rochereau

Schweillier Jean 21-7-44

Gyape 14 rue Hoche Malakoff

Des noms, des adresses. L'annuaire de la Résistance. Des dates, des initiales à la pointe d'un clou dans la chaux, au crayon, à l'épingle... (MF, 16)

Dans l'édition originale des *Murs de Fresnes*, les commentaires de Calet sont écrits en italiques et occupent une place en apparence beaucoup plus marginale que chez Foucart. Ils ne se font pas l'écho d'une existence qui serait antérieure à l'incarcération, ni ne tentent de retracer les parcours ou les combats menés par les Résistants. Selon ses propres termes, le narrateur fait office de « guide ». En cela, il propose une « visite » dans le lieu clos de la prison, jouant le rôle de passeur et mettant délibérément en lumière certains éléments. Si les graffiti constituent l'essentiel du livre, la présence de Calet n'en est pas moins manifeste. En effet, réalisé pour être l'équivalent d'un « monument en souvenir » (MF, 9), *Les Murs de Fresnes* répond à une organisation précise que l'édition originale parue en 1945 aux Editions des Quatre Vents sert jusque dans sa conception graphique. La couverture de l'ouvrage, cartonnée, et se développant sur tous les plats, représente un mur grisâtre et taché sur lequel le nom de l'auteur, celui de l'éditeur et le titre du livre semblent avoir été gravés².

¹ Jacques FOUCART, *op. cit.*, p. 16.

² La réédition des *Murs de Fresnes*, aux éditions Viviane Hamy, en 1993, propose une couverture blanche illustrée d'une photographie de la gamelle présente dans l'ouvrage. Elle ne permet pas de rendre compte de l'ambition originelle de Calet. La dernière réédition en date, en 2021, aux éditions Héros-Limite propose une couverture cartonnée qui reproduit le graffiti du « Valeureux ».



Première de couverture, *Les Murs de Fresnes*, Editions des Quatre Vents, 1945.

La minéralité et l'austérité de la première de couverture sont en accord avec la nature des éléments rapportés, avec leur tristesse, comme avec la volonté affichée par l'auteur d'ériger un monument. L'architecture de ce dernier s'organise autour de dix-sept parties¹, quinze photographies² et dix fac-similés qui dessinent un itinéraire précis. *Les Murs de Fresnes* débute ainsi à l'extérieur de la prison, « A onze kilomètres de Paris », dans une mise en situation soulignant la proximité du drame et présentant l'intérieur d'un lieu qui se dérobe ordinairement aux regards. Dans cette introduction, Calet décrit la simplicité et la nudité de cellules où les murs « blancs » et « froids » représentent, paradoxalement, la seule échappatoire. Avant de donner la parole aux graffiti, il insiste ainsi significativement sur l'apparente vacuité des lieux, la « halle vide, une usine où l'on ne travaille plus » (MF, 13), où le silence contrasterait avec le temps, encore récent, où l'on se retrouvait « à plusieurs dans une même cellule, parfois cinq, ou six » (MF, 15). Les quatre premières photographies, desquelles est absente toute figure humaine, renforcent l'impression d'un lieu totalement désincarné et voué au souvenir. La déambulation se poursuit ensuite d'une division à l'autre (chapitres 2, 3, 5, 7, 9, 10), en passant par les cachots (chapitre 6), la salle de fouille

¹ Les dix-sept chapitres se divisent de la façon suivante : 1. A onze kilomètres de Paris ; 2. Première division ; 3. Deuxième division ; 4. Le Valeureux ; 5. Deuxième division (suite) ; 6. Cachots ; 7. Deuxième division (suite) ; 8. Wild justice ; 9. Deuxième division (suite) ; 10. Troisième division ; 11. Salle de fouille ; 12. Une gamelle ; 13. Nacht und nebel ; 14. Chapelle rouge ; 15. Quartier des femmes ; 16. Le journal de Juliette ; 17. Pour finir

² Les photographies p. 2, 11, 12, 14 sont parues dans le journal *Combat*.

(chapitre 11) et le quartier des femmes (chapitre 15) pour finir dans le cimetière attenant à la prison (chapitre 17).

Cette logique de visite raisonnée, où les graffiti s'égrènent agrémentés des commentaires d'un guide discret mais remplissant néanmoins sa fonction, est subtilement rythmée par la présence de quatre chapitres mettant en lumière deux personnages et deux objets précis. Le lecteur-visiteur, forcé de marquer une pause dans la litanie des noms et des dates comme devant la vitrine d'un musée, est invité à prendre son temps et à s'intéresser davantage à Louis Jaconelli dit « Le Valeureux » (chapitre 4) et à Huguette Prunier dite « Juliette » (chapitre 16). Le quatrième chapitre, consacré au « Valeureux » est accompagné de quatre photographies. Calet laisse de côté son travail de copiste et commente directement les deux clichés reproduisant les mots de Jaconelli. Comme souvent les graffiti renseignent sur une identité, un lieu et une date de naissance ; ils indiquent une date d'incarcération, un engagement, un amour nommé Rolande, et posent cependant une question supplémentaire :

Aujourd'hui 14/5/44 j'ai 18 ans
J'ai passé mes 17 ans près de ma famille
Mes 18 ans en prison
Où passerai-je mes 19 ans ? (MF, 25)

Le jeune homme s'adresse à l'avenir et Calet lui-même, contemplant les dessins gravés aux murs — deux photographies représentent respectivement le plan d'un appartement et une scène, étonnamment détaillée, de bonheur bourgeois —, se plaît à lui inventer un futur paisible :

*C'est, sans aucun doute, la pièce principale de l'appartement, le salon de Jaconelli.
Une bibliothèque, un tableau, un vase, des fleurs, un bureau, le téléphone, un réveil, un crucifix, des rideaux, une armoire, un tapis. Tout confort.
La fenêtre ouverte sur le jardin ; deux beaux arbres.
Douceur d'un soir de mai. Deux tasses de café sur le guéridon, à portée de main. Deux tasses : une pour lui, une pour Rolande.
Car Rolande est là, à portée de main aussi. Il est tranquille Louis, heureux. Un chien sur les genoux ; un dans le giron de Rolande. Trois autres chiens, de toutes races, autour d'eux. Il aime bien les chiens. Rolande ne le quitte pas des yeux. Elle est belle. Louis Jaconelli s'assoupit dans un fauteuil. Sa pipe va s'éteindre.
Il regarde passer cette admirable soirée d'un mois de mai qu'il ne connaîtra pas autrement ; soirée d'un anniversaire imaginaire, trop brève. (MF, 27)*

La précision des détails dessinés aux murs est reproduite fidèlement par les mots simples de Calet qui, plutôt qu'une revue nécrologique, s'attarde davantage sur ce qui aurait dû être.

Le chapitre 16, consacré au « journal de Juliette », — Juliette étant le nom de guerre d'Huguette Prunier —, n'est accompagné d'aucune photographie. Il reproduit en revanche les nombreux graffiti qui racontent la maltraitance et l'angoisse. Dans son isolement, Juliette en appelle malgré tout à la « patience », s'exhorte à être « courageuse », veut croire en la victoire (MF, 105). Ses écrits, comme ceux de Jaconelli, traduisent la jeunesse de leur auteur, sa simplicité et sa force. Ces jeunes gens, dans ce livre, sont les deux visages qui symbolisent le martyr vécu par tous ceux qui ont laissés leurs noms sur les murs de Fresnes. Ils contribuent à personnifier une Résistance idéale à laquelle il devient possible de s'identifier.

De la même manière, le livre *Wild justice* (chapitre 8), grâce auquel les soldats alliés parviennent à communiquer, et la gamelle (chapitre 12), sur laquelle des utilisateurs successifs ont gravé leur nom, la date de leur anniversaire ou un poème, confèrent aux *Murs de Fresnes* cette part de matérialité tant recherchée par Calet. Les deux chapitres qui leur sont consacrés pourraient s'apparenter alors à deux vitrines isolant deux objets et les transformant, de ce fait, en véritables reliques. Reliques du quotidien cependant, que les deux fac-similés reproduisant deux pages de *Wild justice*, sur lesquelles il est possible de lire les inscriptions laissées sur le papier (MF, 43 et 45), et que les deux photographies de la gamelle (MF, 79 et 80) permettent de réifier davantage. Le lecteur-visiteur est placé face à ces objets banals et concrets que l'on se passe de la main à la main. Connus de tous, ils appartiennent à un monde familier, auquel il devient possible de s'identifier, les images accentuant encore l'impression de proximité. Dans l'architecture de son monument, Calet prend donc garde de ménager des moments de respiration propres à briser la simple litanie des noms et des dates dans laquelle l'empathie pourrait se voir diluée. Il n'est alors pas surprenant de constater que les quatre chapitres parlant de Jaconelli, de *Wild Justice*, de la gamelle et de Juliette se répartissent avec une exacte régularité (chapitres 4-8-12-16).

Les Murs de Fresnes, souvent réduit à un recueil de graffiti¹, se révèle donc être un livre particulièrement construit où chaque élément joue un rôle significatif. Edifié pour rendre compte des voix des victimes, il ne s'attache pas seulement aux écrits muraux et s'intéresse, plus largement et indépendamment du support, à toute forme d'écriture ayant eu cours à l'intérieur de la prison de Fresnes. Comme pour mieux insister sur la précarité de la parole des victimes et souligner la diversité de leurs supports, Henri Calet reproduit, aux chapitres 13 et 14, respectivement intitulés « Nacht und nebel » et « Chapelle rouge », les fac-similés de six fiches de détenus et d'un rapport

¹ Michel P. Schmitt signale que la dimension littéraire de l'ouvrage n'a pas toujours été perçue (notamment par Jean Grenier qui y voit un manque d'« élargissement ») et qu'il valut parfois à Calet « un statut de documentariste ». Michel P. SCHMITT, « Une épigraphie tragique. *Les Murs de Fresnes* d'Henri Calet », *art. cit.*, p. 347.

établis pas l'occupant nazi. Pour tout commentaire, Calet se contente de traduire les informations allemandes, soulignant d'une fiche à l'autre :

Les mêmes termes administratifs reviennent : au secret, secret absolu, ligoter, à surveiller constamment, NN, à isoler, terroriste, interrogé le..., transféré le..., pas de visite, fenêtre fermée, aucune nourriture de l'extérieur, pas de lettres, ni lire, ni écrire, ni parler, pas de colis...

Geheim, streng Geheim, hartes Lager, fesseln...

Les mêmes délits : propagande communiste, espionnage, activité anti-allemande... (MF, 83)

Les archives nazies s'opposent violemment à celles de la Résistance et le rappel, dans le dernier quart du livre, de la cruauté des bourreaux ne donne cependant lieu, de la part de Calet, à aucune sortie violente qui se voudrait vengeresse. Ces fiches « vertes et mauves », abandonnées « dans les poubelles de Fresnes » (MF, 81) et portant pour la plupart la mention « Nacht und Nebel » parlent d'elles-mêmes. Les chapitres 13 et 14, insistant sur la froideur des bourreaux et l'oubli qui menace les témoignages des victimes, servent donc de justification aux douze chapitres précédents et permettent un dernier effet de dramatisation. Après les fac-similés rendant compte des sentences sans appels, la visite du quartier des femmes (chapitre 15) et l'histoire de Juliette (chapitre 16) exacerbent, par effet de contraste, une tension dramatique, la vie présente qui se raconte encore sur les murs s'opposant aux sentences macabres notées sur le papier. La rigueur mécanique de l'administration nazie se heurte à l'urgence de l'écriture de ces femmes « égales de l'homme » (MF, 92) dans la souffrance et le courage mais qui, malgré tout, « parlent davantage » (MF, 93). Le « journal de Juliette », relatant sa longue incarcération jusqu'à son exécution, constitue alors le dernier point d'orgue narratif après lequel il ne reste qu'à conclure.

Les Murs de Fresnes s'achève par un dix-septième chapitre, « Pour finir », qui fait office de conclusion, dans « le cimetière de la prison où les tombes ont poussé parmi les carrés de choux » (MF, 108), illustré de deux photographies. La première représente une vue d'ensemble du cimetière, conforme à la description de Calet, tandis que la deuxième montre au premier plan la tombe numéro 347, identifiée comme étant celle de Bertie Albrecht. Le fait de clore le livre sur la tombe de l'une des fondatrices du journal *Combat*¹ est révélateur du double projet de Calet. La photographie, en effet, suit ces derniers mots :

¹ Bertie Albrecht (1893-1943). Calet reproduit son acte de décès dans *Les Murs de Fresnes* (MF, 98). Sur son rôle dans la création du journal *Combat*, aux côtés d'Henri Frenay, nous renvoyons à Yves-Marc AJCHENBAUM, *À la vie à la mort, histoire du journal Combat 1941-1974*, Paris, Le Monde éditions, 1994, p. 17-41.

La visite est terminée. Vous pouvez partir; aller, venir dans la vie... Malakoff, La Vache Noire... Vous êtes dans la ville de nouveau. N'oubliez pas Juliette, Estrade, Bertie Albrecht (tombe 347), tous les autres. N'oubliez pas leur souvenir. (MF, 109)

Au terme d'une telle visite, dont la circularité est marquée par la reprise des mêmes éléments que dans l'introduction (Malakoff, l'auberge de La Vache Noire, la référence à la vie, [MF, 10]), il résulte que *Les Murs de Fresnes* n'est pas un simple Monument aux Morts « mais un hommage à des vivants »¹. La qualité de ce document historique ne doit pas masquer le caractère très construit de sa mise en scène. En effet, le lecteur-visiteur ne lit pas la froide liste d'un compilateur apposée sur un registre ou une façade quelconque. Convié dans un lieu qui, par essence, se refuse aux regards, il observe des graffiti qui sont encore l'œuvre de vivants, des traces authentiques laissées par les acteurs eux-mêmes. Après avoir raccompagné son lecteur jusqu'à la ville à l'issue d'un cheminement logique à travers les salles de la prison, Calet lui glisse un dernier conseil : « n'oubliez pas », conscient que le retour à la vie et au quotidien menace inévitablement la fragilité d'un souvenir dont l'oubli marquerait la mort définitive.

Enjeux mémoriels

Au moment de la parution de l'article « Ce que racontent les murs de Fresnes », la France de la Libération est en pleine épuration. Lorsque Calet écrit, dans *Combat Magazine*, que « l'humidité ronge tout comme la lèpre »², il dresse le constat d'une fragilité qui ne relève pas uniquement de l'ordre de la matérialité. En effet, les graffiti qui s'effacent sont à l'image de l'oubli rapide qui semble gagner la France victorieuse :

[...] des milliers de résistants ont passé là durant l'Occupation. Il semble que l'on parle de temps déjà lointains.³

Cette menace qui pèse sur les mots des prisonniers de l'Occupation, identifiée par Calet dès le printemps 1945, est davantage explicitée dès l'introduction des *Murs de Fresnes* :

Quelques signes demeurent encore : ceux qu'ils ont gravé dans les murs des cellules. Mais ils s'effacent. Les inscriptions des nouveaux venus les recouvrent, et les dessins obscènes, et l'humidité ronge tout, telle une lèpre, lentement. (MF, 9)

¹ Michel P. SCHMITT, « Une épigraphie tragique. *Les Murs de Fresnes* d'Henri Calet », in *op. cit.*, p. 351.

² Henri CALET, « Ce que racontent les murs de Fresnes », *Combat Magazine*, 28-29 avril 1945, p. 1.

³ *Idid.*

L'humidité n'est plus seule responsable de l'effacement en cours. Dans le contexte de l'automne 1945 — rappelons que *Les Murs de Fresnes* paraît début décembre¹ —, il n'y a guère de doute quant à l'identité de ces « nouveaux venus » qui mettent en péril les graffiti. Dans la prison, les collaborateurs ont pris la place des Résistants et des militaires alliés. La présence, dans ces mêmes cellules, des nouveaux prisonniers, parmi lesquels figurent des personnages tels que Joseph Darnand, chef de la milice française, ou Robert Brasillach², fait peser une menace directe sur les écrits des anciens occupants. Le lecteur de 1945 reconnaît inévitablement ceux que Calet prend soin de ne pas nommer. En effet, depuis la Libération, la prison de Fresnes n'est généralement citée dans les quotidiens d'information qu'à l'occasion des procès de Vichy³. Lors de la parution du livre, l'exécution de Pierre Laval, qui a lieu le 16 octobre 1945 au sein même de ladite prison, remonte à moins de deux mois. Les journaux relatant l'évènement accolent le nom de l'ancien ministre de Pétain à celui de la prison qui, devenue le lieu de l'incarcération des collaborateurs, se transforme, par métonymie, en bras armé de la justice⁴. Ainsi rendue à sa première fonction, Fresnes redevient un nom familier de l'opinion publique, symbole de la condamnation des crimes de l'Occupation. Henri Calet, conscient de ces enjeux, opère donc un véritable retournement en donnant à voir ce qui d'ordinaire se refuse et qui, se voyant supplanté par une autre présence, court le risque d'être passé sous silence. Commentant *Les Lieux de mémoire*, de Pierre Nora, François Hartog écrit :

[...] le lieu, selon Nora, n'est jamais simplement donné : il est construit et doit même être sans cesse reconstruit. À l'historien des *lieux de mémoire*, il revient donc de trouver des lieux actifs, les *imagines agentes* de Cicéron, mais, à l'inverse de l'orateur qui choisissait les lieux pour mémoriser son discours, l'historien part des lieux pour retrouver les « discours », dont ils ont été les supports. Ce qui fait le lieu de mémoire, c'est enfin qu'il est un carrefour où se sont croisés différents chemins de mémoire. Si bien que seuls sont encore vivants (*agentes*) les lieux repris, revisités, remodelés, réagencés.⁵

La prison de Fresnes, « lieu de mémoire » actif identifié par Calet, se situe bel et bien à ce carrefour où les discours s'entrecroisent, littéralement, sur la matérialité de leur support. En 1945, l'actualité

¹ *Les Murs de Fresnes* est achevé en juillet 1945, les épreuves sont relues en septembre et l'ouvrage est achevé d'imprimer le 30 novembre. L'introduction est datée de mai 1945. Ces informations proviennent des carnets d'Henri Calet et sont reprises par Michel P. SCHMITT, « Une épigraphie tragique. *Les Murs de Fresnes* d'Henri Calet », in *op. cit.*, p. 344.

² Robert Brasillach (1909-1945) est incarcéré à Fresnes dès septembre 1944. Il y écrit *Les Poèmes de Fresnes* avant d'être exécuté le 6 février 1945.

³ Carine TREVISAN, « Ce qu'ont dit les murs de Fresnes », *Le Temps des médias*, printemps 2005, n°4, p. 91.

⁴ *France-Soir*, le 16 octobre 1945, écrit qu'à « 12h31 à Fresnes, Laval a été fusillé après avoir tenté de s'empoisonner ». Dans son édition du 17 octobre, *Combat* titre « Dans le chemin de ronde de la prison de Fresnes, Laval a été fusillé hier ». Notons qu'un article de Calet, « Daladier a dû renoncer à tenir des réunions électorales », jouxte cette annonce.

⁵ François HARTOG, *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*, Paris, Editions Points, « Histoire », 2012, p. 174.

des procès de Vichy a transformé la prison de Fresnes, ancien symbole de Collaboration, en un symbole de l'épuration et a permis le développement, sur ses murs, d'un nouveau « chemin de mémoire » mettant en danger celui des martyrs de la Résistance. Le cas du caricaturiste de *Je suis partout*, Ralph Soupault¹, incarcéré à Fresnes entre 1947 et 1950, est particulièrement révélateur de la diversité des discours qui coexistent. Ainsi, Jean-Claude Vimont a démontré comment, sous-couvert d'une ambition d'ordre quasi journalistique, son livre *Fresnes. Reportage d'un témoin* (1947), accompagné de trente-sept dessins en noir et blanc, et publié sous le pseudonyme « Rio », demeurait fidèle à ses idées collaborationnistes². Jean-Claude Vimont signale principalement quatre planches qui mettent en scène de nombreux graffitis de Fresnes dans lesquelles l'auteur, malgré l'apparence d'un relevé exhaustif, affirme ses préférences politiques et ses « engagements les plus extrémistes [en faveur de] la collaboration »³. Les collaborateurs, nouveaux maîtres des lieux, effacent ou réagencent les discours autour de la prison et sont ainsi en position de contribuer à sa possible « remodelisation ». L'enjeu mémoriel derrière *Les Murs de Fresnes* est donc de taille, puisque Calet lui-même fait les frais de cette confusion des discours que rendent possibles des bouleversements rapides. Le chapitre intitulé « Troisième section » s'ouvre sur le relevé des graffiti de la cellule 79 et devient symbolique de la menace latente :

T. Sgt Sidney Grunstein USA
25 sept. 43 départ 30-10-43

Jean Lamamy
25 mai
9 oct. 44
27 rue Jules Guesde Levallois-Perret (MF, 73)

En effet, ces inscriptions, en apparences similaires aux autres, se révèlent particulièrement intéressantes remises dans le contexte du début de l'année 1946. Deux mois après la publication de son livre, Henri Calet entreprend, à la demande du journal *France-Soir*, de retrouver quelques-uns des auteurs des graffiti consignés dans son ouvrage⁴. Il se rend ainsi à Levallois-Perret, afin d'en apprendre davantage sur la personne responsable de « cette inscription [qui voisine] avec celle du

¹ Ralph Soupault (1904-1962). Ami de Louis-Ferdinand Céline et dessinateur de *Je suis partout*, ardent collaborationniste, il est condamné en 1947 pour « Intelligence avec l'ennemi ».

² Jean-Claude VIMONT « Images ambiguës d'un navire immobile : la prison de Fresnes des épurés », *Sociétés et représentations*, n°18, 2004, pp. 217-231. L'article reproduit les dessins présents dans le livre de Soupault.

³ *Ibid.* p. 229.

⁴ Quatre numéros en février 1946 paraissent dans *France-Soir* sous le titre « Grâce aux graffiti relevés par Henri Calet, Les Murs de Fresnes ont parlé ». Ces articles sont repris dans *Contre l'oubli* sous le titre « Les survivants de Fresnes », pp. 129-150.

sergent Sidney Grunstein (USA) ». Arrivé à l'adresse indiquée sur le mur — la rue Jules-Guesde des *Murs de Fresnes* devient la rue Henri-Barbusse, dans l'article de 1946 —, Calet questionne la concierge et comprend bien vite que l'homme qu'il recherche n'est autre qu'un français engagé dans la Waffen SS et incarcéré à Fresnes à la Libération. Et Calet de conclure :

L'inscription du Waffen SS de Levallois-Perret, relevée par erreur, doit être aujourd'hui rongée par l'humidité, ou recouverte par de nouveaux graffiti. Sinon, il faudrait l'effacer. Nous recherchons des victimes et non pas leurs tortionnaires. (CO, 147)

L'erreur de Calet est révélatrice d'une période où la superposition des traces menace d'éradication la précédente. Toutefois, elle témoigne d'un moment de flottement, où même celui qui se range du côté des victimes peut, par mégarde, donner la parole aux tortionnaires. La méprise devient alors symptomatique de l'établissement de la prison de Fresnes comme *lieu de mémoire*, lieu où les discours se superposent et qu'il convient de conserver, du fait même de leur fragilité, pour témoigner de la pluralité et de la complexité de l'Histoire et de sa narration.

Le « monument en souvenir » érigé par Calet pourrait sembler dérisoire au moment où le monde découvre les horreurs des camps nazis, mais c'est justement du fait de sa banalité et de sa proximité avec le quotidien qu'il permet une profonde remise en question. Maurice Nadeau, dans sa postface à l'édition des *Murs de Fresnes* parue en 1993 chez Viviane Hamy, insiste précisément sur la remise en question qu'impose le livre de Calet : « Nous étions dans l'horreur de la découverte des camps. Des camps qui se trouvaient en Allemagne, en Pologne. Fresnes, c'est chez nous, tout près de nous, dans la banlieue de Paris »¹. Dans son introduction, Calet fait de Fresnes l'antichambre des camps de Buchenwald et de Dora (MF, 8), soulignant ainsi davantage que le drame qui s'est joué à « onze kilomètres de Paris » ne peut faire l'économie d'une analyse et d'une recontextualisation. La France est mise face à ses responsabilités. La « prison modèle » — « modèle de quoi ? » (MF, 15) interroge Calet — ne peut se cacher derrière un nom à consonance lointaine et oblige la société française à prendre toute la mesure de la Collaboration. Avec *Les Murs de Fresnes*, Calet questionne ainsi les actions de tout un chacun et souligne, doublement, la marginalité de la Résistance.

La prison est, non seulement, synonyme de privation de liberté, mais elle est aussi le moyen de mettre, littéralement, un individu à l'écart, de le soustraire à une collectivité. Située dans la proche banlieue, en périphérie de la ville, elle est donc le lieu de la marge, le lieu où la société regroupe ceux qu'elle a définis comme des dangers. Le livre de Calet, en laissant la parole aux murs

¹ Henri CALET, *Les Murs de Fresnes*, Paris, Viviane Hamy, 1993, p. 123.

de Fresnes, donne une résonance à ceux que la société ne veut pas ou ne peut plus entendre. En se faisant le rapporteur de cette marge, reconnue à la Libération comme légitime, il interroge inévitablement ceux qui sont demeurés dans la norme, acceptant de ce fait de composer avec les lois de l'occupant et du gouvernement de Vichy. Les graffiti, témoins de l'héroïsme de quelques justes, ne peuvent être, dans ces conditions, le simple constat d'un héroïsme édifié en vertu nationale, le courage étant inévitablement contrebalancé par la lâcheté :

J'ai dit que c'est le temps des plus laides lâchetés de l'homme, mais c'est aussi le temps de son plus beau courage. (MF, 9)

En achevant son introduction par cette phrase, Calet, habilement, laisse planer un doute quant à la teneur de son propos. En effet, par cette « formulation ambiguë »¹, ce dernier semble devoir faire l'éloge de l'héroïsme de la Résistance française. Cependant, la visite de la « Première division » et des premières cellules, passés les chapitres de description des lieux, apporte instantanément une nuance significative à une quelconque tentation de glorification manichéenne. L'inscription de la cellule 90 est éloquente :

Franz Feuerlich fusillé le 18-8-44
comme autrichien
Ne m'oubliez pas prévenez mon pays
après la guerre
Editz nous a trahis (MF, 16)

La présence de nombreux étrangers dans la prison de Fresnes, autrichiens, espagnols, canadiens, anglais, états-uniens, internationalise une lutte qui ne saurait être perçue sous le seul prisme franco-français. Ainsi Calet souligne qu'« on est venu de partout à ce rendez-vous » (MF, 17) et insiste particulièrement sur les soldats alliés en provenance d'Angleterre et des Etats-Unis dans le chapitre « Wild justice ». Si toutes les nationalités se retrouvent à Fresnes pour fait d'arme ou de Résistance, la trahison est, en revanche, l'apanage des Français. L'ambiguïté de l'introduction de Calet prend alors tout son sens car, pour que le courage s'exprime sur les murs de la prison, la délation est bien souvent une première condition. Les « Vendu par un copain », « betrayed by a French man », « dénoncé par... » qui accompagnent de nombreux graffiti, attestent de la complexité et des

¹ L'expression est de Bruno Leroux. Selon lui, « elle semble annoncer que le livre sera entièrement consacré au versant lumineux (le courage), alors qu'en fait il va plutôt refléter les deux aspects, en accordant une place récurrente à un thème particulier des graffiti : la trahison ». Bruno LEROUX, « *Les murs de Fresnes* d'Henri Calet : le regard singulier d'un romancier sur les graffiti des prisonniers sous l'Occupation », <http://museedelaresistanceenligne.org/musee/doc/pdf/278.pdf>, p. 2.

contradictions d'une société que Calet ne ménage guère. En choisissant de confronter le courage et la lâcheté, l'écrivain prive son texte d'une tonalité héroïque à laquelle l'après-guerre pourrait céder facilement.

Dans ce contexte, il serait tout aussi aisé de se poser en procureur et de dénoncer des crimes auxquels Calet n'a certes pas adhéré mais contre lesquels il n'a pas non plus mené une lutte armée. Le « prière d'insérer » qui accompagne l'édition originale des *Murs de Fresnes* décrit les caractéristiques de l'ouvrage en ces termes :

Un volume cartonné format 15 x 21

Illustré de nombreuses photos et de reproductions de pièces à conviction.

*UN TEMOIGNAGE UNIQUE*¹

L'importance accordée par l'éditeur aux photographies et à ce qu'il nomme des « pièces à conviction », mais aussi l'emploi du mot « témoignage » accompagné de l'adjectif « unique », le tout en lettres capitales et en italiques, confèrent au livre un statut qui jure avec son contenu. Le vocabulaire judiciaire utilisé ici pourrait en effet laisser croire à un procès à charge au cours duquel Calet s'occuperait de la mise en accusation. En mettant en avant son caractère vindicatif, ce « prière d'insérer » véhicule une dimension à laquelle le livre n'aspire pourtant pas. Comme dans ses précédents ouvrages, Calet ne peut être qualifié d'auteur engagé. *Les Murs de Fresnes*, malgré la sympathie sans ambiguïté de son auteur en faveur de la Résistance², n'a jamais recours à une logique partisane contrairement à ce que certaines lectures critiques ont pu laisser entendre. L'article de Gabriel Audisio, dans *Les Lettres françaises* du 8 février 1946, est significatif d'une méprise peut-être toute volontaire. Selon Audisio, le livre de Calet devrait être placé « entre toutes les mains de France et du monde [...] et spécialement de tous les enfants de nos écoles », tandis que les cellules de ces prisons devraient devenir des « chapelles votives, des lieux de pèlerinage »³. L'article d'Audisio, qui transforme *Les Murs de Fresnes* en manuel scolaire et en argument en faveur des condamnations à mort⁴, a de quoi surprendre car le livre, par bien des aspects, ne répond pas aux critères de l'exemplarité. Bien au contraire, la subtilité de Calet à se jouer des discours

¹ BARIL, Jean-Pierre, *Henri Calet, bibliographie critique 1931-2003, op. cit.*, p. 55.

² Si Calet n'a pas à proprement parler combattu ni fait le coup de feu, ses relations avec Pascal Pia, qui dirige le journal *Combat* depuis 1943, comme avec Augustin Habaru (1898-1944), membre du réseau de Résistance « Reims » venu chercher refuge chez lui à Andance, ne laissent guère de doute sur ses opinions. Voir Henri CALET, « Augustin Habaru est mort », article paru dans *Combat* le 14 décembre 1944 et repris dans *Contre l'oubli*, p. 25. Nous renvoyons aussi à l'appareil critique d'*Une Stèle pour la céramique* où Jean-Pierre Baril retrace l'existence de Calet durant la guerre.

³ Gabriel AUDISIO, « Les murs qui parlent », *Les Lettres françaises*, 8 février 1946, p. 5.

⁴ *Ibid.*

historiques simplistes et univoques s'affiche en ouverture du septième chapitre qui débute sur un épisode en apparence sans importance. Le narrateur qui, pour l'occasion, retrouve la première personne du singulier, raconte comment, déambulant sur une avenue parisienne un vendredi soir ensoleillé du printemps 1945, il croise un « panier à salade » à destination de Fresnes. Méditant sur les personnes qu'il convoie, Calet écrit :

Des escrocs, des petits voleurs, de grands criminels, peut-être... Je sais bien. Des dénonciateurs, de ceux qui avaient vendu des patriotes aux Allemands... Je sais bien.

Mais, on voudrait tant qu'il n'y eût plus aucune prison. (MF, 37)

C'est une véritable « utopie universaliste et libertaire »¹ que Calet promet lorsqu'il évoque le rêve vague d'une société sans prison. Car un prisonnier, avant même d'être un coupable, demeure avant tout un prisonnier, comme un condamné à mort reste d'abord un condamné à mort. Calet ne s'inscrit pas dans la logique d'une épuration qui se contente souvent d'inverser les rôles et n'hésite pas à prononcer des condamnations à mort. Celui qui a dû mettre dix ans de sa vie entre parenthèses à tenter de fuir les conséquences du vol de l'Electro-câble sait bien de quoi il parle. Aussi en prenant le parti des martyrs de la Résistance, dresse-t-il davantage le portrait de la tragédie du siècle plutôt qu'il ne se livre à une vengeance en règle. Si la valeur documentaire des *Murs de Fresnes* est indiscutable, son refus d'un héroïsme fédérateur s'accompagne inévitablement d'une absence de jugement partisan et interpelle sur la façon dont les sociétés écrivent l'Histoire. Conscient des enjeux dont la prison de Fresnes constitue un épicode, c'est sur une tonalité tragique que Calet édifie un monument en faveur d'un souvenir opposé à la glorification ou à l'édification moralisante d'une vérité circonstancielle. *Les Murs de Fresnes* ne tire aucune leçon et peut, dès lors, lutter contre l'oubli sans pour autant instrumentaliser l'histoire. Le livre remplit ainsi un « devoir de mémoire » conforme à la définition de Jean-Pierre Rioux, puisque son objectif n'est pas de le « sacraliser » mais d'« aider à produire du sens » et de « privilégier l'intelligence sur le souvenir »².

La nécessité de l'écriture

Le fait que la narration institutionnelle de l'Histoire, considérée comme la fable que l'on apprend à l'école communale, n'est jamais conforme au vécu d'un individu est un pressentiment

¹ L'expression est de Michel P. SCHMITT, « Une épigraphie tragique. *Les Murs de Fresnes* d'Henri Calet », in *op. cit.*, p. 347.

² Jean-Pierre RIOUX, « Devoir de mémoire, devoir d'intelligence », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°73, janvier-mars 2002, p. 157.

que Calet exprime dès ses premiers romans et qu'il vérifie avec *Le Bouquet*. Le mitrailleur Adrien Gaydamour — double de l'écrivain — fait lui-même l'expérience de la distance existant entre les glorieux récits des guerres passées et la pauvre réalité de sa condition de soldat vaincu et emprisonné. Alors qu'une grande partie de la France est libérée et que se profile une fin de guerre victorieuse, Calet, dans son article « Des Alpes juliennes à l'Etoile », paru dans *Combat* le 4 février 1945, rappelle, en guise de conclusion, un décalage qu'il sait être inévitable :

Marchant, peu à peu, j'ai retrouvé la foule. À l'entrée du métro, un vendeur de journaux criait : « Les Russes foncent sur Berlin ! »

Nous vivons une époque historique qui s'écrira en lettres victorieuses. D'autres, par millions, vivent l'Histoire sans gloire : prisonniers, déportés, réfugiés. (CO, 54)

Si l'on en croit ces affirmations, l'écriture de l'Histoire ferait peu de cas de ceux qui la vivent. L'acte d'écrire, et la grandiloquence qu'il implique, correspondrait à une mise en scène proche du mensonge, relevant d'un roman capable de « donner aux choses une apparence avantageuse »¹ afin de s'adresser au plus grand nombre. L'utilisation du pronom « nous » mis en relation avec l'idée de victoire indique que Calet a pris la mesure du retournement qui s'est opéré. En effet, ce « nous » fédérateur et qui tend à s'affirmer s'oppose aux « autres », à toutes les victimes du conflit. Il interpelle sur les dangers d'une écriture *a posteriori* qui agirait sur les événements passés en les observant selon un point de vue général et qui pourrait être tentée de passer sous silence leurs vérités moins glorieuses. Les prisonniers, les déportés et les réfugiés représentent les vaincus de la guerre, ceux qui ont fait l'Histoire et dont l'expérience raconte les humiliations et les atrocités subies. Les graffiti relevés sur la prison de Fresnes se présentent ainsi comme autant de traces authentiques de l'écriture de l'Histoire. Dans ce contexte, *Les Murs de Fresnes* constitue un contrepoint essentiel car, dépassant l'analyse d'un moment historique, il se présente bel et bien comme une véritable réflexion sur l'acte d'écrire. Œuvre de romancier, nous l'avons vu, par sa structure, le livre questionne sur l'écriture et sur le rôle de l'individu vis-à-vis de la narration officielle. Dans son ouvrage *Ecrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie* (1973), Michel Borwicz utilise *Les Murs de Fresnes* comme principale source des inscriptions gravées sur les murs

¹ L'expression est de Georges Hyvernaud : « Curieux que, dès qu'on écrit, il nous vienne un besoin de mentir. C'est plus fort que vous. Un besoin de donner aux choses une apparence avantageuse. Et si vous résistez, on vous trouvera immoral et subversif. Les gosses dans les écoles savent déjà cela. ». Georges HYVERNAUD, *La Peau et les os*, op. cit., p. 51.

des prisons¹. S'il ne prend pas en compte la dimension littéraire de l'œuvre, Borwicz procède en revanche à l'analyse systématique des graffiti relevés par Calet et en propose un classement thématique. Plusieurs catégories d'inscriptions sont ainsi identifiées : celles qui évoquent la Résistance ; celles qui mettent en avant une idéologie, principalement gaulliste ou communiste ; celles qui disent l'appartenance à un peuple ; celles qui dressent la liste des exploits ou qui en appellent à la vengeance contre les donneurs ; celles qui fournissent des conseils utiles. Ces catégorisations permettent de mettre en évidence que les détenus de Fresnes écrivent certes pour répondre à un besoin d'épanchement mais qu'ils le font surtout avec la volonté de s'adresser à un destinataire. Ainsi dans la cellule 152 :

Dans le silence je cherche l'oubli
Dans le silence j'attends la mort
Claude W. 11-9-43
Jour et nuit je pense à toi
.....peur
Claude W.
[...]
Courage où il y a de la vie il y a de l'espoir
Ici comme en face haut les cœurs.
Maman, Maguy Rose, mon petit frangin,
Mes amis, mes camarades
John Wilning 10-5-44

[...] Ne fallait-il pas que ces cris fussent entendus ? C'est à nous qu'il s'adressait, et non pas à un mur. A nous qu'il disait encore sa foi dans l'avenir, peu avant qu'on le criblât de balles. Douze dans sa chair.
(MF, 54)

Le commentaire prouve que Calet est bien conscient du fait que ces informations sont vouées à être lues et que les graffiti remplissent donc le rôle de médium dans un acte de communication. Ainsi, si la précision et l'exactitude des renseignements donnés ne laissent aucun doute quant à l'objectif, il convient de s'interroger sur la raison d'un tel besoin dans ce contexte carcéral. Dans un lieu de privation de liberté, l'écriture revêt une importance toute particulière. Souvent interdite, elle est, en elle-même, un acte subversif et clandestin que Jean-Claude Vimont n'hésite pas à qualifier d'« acte de résistance à [la] dépersonnalisation »². Inscrire son nom, sa date de naissance ou son adresse sur

¹ Michel BORWICZ, *Ecrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie (1939-1945)*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1996, pp. 209-228. En mars 1955, Calet publie un compte-rendu de la première parution du livre de Borwicz qui s'intitule alors *Ecrits des condamnés à mort sous l'occupation allemande (1954)*. « Aux grands maux, les grands mots », paraît dans le numéro 46 de la revue *Evidences*. Le texte est repris dans *Lire Calet, op. cit.*, p. 285.

² Jean-Claude VIMONT, « Graffiti en péril », *Sociétés et représentations*, n°25, mai-juin 2008, p. 201.

un mur serait donc le moyen pour les prisonniers de marquer, littéralement, un lieu de sa présence et ainsi d'affirmer une identité en danger du fait de sa soustraction au monde du dehors¹. L'acte d'écrire sur le mur de sa cellule, par nature anticonformiste, mêle assez paradoxalement un besoin irréprouvable de dire et un message qui pourrait sembler d'une banalité confondante. C'est précisément ce que remarque Calet en introduction du chapitre intitulé « Une gamelle » :

Ce doit être un besoin très fort : écrire.

Ecrire sur n'importe quoi, avec n'importe quoi. Sur le bois des meubles, sur le plâtre. Graphomanie.

Ne pas disparaître sans dire, crier quelque chose, n'importe quoi. A personne. (MF, 79)

Michel Borwicz, dans son analyse, réagit à ces propos et prétend s'y opposer en affirmant que ces « n'importe quoi » expriment, au contraire de ce que semble sous-entendre Calet, « des choses essentielles » avec « une rare économie de mots »². Un nom inscrit sur le mur d'une prison l'est tout autant pour affirmer une existence contestée que pour la rappeler à ceux qui resteront ensuite. Il s'agit de graver dans le marbre ce qui est devenu flottant, et mis en doute par une administration. Dans son analyse, Borwicz ne comprend pas le caractère désabusé et mélancolique d'un écrivain dont il ne perçoit guère la présence et qu'il se borne à appeler « éditeur ». Cette méconnaissance ne porte guère préjudice à l'interprétation générale mais fait du tort à un auteur qui est, à n'en pas douter, le plus à-même de saisir ces « choses essentielles » qu'un simple nom et une date de naissance peuvent recouvrir. Privé du nom de son père à sa naissance, héritier d'un patronyme vide de référent, dissimulé dix ans derrière un nom de fuite, Calet est certainement plus que nul autre conscient du pouvoir de l'écriture dans l'affirmation de l'identité d'un homme. Contrairement à Borwicz, il a parfaitement perçu le caractère fondamentalement intransitif de cette écriture qui est avant tout une inscription de soi : « J'écris donc je suis, et donc je serai », indépendamment de ce qui est écrit. Ceci ne signifie pas que le contenu du message soit indifférent, mais, devenu « acte de langage », il a d'abord une valeur performative. Ecrire pour légitimer son existence, pour lui donner un sens, n'est pas une simple vue de l'esprit pour un être dont la réalité et l'ancrage social du nom dépendent entièrement de la réussite littéraire³. Le recensement de toutes ces épitaphes anticipées permet à Calet de restituer à chacune des personnes passées par la prison de Fresnes une référence identitaire révélant la singularité de chaque individu. « L'annuaire de la Résistance » (MF, 16)

¹ Marie-Hélène Verneris définit les graffiti comme étant « un moyen de communication et un outil de marquage identitaire ». Marie-Hélène VERNERIS, en collaboration avec Laure Bulmé, « Quand les graffiti font le mur... », *Le Sujet dans la cité*, Actuels n°5, 2016, p. 46.

² Michel BORWICZ, *op. cit.*, p. 211-212.

³ C'est d'ailleurs « Henri Calet » et non « Raymond Théodore Barthelme », pourtant réhabilité en 1940, qui figure sur sa pierre tombale à Vence.

s'oppose donc volontairement aux nombres abstraits que les journaux publient. Comme *Le Bouquet* racontait, par l'intermédiaire d'Adrien Gaydamour, une expérience de la guerre partagée par deux millions de prisonniers français, chacun des graffiti de Fresnes raconte la même histoire sans cesse recommencée. Tout à la fois semblable aux autres et terriblement personnelle, l'écriture fixe le nom de ceux qui « vivent l'Histoire sans gloire ». Qu'ils se déclarent RAF, FFI ou FTP, qu'ils se revendiquent français, canadien ou états-unien, les prisonniers de Fresnes s'inscrivent par la même occasion dans un rôle social précis conditionné par leur positionnement vis-à-vis des événements. Michel Borwicz voit dans ces gravures une manière pour des acteurs jusqu'alors anonymes et muets d'affirmer leur appartenance à un groupe et, de ce fait, de « reconstituer leurs *Nous* », dont il précise qu'il peut être « celui du parti, celui du propre peuple, celui de toutes les nations opprimées »¹. Ecrire sur le mur de la prison qui l'on est, ce que l'on est et ce en quoi l'on croit serait, en plus d'être un ultime acte de résistance, de communication et d'affirmation de soi, le moyen de se reconnaître comme membre à part entière d'une communauté et d'apporter sa modeste contribution à une entreprise collective. Les graffiti, dont la banalité illustre parfaitement cette « Histoire anecdotique »² défendue par Paul Veyne, permettent de bâtir une œuvre à l'écriture chorale qui représente la seule possibilité de raconter l'épreuve commune à tous les prisonniers. Les traces ne peuvent s'envisager l'une sans l'autre. Seules, ramenées à l'individu, elles racontent l'existence de leur auteur et matérialisent leur présence. Ce n'est que mises les unes à côté des autres et après l'insertion d'une nouvelle voix, autrement située dans le temps et dans l'espace, faisant office de contrepoint au chœur des prisonniers, qu'elles peuvent enfin faire office de document historique par l'intermédiaire duquel Calet interroge l'absence.

« Où sont-ils ? » « Que sont-ils devenus ? » Voilà les principales questions qui rythment *Les Murs de Fresnes*. La somme des écrits des prisonniers raisonne d'autant plus et prend d'autant plus de place dans ces cellules que l'auteur s'ingénie à nous présenter comme vidées. En choisissant délibérément de situer son commentaire en marge de ces écrits — en marge de la marge —, Calet s'efface, ou fait mine de s'effacer, derrière les mots des véritables auteurs. Ce faisant, il place en réalité le lecteur face à l'écriture de deux présents : le présent des prisonniers, qui raconte l'urgence de dire, se mêle à celui du guide-narrateur, qui raconte l'absence, sans qu'à aucun moment les deux ne se parasitent. *Les Murs de Fresnes*, en plus de laisser entrevoir l'intérieur d'un lieu ordinairement fermé et invisible, constitue un document qui interroge les à-côtés de l'Histoire et la façon dont

¹ Michel BORWICZ, *op. cit.*, p. 228.

² Paul VEYNE, *op. cit.*, p. 23.

celle-ci s'écrit. Aux grandes leçons édifiantes et moralisantes, Calet préfère, comme à son habitude et de façon plus systématique, la voix des humbles, sans papiers et sans tribunes, auteurs-acteurs d'une Histoire sans gloire. Avec *Les Murs de Fresnes*, il renverse les principes de la narration historique. En effet, le recensement des graffiti lui permet de donner à lire une Histoire écrite de concert, issue de la somme des réalités individuelles et, en cela, à l'opposé d'une narration traditionnelle, œuvre d'un seul destinée à l'éducation de tous.

C. La fin de la guerre, un témoignage au jour le jour

Une Histoire au quotidien

Le Gouvernement provisoire de la République, dont Charles de Gaulle est à la tête du 3 juin 1944 au 20 janvier 1946, fait face à une situation particulièrement complexe au lendemain de la guerre. Là où la narration du premier conflit mondial, en 1918, avait donné lieu à un relatif consensus — la France attaquée par l'Allemagne retrouvait sa place dans l'ordre européen tandis que les huit millions de soldats mobilisés se voyaient attribués les mérites de la victoire —, il en va tout autrement dans cet après-guerre où la multiplicité des expériences vécues empêche une lecture simple des événements. A titre d'exemple, Olivier Wieviorka s'intéresse à l'éclatement du statut de victime militaire :

La catégorie même des victimes militaires de la guerre était brouillée. Fallait-il y inclure les résistants morts les armes à la main, alors qu'ils ne portaient pas l'uniforme ? Y incorporer les Alsaciens-Lorrains ayant combattu contre leur gré dans la Wehrmacht, voire dans la Waffen SS ? Que faire des conscrits qui, enrôlés par exemple dans la division *Das Reich*, s'étaient livrés à des crimes de guerre ? [...] Comment, par exemple, considérer les prisonniers de guerre dont la plupart, pris au piège, n'avaient jamais lutté les armes à la main ? De même, comment considérer les résistants de l'intérieur dont la lutte s'était bien souvent accomplie dans le cadre d'une résistance civile [...] ?¹

La différence avec la Grande Guerre est manifeste. Tandis que le poilu et la tranchée constituaient l'image pouvant alimenter une idée de l'abnégation, du sacrifice, du courage, articulée autour d'un sentiment de fierté et d'appartenance, l'identification à un modèle précis est en revanche beaucoup plus difficile en 1945. La mobilisation et la captivité, la déportation, le STO, la Résistance, les

¹ Olivier WIEVIORKA, *La Mémoire désunie, Le souvenir politique des années sombres à nos jours*, Paris, Points, « Histoire », 2013, p. 18.

combats menés à l'étranger, les bombardements subis et les privations quotidiennes sont autant d'expériences qui, bien qu'ayant la même cause, sont difficilement comparables et ne favorisent pas la construction d'une mémoire partagée¹. En plus de cet état de faits auquel s'ajoute un lourd coût humain — un million de morts sont imputables au conflit² —, la France de la Libération doit aussi se confronter à la réalité de la Collaboration et se propose tout à la fois d'« enterrer les morts, [d'] exalter les héros, [de] châtier les traîtres [...], [d'] indemniser les victimes et [de] les doter d'un statut »³. Le Gouvernement provisoire tente ainsi de mettre en place une politique mémorielle permettant à la fois de refermer les blessures et de donner « une interprétation sensée et admissible »⁴ de Vichy et des années noires. La tâche s'avère être particulièrement compliquée à l'heure de l'épuration où la diversité des expériences et des convictions idéologiques favorise les luttes intestines et la mise en place d'une « mémoire fragmentée, conflictuelle et politisée qui sépare plutôt qu'elle ne rassemble »⁵. Le monde littéraire ne reste pas en marge des débats de la Libération et, parallèlement aux procès intentés contre les auteurs les plus impliqués dans la Collaboration, le CNE, au sein duquel l'influence communiste s'intensifie, publie, en octobre 1944, une liste noire de 165 noms qui met à mal son apparente unité. L'épuration et les condamnations à mort divisent en effet les écrivains ralliés à la Résistance⁶. Ainsi, Camus se positionne dans *Combat* pour une épuration « bien faite » et le recours à des lois d'exception⁷ tandis que dans les colonnes du *Figaro*, Mauriac, pourtant membre du CNE dont il ne sera exclu qu'en 1948, en appelle à la mesure et à la « réconciliation nationale »⁸. La polémique à laquelle se livrent Camus et Mauriac, entre octobre 1944 et janvier 1945, par voie de presse interposée, est révélatrice de cette fragmentation de

¹ *Ibid.*, p. 21.

² Berstein et Milza dénombrent 600 000 victimes des combats, de la déportation, de la répression et 530 000 décès dus « aux conditions d'hygiène et d'alimentation défectueuses ». Serge BERSTEIN, Pierre MILZA, *Histoire de la France au XX^e siècle, tome 2, op. cit.*, p. 456.

³ Olivier WIEVIORKA, *op. cit.*, p. 18.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶ L'exemple le plus significatif est celui de Robert Brasillach qui est reconnu coupable d'intelligence avec l'ennemi au terme d'un procès expéditif de six heures. Condamné à mort, il est exécuté, malgré la mobilisation d'artistes et d'intellectuels (parmi lesquels de nombreux Résistants), le 6 février 1945. Sur cette condamnation à mort et les questionnements liés à l'épuration, nous renvoyons à un autre écrivain de la marge et apprécié par Calet, Paul Gadenne, et à son roman : *La Plage de Scheveningen* (1952). Dans ce très beau livre qui rend compte des jugements de la Libération, Gadenne interroge les notions de culpabilité et de trahison. Le narrateur est poursuivi par le souvenir d'Hersent, un ancien ami condamné à mort pour fait de collaboration et derrière lequel il est possible de reconnaître Brasillach. Brasillach avait été le condisciple de Gadenne au Lycée Louis-le-Grand.

⁷ *Combat*, 18 octobre 1944.

⁸ *Le Figaro*, 19 octobre 1944. Durant l'Occupation, Mauriac écrit pour *Les Lettres françaises* et publie, en 1943, aux Editions de Minuits clandestines, *Le Cahier noir* sous le pseudonyme de Forez.

l'opinion¹ et de l'impossibilité pour les différents acteurs de la Libération et de la Résistance de se ranger derrière un idéal commun ou de prendre part à une célébration univoque.

En septembre 1944, Henri Calet se trouve toujours dans la Drôme, où il occupe le poste de directeur de l'usine de la Compagnie générale d'électro-céramique située à Andancette. Une fois la région libérée, après de violents combats, il démissionne de ses fonctions et fait paraître, dans *Le Résistant de la Drôme* daté du 30 septembre 1944, un article intitulé « Quelques-uns des nôtres »². Il s'agit là de son premier texte publié depuis mai 1940. Après s'être refusé à toute publication durant l'Occupation, il envoie ensuite spontanément un texte à Pascal Pia, « Je vous l'amène / il faut nous le sauver »³, que le patron de *Combat* publie dans l'édition datée du 13 octobre. En cette fin d'année 1944, la direction de *Combat* doit faire face à l'éloignement d'Albert Camus qui souhaite prendre ses distances avec ses activités de journaliste et se consacrer davantage à la littérature. En plus d'Albert Ollivier, qui signe les éditoriaux les plus politisés, Pia fait alors appel à Alexandre Astruc, à Pierre Herbart⁴ et à Henri Calet⁵. Rentré à Paris, Calet commence dès lors une carrière de journaliste peu conventionnelle qui durera jusqu'à sa mort, en 1956, et dont la collaboration régulière avec *Combat* constitue la première étape. Ces années d'après-guerre marquent une période de grande activité journalistique de la part d'un écrivain qui, s'il publie principalement des chroniques du temps présent, en profite également pour faire paraître quelques nouvelles, pour la plupart réunies ensuite dans le recueil *Trente à quarante* (1947), et quelques textes critiques. Entre l'automne 1944 et décembre 1948, ce sont ainsi 170 textes qui paraissent dans la presse, principalement issue de la Résistance, dont 55 dans le seul *Combat* et 23 dans *Terre des hommes*⁶. Les débuts à *Combat* donnent le ton de ce que sera le « journalisme » de Calet. Chargé par Pascal Pia d'y donner sa vision de « la pauvre quotidienneté »⁷, ses nouvelles fonctions ne lui servent pas de prétexte pour adopter une posture qui se voudrait coupée de la société. Ainsi, il ne porte pas sur le monde le simple regard d'un observateur qui tenterait de rendre compte d'une

¹ Sur l'opposition entre Camus et Mauriac, nous renvoyons à Yves-Marc AJCHENBAUM, *op. cit.*, pp. 119-124.

² Repris dans *Une Stèle pour la céramique*.

³ Repris dans *Contre l'oubli*.

⁴ Pierre Herbart (1903-1974) fait partie, en compagnie de Louis Guilloux, d'Eugène Dabit et d'André Gide, de l'expédition qui se rend en URSS en 1936. Durant l'Occupation, il participe activement à la Résistance au sein du réseau « Défense de la France » ainsi qu'au journal du même nom qui devient *France-Soir* en novembre 1944. Pierre Herbart fonde *Terre des hommes* en compagnie de Pierre Bourdet et Jacques Baumel. En plus de Gide, Raymond Aron, Prévert ou Maurice Nadeau, Herbart peut compter sur la participation d'Henri Calet qui collabore aux vingt-trois numéros que comptera cet hebdomadaire entre le 1er septembre 1945 et le 2 mars 1946.

⁵ Yves-Marc AJCHENBAUM, *op. cit.*, p. 125.

⁶ Pour la liste exhaustive des textes de Calet publiés entre 1944 et 1948 nous renvoyons à la thèse de Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet, bibliographie critique 1931-2003*, *op. cit.*, pp. 134-149.

⁷ L'expression est de Yves-Marc Ajchenbaum, in *op. cit.*, p. 125.

situation en procédant à son analyse critique et systématique mais il choisit, au contraire, de se placer au niveau de ses semblables. Ce faisant, Calet ne se pose pas en témoin objectif, distant d'une réalité à laquelle il serait étranger et dont il n'aurait à faire que le compte-rendu. La « pauvre quotidienneté », qui était déjà la matière principale de ses romans d'avant-guerre comme elle est le motif véritable du *Bouquet* et des *Murs de Fresnes*, exige une implication directe de celui qui se définira, *a posteriori*, comme « acteur et témoin »¹. Un parmi les autres, Calet se met au niveau de la rue, à « ras d'homme » selon son expression. Le 13 juillet 1953, à Cerisy, à l'occasion d'une décade consacrée au roman, Calet déclare :

Tout de suite, je déclare que mon point de vue sera peu élevé — comme presque à ras de terre. J'aimerais dire à ras d'homme. Ce qui n'implique pas forcément une idée de profondeur. Je parle d'un lieu où la perspective n'est pas étendue. Mon regard s'arrête sur des avenues barrées. Disons plutôt : des rues.
(PO,7)

En exprimant ses opinions sur le roman, Calet dévoile quelques uns de ses principes d'écriture, entremêlant l'expérience individuelle et la réalité de la rue de manière à rendre compte d'un point de vue situé à « hauteur d'homme », pour reprendre le mot de Marc Bernard au sujet de Dabit². Les chroniques de Calet, en phase avec sa conception du roman, ne peuvent donc être envisagées comme étant en marge de son travail d'écrivain et appartiennent pleinement à son œuvre littéraire. Leur réemploi quasi systématique dans les ouvrages qu'il publie après la Seconde Guerre mondiale est particulièrement révélateur de la façon dont il conçoit ce nouvel emploi. *Le Tout sur le tout*, paru chez Gallimard en juin 1948, est le parfait exemple de cette absence de limites claires entre journalisme et littérature. Lors d'un entretien accordé au *Figaro* daté du 11 août 1948, il est ainsi invité à définir un ouvrage qui peine à se satisfaire de l'appellation de roman, ce qui l'amène à réfléchir à sa propre condition :

L'idée de roman est liée chez moi à une sensation de vacances, de facilité qui m'empêche de travailler. Je préfère l'agréable rigueur de l'« aveu » à une familiarité commode en compagnie de personnages et de décors qui vous restent parfois en travers de la gorge. J'aime à ne parler que des choses qui me sont passées sur le corps, à travers le corps. Peut-être que je ne suis pas un vrai romancier.³

¹ Henri CALET, « Vue plongeante sur le temps », in *Acteur et témoin*, Paris, Mercure de France, 1959, p. 239.

² Marc BERNARD, *À Hauteur d'homme*, *op. cit.*, p. 35.

³ « “Le Tout sur le tout est un constat” affirme Henri Calet », Entretien avec Pierre Macaigne, *Le Figaro*, 11 août 1948, in Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet, bibliographie critique 1931-2003*, *op. cit.*, p. 286.

Livre que Calet qualifie lui-même d' « hybride », *Le Tout sur le tout* retrace tout d'abord l'enfance du narrateur pour procéder ensuite à une évocation de l'immédiat après-guerre. Il y mêle les éléments biographiques et les choses vues et senties, reprend, dans la première partie, la matière de *La Belle Lurette* et puise allègrement, pour la seconde, dans les articles qu'il fait paraître dans la presse entre avril 1945 et juin 1948. Calet réutilise ainsi plus d'une quarantaine de chroniques insérées ensuite dans la diégèse du *Tout sur le tout*¹, qui devient alors le livre mosaïque d'un faux romancier ou le résultat du véritable but originellement poursuivi par un faux journaliste. Cette indécision, symbole d'un entre-deux caractéristique de Calet, suffit pour attester de la dimension littéraire de textes qui dépassent très largement la simple fonction informative. Le terme même de « chronique » est plein d'une ambiguïté dans laquelle l'écrivain peut s'immiscer en tentant de se saisir de toutes les subtilités induites par sa polysémie. Relevant à la fois du domaine de l'Histoire, de la littérature et du journalisme, pouvant s'apparenter au recueil des faits, au récit et à l'article², la chronique offre un espace de liberté suffisamment vaste pour un auteur dont la finalité demeure de faire des livres. Cette dimension est essentielle car si, en tant que journaliste, Calet s'adresse à un lecteur quotidien, le texte du jour chassant celui de la veille, il s'applique aussi à inscrire son écriture dans le temps. Ainsi, les quatre chroniques consacrées à Emile Couillard, blessé au combat et qualifié de « gueule cassée » (CO, 19), paraissent entre octobre 1944 et décembre 1945 dans *Combat* et *Terre des hommes*³. D'un journal à l'autre, à un an d'intervalle, Calet retrouve cet ancien

¹ « Les Parisiens votent », *Combat*, 30 avril 1945, p. 1. ; « Incident de quartier », *Terre des hommes*, n°1, 29 septembre 1945, p. 2. ; « De Tarbes (Z.L.) à Paris (XIV^e) », *Terre des hommes*, n°4, 20 octobre 1945, p. 2. ; « Un beau dimanche », *Terre des hommes*, n°5, 27 octobre 1945, p. 2. ; « Progrès de la mise en scène », *Combat*, 27 octobre 1947, p. 1. ; « Deux heures en mer », *Terre des hommes*, n°8, 17 novembre 1945, p. 2. ; « Réunion d'absents », *Terre des hommes*, n°11, 8 décembre 1945, p. 2. ; « Tout va... », *Terre des hommes*, n°13, p. 2. ; « La capucine du trente et un décembre », *Combat*, 2 janvier 1946, p. 1. ; « Le pont du jour de l'an », *Terre des hommes*, n°15, p. 2. ; « Sans augmentation de prix », *Terre des hommes*, n°16, 12 janvier 1946, p. 2. ; « Le bout du siècle », *Terre des hommes*, n°17, 19 janvier 1946, p. 2. ; « Nos loisirs », *Terre des hommes*, n°19, 2 février 1946, p. 2. ; « L'assassinat en une leçon », *Terre des hommes*, n°21, 16 février 1946, p. 2. ; « L'idée fixe », *Terre des hommes*, n°22, 23 février 1946, p. 2. ; « Jour de sortie », *Terre des hommes*, n°23, 2 mars 1946, p. 2. ; « Des navets avenue d'Orléans », *Combat*, 13 mars 1946, pp. 1-2. ; « Un petit drame dans le grand », *La Rue*, n°5, 5 juillet 1946, p. 9. ; « Débaptême suivi d'un baptême », *Combat*, 26 septembre 1946, pp. 1 et 3. ; « L'épuration dans le XIV^e », *Combat*, 29 octobre 1946, p. 2. ; « La bonne saison », *Combat*, 13-14 avril 1947, p. 2. ; « L'île aux oiseaux », *Combat*, 20-21 avril 1947, p. 2. ; « Fantômes de printemps », *Combat*, 30 avril 1947, p. 2. ; « Le revolver à six coups », *Caliban*, n°4, 30 avril 1947, pp. 16-17. ; « Rien que la vérité (mais pas toute) », *La Gazette des lettres*, n°38, 14 juin 1947, pp. 1 et 15. ; « 14 juillet dans mon quartier », *Le Populaire de Paris*, 15 juillet 1947, p. 2. ; « La terre natale », *Combat*, 12 août 1947, p. 2. ; « Excursion à Ménilmontant », *Combat*, 25 septembre 1947, p. 2. ; « Suite et fin d'une excursion à Ménilmontant », *Combat*, 27 septembre 1947, p. 2. ; « L'automne à Belleville », *Combat*, 5-6 octobre 1947, p. 2. ; « Une vue panoramique de Paris », *Combat*, 19 octobre 1947, p. 2. ; « La ménagerie Pezon », *Combat*, 28 octobre 1947, p. 2. ; « Première sortie », *Combat*, 4 novembre 1947, p. 2. ; « Outre Seine », *Réforme*, n°139, 15 novembre 1947, pp. 4-5. ; « Les grandes joies du petit Montrouge », *Caliban*, n°11, 15 novembre 1947, pp. 1-3. ; « De la Villette à Grenelle », *La Gazette des lettres*, n°63, 29 mai 1948, p. 13. ; « Le monde meilleur n'est pas au bout d'une rue », *Caliban*, n°17, 15 juin 1948, pp. 15-17.

² *Dictionnaire Le Petit Robert*, 2011, article « chronique ».

³ « Je vous l'amène / Il faut nous le sauver », *Combat*, 13 octobre 1944. ; « Chez madame Analogue », *Combat*, 1^{er} décembre 1944. ; « Héros en visite », *Terre des hommes*, n°2, 6 octobre 1945. ; « L'histoire de France à domicile », *Terre des hommes*, n°12, 15 décembre 1945. Tous ces textes sont repris dans *Contre l'oubli*.

résistant sans autre précision, ni autre effort de contextualisation qu'un simple « j'ai déjà parlé de lui »¹. Son travail s'inscrit donc dans la continuité et s'appuie sur la mise en scène de sa proximité avec son lecteur, qu'il ait lu ou non les articles précédents. Couillard, premier personnage des chroniques de Calet, est présenté en ces termes :

Vous verrez Couillard (Emile), vous verrez sa gueule cassée, déformée, couturée, cicatrisée. Vous verrez ce trou qu'il a dans le lobe de l'oreille. Vous verrez qu'il est demeuré aussi blagueur qu'avant : dans ce trou, il glisse ou un bout de crayon, ou une cigarette dans le dessein de faire rire son monde. (CO, 19)

La description ne se fait pas au présent et à la troisième personne. Littéralement, Calet donne à voir son personnage. L'anaphore, combinant l'apostrophe et le futur, invite le lecteur à ne pas détourner le regard de tous les Emile Couillard qui portent encore les stigmates de la lutte qu'ils ont menée. Plutôt que d'insister sur la violence des combats, Calet s'attarde sur son corps meurtri et dresse le portrait grotesque et sensible d'un homme en convalescence qui conserve malgré tout cette part d'innocence et de légèreté nécessaire à l'acceptation d'un nouveau quotidien.

Contrairement à Mauriac et à Camus, dont nous avons évoqué les joutes éditoriales, Calet ne justifie ni ne s'oppose à l'épuration. Ses sujets sont ailleurs, au niveau de la rue, loin des préoccupations politiques et des machines d'appareil. En effet, qu'il s'agisse de Couillard, du sort des soldats encore prisonniers en Allemagne², des privations liées au rationnement³ ou aux rigueurs d'un hiver sans chauffage⁴, il donne à voir une multitude de destins privés qui, tous ensemble, dessinent le mouvement de l'Histoire et les autres réalités de l'après-guerre. Le quotidien ne saurait alors se confondre avec l'actualité, la banalité du premier s'opposant au caractère exceptionnel de la seconde. C'est ainsi que, dans ses chroniques, Calet se réchauffe, au cœur de l'hiver, dans la chaleur d'une salle de cinéma⁵ ou qu'il prend sa place dans la longue file d'attente qui mène à un trop petit tas de navets qui ne pourra satisfaire l'ensemble des gens qui y ont pris part⁶. C'est parce qu'il appartient à ce monde que Calet s'autorise à le décrire et c'est parce qu'il n'est qu'un parisien

¹ « Héros en visite », *Contre l'oubli*, p. 99.

² « Un grand bruit de souliers », *Combat*, 18 décembre 1944 ; « Plus vite que les bourreaux », *Combat*, 15 février 1945 ; « Bientôt l'heureuse saison », *La Femme*, avril 1945 ; « Les prisonniers libérés de la gare d'Orsay », *Combat*, 14-15 avril 1945, repris dans *Contre l'oubli* sous le titre « Les Premiers ». Tous ces textes ont été repris dans le recueil *Contre l'oubli*.

³ « Des navets avenue d'Orléans », *Combat*, 13 mars 1946 ; « Incident de quartier », *Terre des hommes*, 29 septembre 1945 ; « La Capucine du 31 décembre », *Terre des hommes*, 2 janvier 1946 ; « Bigorneaux à volonté », *Terre des hommes*, 5 janvier 1946. Ces textes sont repris dans le recueil *De ma lucarne* et sont intégrés au récit du *Tout sur le tout*.

⁴ « Un sujet de conversation », *Terre des hommes*, 26 janvier 1946. Repris dans *Contre l'oubli*.

⁵ « Les grandes joies du petit Montrouge », *Caliban*, novembre 1947. Repris dans *De ma Lucarne* et intégré au récit du *Tout sur le tout*.

⁶ « Des navets avenue d'Orléans », *Combat*, 29 octobre 1946 ; repris dans *De ma lucarne*.

porteur d'une carte de ravitaillement, comme les autres, qu'il s'autorise à alterner le « je » et le « nous », partageant les beautés et les petitesesses de ses semblables :

A tout instant, des femmes nous devançaient en exhibant des cartes de priorité. Elles emporteraient les derniers navets.

Un monsieur n'y tint plus. Il interpella l'une de ces dames. Nous l'approuvâmes d'abord. Il déclara qu'il en avait marre, des cartes de priorité. Très juste. A quoi la dame lui répondit qu'elle ne tenait pas sur ses jambes. C'était son premier jour de relevailles. Alors nous prîmes fait et cause pour elle, oubliant de nouveau nos navets. [...]

Certes, nous sommes tous antiprioritaires, profondément, mais sans pour cela jamais perdre de vue les intérêts vitaux de la France. Nous faisons passer la repopulation bien avant les navets. En outre nous demeurons un peuple assez chevaleresque. (DML, 190-191)

Plutôt que de se poser en juge ou d'observer la scène de loin, le narrateur demeure au milieu de la foule, partage ses mouvements d'humeur, ses apaisements, ses volte-face et n'est pas étranger aux petites mesquineries qui la parcourent. L'ironie finale parle avec humour, comme s'il fallait pudiquement se cacher derrière un air bravache et des éléments de discours assésés par le politique ou appris à l'école, des banales contradictions de l'humain moyen où la simplicité et la bienveillance voisinent avec l'envie et la frustration.

Une image de la France

Les chroniques tenues par Calet au lendemain de la Libération, sous couvert de décrire la « pauvre quotidienneté », peuvent se lire également comme le moyen de remettre en question la politique menée par le général de Gaulle et le Gouvernement provisoire. Paul Veyne, dans *Comment on écrit l'histoire*, signale que l'unité des évènements relève avant tout d'une construction du langage. Puisqu'il est impossible d'étudier la totalité d'un phénomène, inévitablement abstrait s'il est envisagé dans sa globalité, il convient d'en analyser « certains aspects seulement qui en sont choisis »¹. Les faits ne pouvant se concevoir indépendamment les uns des autres, ils ont nécessairement besoin d'une « intrigue »² pour les lier. C'est précisément ce que développe Paul Ricœur à travers la notion de « mise-en-intrigue » :

La mise-en-intrigue consiste principalement dans la sélection et dans l'arrangement des événements et des actions racontés, qui font de la fable une histoire « complète et entière », ayant commencement, milieu et fin. Comprendons par là qu'aucune action n'est un commencement que dans une histoire qu'elle inaugure ;

¹ Paul VEYNE, *op. cit.*, p. 54

² *Ibid.*, p. 51.

qu'aucune action n'est non plus un milieu que si elle provoque dans l'histoire racontée un changement de fortune, un « nœud » à dénouer, une « péripétie » surprenante, une suite d'incidents « pitoyables » ou « effrayants » ; qu'aucune action, enfin, prise en elle-même, n'est une fin, sinon en tant que dans l'histoire racontée elle conclut un cours d'action, dénoue un nœud, compense la péripétie par la reconnaissance, scelle le destin du héros par un événement ultime qui clarifie l'action et produit, chez l'auditeur, la catharsis de la pitié et de la terreur.¹

Observer les événements à travers le prisme du quotidien et de l'individuel serait alors le moyen d'introduire de l'humanité dans la narration et de « multiplier les itinéraires qui [les] traversent »². Suivant ce principe énoncé par Ricœur et Paul Veyne, un événement ne se définirait donc pas comme une entité propre et ne serait le résultat que de l'agglomération d'un grand nombre d'intrigues hétérogènes lui conférant le statut de « fait social total », le réel échappant aux trop simples catégorisations³. Cette notion d'« itinéraires multiples » est parfaitement applicable aux textes écrits par Calet à la Libération. La peinture du quotidien de la fin de la guerre pourrait n'être qu'un prétexte à décrire des événements autrement plus larges et à pointer, avec subtilité, un certain nombre de dysfonctionnements. Le contexte et la nature même de la Seconde Guerre mondiale ne permettant guère d'établir une narration univoque prenant en compte toutes les particularités du conflit, il semblerait davantage pertinent de considérer la somme de ces « itinéraires multiples » comme autant de destins privés dessinant, une fois aboutés, la réalité plurielle et complexe d'une époque impossible à résumer derrière une image d'Épinal. En observant les différentes chroniques de Calet publiées entre octobre 1944 et 1948, et en les confrontant aux grandes lignes du discours officiel, il est possible de relever certaines dissonances.

L'idée d'une France combattante et unie, défendue par le gouvernement provisoire, est discutée dès les premiers textes de Calet par l'intermédiaire d'Émile Couillard, symbole de la résistance intérieure et victime des balles des miliciens. Celui qui sera ensuite invité à paraître dans les « manifestations patriotiques où l'on a besoin de “gueules cassées” intéressantes » (CO, 99) permet aussi de rappeler la dimension intestinale de l'affrontement. À deux reprises, Calet signale aux lecteurs de *Combat* et de *Terre des hommes*, à un an d'écart, à chaque fois au détour d'une phrase purement informative dénuée de tout jugement moral, que ce sont « les miliciens [qui] les attendaient » (CO, 20) et que « ce sont les miliciens qui l'ont abattu » (CO, 101), signe malgré tout que le détail a son importance. L'unité rêvée de la Libération est encore remise en doute dans un

¹ Paul RICŒUR, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, « Esprit », 1986, p. 14-15. La notion de « mise en intrigue » est aussi développée dans le tome 2 de *Temps et récit* (1984).

² Paul VEYNE, *op. cit.*, p. 54.

³ *Ibid.*, p. 54-55.

article daté de décembre 1944, « L’offensive de décembre », qui décrit la crainte et, plus curieusement, l’espoir que suscitent la nouvelle d’une autre avancée allemande. Sans jamais employer le mot de « collabo », sans se laisser aller à une condamnation virulente de ceux qui disaient quatre ans plus tôt : « “ils sont forts” d’un ton admiratif » et qui, s’ils n’avaient eu d’arrière-pensée, auraient « dû renchérir sur la puissance des Alliés » (CO, 32), Calet pointe avec ironie la part de fable contenue dans tout raccourci trop rapide. C’est toujours cette idée de la France combattante, la « France éternelle » du général de Gaulle, que Calet égratigne dans l’article intitulé « Et la classe de 43 s’en va »¹. Encore une fois le narrateur délaisse la première personne au profit d’un « nous » parlant au nom des soldats de juin 1940. Les jeunes recrues de l’armée française de la Libération sont ainsi placées sous le patronage d’une défaite ressentie comme une honte que l’appel du 18 juin n’a pas effacée. Il se fait l’écho de tous les à-côtés de l’Histoire qu’une narration orientée serait capable de passer sous silence. Dans cette perspective, le sort des prisonniers de guerre relève pour Calet d’un enjeu tout particulier. Les textes « Un grand bruit de soulier »², « Pour les prisonniers et déportés »³, « Bientôt l’heureuse saison »⁴ et « Les prisonniers libérés à la gare d’Orsay »⁵, parus entre décembre 1944 et avril 1945, sont contemporains de la publication du *Bouquet* et développent une thématique qui lui est chère. Dès la fin de l’année 1944, Calet évoque la question des prisonniers sous l’angle de l’absence. « Un grand bruit de souliers », daté du 18 décembre 1944, rend compte de la Semaine nationale de l’Absent organisée au profit des soldats encore détenus en Allemagne. L’article est sans équivoque et établit clairement le statut de ces hommes :

Un jour — bientôt — ils reviendront. Armée sans armes, armée sans âme, armée battue, armée vendue.
Alors on entendra le grand bruit de quatre millions de souliers traînant sur le pavé.
Autre chose : à cette heure, on discute de l’opportunité d’une consultation électorale faite sans eux.
(CO, 29)

Vaincus et vendus, ils sont à ranger parmi les victimes, eux que la société des vivants pourrait facilement avoir tendance à oublier. Calet met tout un chacun face à ses responsabilités et n’hésite pas à nommer « débiteurs » tous ceux qui n’ont pas eu à subir leur humiliation (CO, 30). Il reprend

¹ « Et la classe de 43 s’en va », *Combat*, 17 janvier 1945. Repris dans *Contre l’oubli* sous le titre « La classe de 43 ».

² « Un grand bruit de souliers », *Combat*, 18 décembre 1944.

³ « Pour les prisonniers et déportés », *Combat*, 15 février 1945. Repris dans *Contre l’oubli* sous le titre « Plus vite que les bourreaux ».

⁴ « Bientôt l’heureuse saison », *La Femme*, avril 1945. J.P. Baril signale que la date indiquée dans *Contre l’oubli* (mars 1945) est erronée. Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet, Bibliographie critique. 1931-2003, op. cit.*, p. 135.

⁵ « Les prisonniers libérés à la gare d’Orsay », *Combat*, édition magazine n° 3, 14-15 avril 1945. Repris dans *Contre l’oubli* sous le titre « Les premiers ».

ainsi une dialectique en vogue après la Grande Guerre : les français de l'arrière doivent se montrer reconnaissants envers ceux qui ont été envoyés au front et sentir sur eux le poids de la culpabilité. Calet dénonce l'indifférence de ceux qui sont restés à l'arrière et n'hésite pas à provoquer son lecteur en faisant passer les années d'occupation pour un « petit bonheur » en regard de ce qu'ont subi les soldats vaincus au *stalag* :

Que faire ? Donner durant cette semaine qui leur est consacrée. Et après encore. Mais, il faudrait surtout tâcher de les comprendre, de les aimer, et de nous faire pardonner notre petit bonheur de ces dernières années. (CO, 30)

Le retournement que Calet se propose d'opérer dans la perception du soldat de 40 s'oppose à l'idée généralement véhiculée dans l'opinion publique par un Gouvernement provisoire qui peine à inclure les acteurs de la défaite dans un discours célébrant une mémoire combattante¹. A l'heure où les troupes Alliées envahissent l'Allemagne et où les journaux font leurs gros titres sur les avancées militaires, Calet fait paraître dans *Combat*, le 15 février 1945, un article intitulé « Pour les prisonniers et déportés »² qui s'inquiète du sort des prisonniers de guerre dont la situation se détériore encore avec la proximité des affrontements. Au moment où la geste militaire s'impose³, Calet, un peu à contre-courant, propose un point de vue toujours décalé et, plutôt que de sombrer dans l'enthousiasme vainqueur, préfère, dans « Bientôt l'heureuse saison », se laisser aller à la joie de voir revenir ceux à qui la fin de la guerre permettra le retour. Ce retour, Calet en fait le récit dans une longue chronique publiée en avril 1945 dans *Combat-Magazine* et intitulée « Les prisonniers libérés de la gare d'Orsay ». Dans l'attente d'un convoi censé rapatrier cinq cents prisonniers, le narrateur contemple le Centre principal d'accueil de Paris-Orsay et ses nouvelles installations :

Une fois admis que le jaune est un ton gai, il faut vivement louer les artistes d'en avoir répandu largement partout. [...] Aux murs, de nombreux bas-reliefs sur le thème de la liberté : aimer librement, dormir librement, jouer librement, travailler librement, etc. Je ne me souviens pas d'avoir vu quelque part que l'on peut aussi penser librement. Mais peut-être ce bas-relief existe-t-il pourtant. Ou bien les sculpteurs ont jugé que le sujet ne se prêtait pas à une bonne réalisation plastique. (CO, 79-80)

En quelques mots, il décrit les lieux censés accueillir ces hommes et en souligne la part d'artifice. Sous couvert de cette description, Calet ne se montre pas dupe de la mise en scène qui accompagne

¹ Olivier WIEVIORKA, *op. cit.*, p. 63.

² Repris dans *Contre l'oubli* sous le titre « Plus vite que les bourreaux ».

³ A titre d'exemple, le 15 février 1945, l'article de Calet est publié dans *Combat* qui titre « Koniev à 110 Km de Dresde, à 120 km de Prague » ; le même jour, *Ce soir* titre « La chute de Budapest ouvre la route de Vienne ».

des retours accomplis dans le cadre d'une narration clairement définie. Le jaune des murs, dont la supposée gaieté ne fait pas oublier qu'il est aussi la couleur de la trahison, et les représentations tapageuses de la liberté évoquent les images de propagande. Plutôt que d'en donner son interprétation, il contemple le tout avec une apparente ingénuité que le lecteur est implicitement appelé à ne pas partager. Présent à Orsay en qualité de journaliste, il regrette de ne pas être un « vrai reporter » sachant « poser des questions intéressantes » (CO, 82) et découvre la réalité d'hommes restés en juin 40 :

C'est lui qui m'interviewait. Combien en restait-il là-bas ? Plus de deux millions. Et qu'est-ce que je pensais du Maréchal ? Je lui ai dit qu'il allait être probablement jugé. Il en a été surpris. « Nous, on a toujours cru qu'il était contre les Allemands et pour nous. On a cru qu'un maréchal de France ne pouvait pas trahir. » Puis il s'est excusé : « Mais on était mal renseignés ». A mon tour, je lui ai demandé : « Et le général de Gaulle ? ». Il a répliqué : « On ne sait pas. » (CO, 82)

Ce rapide entretien avec des hommes demeurés hors de la vie durant plus de quatre ans suffit pour montrer la complexité et la pluralité d'une France dont les trop nombreuses expériences peinent à se reconnaître au sein d'une narration univoque qui entraîne des distorsions au moment de reconnaître le rôle de chacun, ainsi que le prouvent les différents dédommagements accordés à la fin de la guerre. L'ordonnance du 3 mars 1945 règle la situation des anciens combattants, statut auquel peuvent prétendre certains résistants. Si l'objectif est clairement de transformer officiellement la Résistance en un phénomène militaire¹, la définition de diverses catégories de combattants entraîne, dans le même temps, une inévitable hiérarchisation des mérites. Calet précise que les anciens prisonniers sont reçus avec « des drapeaux, de la musique, des douceurs, et mille francs » (CO, 84). Ces données sont à mettre en parallèle avec les chiffres que donne Olivier Wieviorka qui évalue la somme touchée par un prisonnier de guerre entre 9 150 et 12 864 francs contre une somme oscillant entre 10 150 et 13 854 francs pour un déporté². Les disparités évidentes entre les dédommagements accordés aux mobilisés de 39-40 et aux volontaires de la Résistance témoignent d'une volonté politique dont Calet a certainement conscience. En insistant, à la manière d'un écrivain, sur les drapeaux et la musique — symboles nationalistes de la patrie reconnaissante —, sur les douceurs et les mille francs — générosité dérisoire —, sur les mines des soldats découvrant avec circonspection

¹ Olivier WIEVIORKA, « Les avatars des statuts de Résistants en France (1945-1992) », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n°50, 1996, p. 57.

² Olivier WIEVIORKA, *La Mémoire désunie, le souvenir politique des années sombres de la Libération à nos jours*, op. cit., p. 29.

les bas-reliefs qui avaient attirés son attention, Calet se place une fois de plus du côté de ceux dont il pressent qu'ils seront malmenés par une Histoire oublieuse.

Le récit du quotidien, et ses multiples itinéraires, s'oppose ainsi, sans slogan politique ni polémique inutile, au récit officiel qui semble prendre corps sous l'influence du Gouvernement provisoire et du général de Gaulle. Les trois textes que Calet consacre à l'Armée américaine sont révélateurs des tendances qui parcourent l'opinion dès le mois de décembre 1944. L'article intitulé « Disons-le tout de suite » paru dans *Combat* le 26 décembre 1944¹, débute par le résumé d'une situation qui semble déjà se dessiner :

Disons-le tout de suite : on remarque quelques maussaderies dans la rue à l'encontre des Américains. Rien de grave, des bruits sans doute. La cause ? Les soldats n'auraient pas apporté l'abondance dans leurs poches, en même temps que la Libération. Pas assez de tabac, pas assez d'essence ou de lard, pas assez de chocolat. On eût voulu rentrer plus vite dans l'avant-guerre.

Cela n'est pas très sérieux.

Il nous revient aussi des propos plus savants qui tendent à démontrer que les Etats-Unis poursuivent des buts d'impérialisme économique en Europe et dans le monde entier. Wall Street se prépare à jeter ses filets. Ils auraient des arrière-pensées, ces businessmen en kaki, ces poseurs de jalons pour une colonisation industrielle et commerciale. Théories, on le voit, simples et facilement convaincantes.

Concluons : on s'accorderait tout de même pour reconnaître qu'ils nous ont rendu un service. Mais, en somme, on serait quittes, ou presque. (CO, 34)

L'état des lieux de Calet semble en réalité opposer deux discours : celui de la rue et celui professé par les classes dirigeantes. Ainsi, les « maussaderies » émanant de la première ne seraient le fruit que de sa frustration et l'expression maladroite d'un désir d'abondance. Il lui enlève toute espèce d'importance par un « cela n'est pas sérieux » dont la concision signale le peu de valeur d'une réaction sur laquelle il n'est pas nécessaire de s'étendre. Il se montre en revanche beaucoup plus disert et critique vis-à-vis de ces « propos plus savants » dont il dénonce le fort pouvoir de persuasion. Les convictions de Calet et la place qu'il occupe à cette époque au sein du journal *Combat* ne laissent aucun doute quant à ses affinités politiques qui sont loin de faire de lui un chantre du libéralisme. Cet état des lieux est sans ambiguïté puisqu'il ne débat pas de la véracité des visées impérialistes des Etats-Unis. Fuyant les grandes considérations politiciennes, Calet recentre son jugement du côté de l'humain. Plutôt que de décrire les ambitions des gouvernements, il s'intéresse aux « jeunes gens souriants, propres, sains, [qui] partent pour un Luna Park de fous, du côté du Luxembourg, de l'Allemagne ou de la Belgique », victimes d'un « jeu de massacre pour

¹ Repris sous le titre « Dumping » dans *Contre l'oubli*.

grands enfants, casse-pipe gratuit d'où l'on ne revient plus » (CO, 36). Toute réflexion nourrissant le ressentiment envers des soldats confrontés à cette réalité macabre apparaît dès lors comme déplacée. La population française est, une fois de plus, montrée par Calet en position de débitrice et responsable du traitement qu'elle réserve à ceux qui ont contribué à sa libération. La mesquinerie et l'indifférence qui entourent le sort des soldats Alliés, maux qui touchent aussi les retours des prisonniers de guerre, sont à nouveau dénoncées lorsqu'il décrit le procès de trois militaires américains coupables de marché noir et de vol de cigarette. « Cette cigarette américaine », parue le 20 janvier 1945 dans *Combat*, a provoqué, de l'aveu de Pascal Pia dans sa préface à l'édition de *Contre l'oubli*, un abondant afflux de courrier à la rédaction du journal (CO, 12). L'article, comme l'évènement qu'il relate, n'a « rien de sensationnel » (CO, 44). En effet, les peines comprises entre quarante et cinquante ans de prison, prononcées contre les quatre soldats victimes d'une « justice à la chaîne [qui] fonctionn[e] », sont d'une normalité effrayante en temps de guerre, ce qui fait dire à Calet, dans une triste ironie :

Tous quatre étaient partis pour l'Europe, pour la délivrer, pour se battre, pour y mourir possiblement. Et ils allaient rentrer dans leur pays ayant perdu leur liberté. Ils troqueraient le vêtement militaire contre le costume zébré de Sing-Sing ou d'ailleurs. Ce sont les à-côtés d'une guerre mondiale. (CO, 45)

Les procès menés par le tribunal militaire s'enchaînent dans l'indifférence générale et un extrême sentiment d'impuissance envers des affaires qui dépendent directement du commandement américain. L'article est saisissant du fait même de cette simplicité derrière laquelle ne se dissimule aucune leçon de morale. Les victimes sont montrées dans leur jeunesse, dans une acceptation totale de la peine dont la disproportion ne devient que plus scandaleuse. Le narrateur exprime une tristesse dénuée de colère face à l'iniquité d'un système qui « ne nous concerne pas » (CO, 46). Si la suite de l'article imagine une possible intercession en faveur des condamnés, flattant l'empathie et l'aménité de ses lecteurs, sa conclusion n'en est que plus révélatrice. Après avoir réfléchi à des moyens pour excuser les vols, Calet adresse à ses lecteurs et aux Français une ultime question :

On pourrait invoquer l'extrême jeunesse des coupables ; on pourrait dire que la guerre n'a jamais été une école de morale pour ceux qui la font. On ferait valoir qu'ils ont été sollicités par des civils. Il existe certainement de meilleures raisons à présenter. Sur l'instant, je ne les trouve pas.

Puis, parlant aux Français, on leur demande : « Cette cigarette américaine qu'il vous arrive d'allumer, quel goût lui trouvez-vous ? » (CO, 46)

En montrant les « à-côtés » de la guerre mondiale, en soulignant cette dimension humaine qu'une narration collective pourrait avoir tendance à rendre abstraite, Calet interroge tout un chacun sur le sens des actes du quotidien les plus banals. Les nombreuses réactions suscitées par l'article donnent lieu à un nouveau texte publié six jours plus tard, « On nous écrit... »¹, où Calet rend compte des multiples lettres de lecteurs reçues par *Combat*. Les extraits qu'il choisit de mettre en exergue insistent sur le rôle des américains qualifiés de « libérateurs », d'« amis », ou de « malheureux », terme dont Calet note qu'il « revient très souvent » (CO, 48). Le peuple, mis en cause dans l'article précédent, se change alors en un tribunal indulgent.

Cette histoire de cigarettes n'est qu'une infime anecdote semblable à toutes les autres. C'est en retraçant tous les « itinéraires multiples » que Calet éclaire la réalité d'une époque complexe. Ses chroniques suivent le cours du temps et parlent de Libération par l'intermédiaire de thèmes communs à tous et de modestes « héros » du quotidien, anonymes trop souvent ramenés à un nombre abstrait, qui font l'Histoire sans le savoir. Sans élever la voix, il se positionne toujours du côté du peuple, s'intéressant à l'individu, sans jeter l'anathème sur personne, pour mieux y reconnaître les contradictions d'une époque troublée.

Contre l'oubli

Le 14 juillet 1956, Henri Calet meurt à Vence d'une crise cardiaque. La veille, il a lu la préface rédigée par Pascal Pia prévue pour figurer en ouverture de son nouveau livre². *Contre l'oubli*, qui paraît près de trois mois plus tard, en octobre 1956, chez Grasset, répond, bien que posthume, aux exigences de Calet. Le choix des quarante-neuf chroniques qui le composent, rédigées entre décembre 1944 et décembre 1948 et publiées dans la presse de l'époque, leur classement ainsi que le titre même de l'ouvrage sont entièrement à mettre à son crédit³. Un premier examen permet de constater que son organisation dessine donc un cheminement chronologique dans la France de l'après-guerre. Sur les quarante-neuf chroniques retenues, trente-deux sont écrites entre décembre 1944 et décembre 1945, huit le sont durant l'année 1946, sept durant l'année 1947 et elles ne sont que deux à être rédigées en 1948. D'un point de vue temporel, *Contre l'oubli* se concentre donc dans sa grande majorité sur l'année 1945, soit sur une période correspondant au lendemain de la Libération, à la fin de la guerre et à l'immédiat après-guerre. D'un point de vue thématique, plus

¹ « On nous écrit, *Combat*, 26 janvier 1945. Repris dans *Contre l'oubli* sous le titre « A propos de “cette cigarette américaine” ».

² Christiane MARTIN DU GARD, *Terre Brûlée*, Paris, Éditions des Cendres, 2014, p. 164.

³ Préface de Pascal Pia, *Contre l'oubli*, p. 17.

qu'au conflit lui-même, Calet s'intéresse à ses répercussions sur tous ceux qui en subissent malgré eux les conséquences. La guerre constitue donc l'évènement autour duquel s'agglomèrent les différents personnages de ses chroniques à savoir les Résistants de l'intérieur¹, les soldats prisonniers en Allemagne², les soldats Alliés³, les réfugiés étrangers⁴, les déportés⁵, les Résistants emprisonnés⁶, la population anonyme⁷ et les enfants⁸. Tous ensemble ils incarnent les multiples victimes du conflit mondial et permettent de restituer la mosaïque des expériences authentiques qui font époque. *Contre l'oubli* témoigne des réalités de la société et d'un danger qui s'affirme peu à peu. L'espoir suscité par la Libération et la fin des combats n'y trouve jamais à s'épanouir. En effet, face à l'âpreté d'un quotidien marqué par les divisions, les rationnements, la xénophobie et la précarité sociale, Calet identifie bien vite le risque qui accompagne le retour à la normale :

Quarante-quatre, quarante-cinq, quarante-six... les années passent. Années de la défaite, de l'occupation, de la résistance, des prisons, des camps, des tortures, et de la mort. On n'entend plus un cri, le sang a eu bien le temps de sécher, les cadavres sont maintenant en poussière, et l'odeur même des charniers est aujourd'hui dissipée : les années passent. (CO, 166)

L'oubli est, à bien des égards, un thème caletien. Pour celui qui n'a eu de cesse de noter les moindres évènements de sa vie sur ses carnets pour les ressasser ensuite dans ses livres, il est probable que l'oubli soit frère d'angoisse. Les dernières chroniques du recueil témoignent d'ailleurs du risque encouru par ces sociétés gagnées par l'inflation, alors que quatre francs suffisaient en 1906 pour se fabriquer un souvenir⁹, où les enfants grandissent trop vite¹⁰ et où la Guerre froide assombrit considérablement les perspectives d'avenir. Or, c'est bel et bien l'avenir, autant que le présent, que ces textes, fidèles à leur moment d'écriture, interrogent lors de leur parution dans les journaux de l'époque. Compilés et publiés en 1956, ils imposent au contraire, en plus des évènements eux-mêmes, une relecture des années écoulées.

¹ « Je vous amène Couillard », « Chez madame Analogue », « Augustin Habaru est mort », « Héros en visite », « L'histoire de France à domicile », « Madame Viboud »

² « Un grand bruit de souliers », « Plus vite que les bourreaux », « Bientôt l'heureuse saison », « Les premiers »

³ « Dumping », « Cette cigarette américaine », « A propos de cette cigarette américaine »

⁴ « Des Alpes juliennes à l'école », « Les lois de l'hospitalité », « L'immigration et la natalité »

⁵ « Madame de Ravensbrück », « Hôtel Lutetia », « L'hôtel des revenantes »

⁶ « Les survivants de Fresnes », « Ne les oublions pas encore »

⁷ « Le public, le père et les acteurs », « Grand courage petite banlieue », « France d'hiver », « Le printemps, la paix, la liberté », « Un sujet de conversation », « Pèlerinage au JZA », « Petites vacances », « Le bon exemple »

⁸ « Mes copains », « De bonnes nouvelles de Montreuil », « Mes petits amis de Montreuil »

⁹ « Conte de Noël »

¹⁰ « Mes copains »

Les élections du 21 octobre 1945, premier suffrage national depuis la guerre, voient les Français se positionner à 96% pour l'abandon des institutions de la III^e République et entraînent la création d'une Assemblée constituante chargée de rédiger la nouvelle Constitution. Un rapide examen des résultats permet d'observer que 73,5% des voix se concentrent sur le PC, la SFIO et le MRP, les trois grands partis politiques ayant joué les premiers rôles dans la Résistance¹. Malgré la volonté du parti communiste, fort de sa victoire, de fonder un gouvernement structuré autour de la majorité socialiste et communiste, De Gaulle est désigné par la nouvelle Assemblée, à l'unanimité, président du Gouvernement provisoire le 13 novembre 1945. Cependant, le gouvernement formé le 21 novembre se heurte très vite à la majorité parlementaire. La mainmise du pouvoir législatif sur le pouvoir exécutif, crainte et dénoncée par De Gaulle, cristallise un débat qui est avant tout institutionnel et entraîne la démission du général le 20 janvier 1946. Ce départ marque « un tournant historique » puisque « le temps de l'union nationale autour des idéaux de la Résistance qu'il incarne s'achève »². Le premier projet de Constitution, adopté par l'Assemblée constituante, le 19 avril, et reposant sur le principe d'une Assemblée unique concentrant tous les pouvoirs, est soumis au vote des français le 5 mai 1946. La concertation débouche sur le rejet du texte, 53% des suffrages exprimés se positionnant contre. Une seconde Assemblée constituante est élue le 2 juin. Le MRP l'emporte avec 28,2% des voix et devient le premier parti de France tandis que communistes et socialistes, sans reculer de façon significative, perdent la majorité³. La nouvelle Constitution, soumise aux français est finalement adoptée en octobre 1946 et définit les institutions de la IV^e République, dont les principaux objectifs sont de rompre avec l'instabilité qui était inhérente à la III^e République et de s'opposer à toute tentative d'accaparement du pouvoir. Dans ce contexte, l'Assemblée nationale, qui décide de son ordre du jour, vote les lois et peut renverser le gouvernement, occupe toujours le rôle central. Toutefois, à l'inverse du précédent projet mené par les communistes, le MRP refuse le principe du monocamérisme et la nouvelle Constitution crée le Conseil de la République dont le faible rôle ne peut se comparer à celui de l'ancien Sénat. En revanche, le rôle de l'exécutif, lui aussi redéfini, présente de réelles garanties de contre-pouvoir. Elu pour sept ans par les deux Chambres réunies en Congrès, il bénéficie, de fait, d'une certaine indépendance envers un parlement élu, lui, pour cinq ans, et peut assurer une continuité politique.

¹ Avec 160 sièges et 26,2 % des suffrages exprimés en 1945, le PC devient le premier parti de France. Le MRP du général de Gaulle totalise 23,9 % des suffrages et occupe 152 sièges. La SFIO, avec 23,4 % des suffrages exprimés arrive en troisième position et occupe 142 sièges. Pour l'analyse complète des résultats du 21 octobre 1945, nous renvoyons à Serge BERSTEIN, Pierre MILZA, *Histoire de la France au XX^e siècle, tome 2, op. cit.*, pp. 388-391.

² *Ibid.*, p. 395.

³ *Ibid.*, p. 402.

Les institutions de la IV^e République s'efforcent d'apaiser les tensions héritées de la Guerre mondiale. Elles procèdent, pour cela, à un réel « effort législatif en créant ou complétant les statuts destinés à ouvrir aux victimes un droit à reconnaissance et un droit à réparations »¹. Le 8 août 1948 et le 9 septembre 1948, le Parlement vote la mise en place de deux statuts pour les « déportés internés de la résistance » et les « internés et déportés politiques » qui officialisent les devoirs de l'Etat en terme de réparation et d'aide à apporter. De la même façon, la loi du 25 mars 1949 apporte de nouvelles précisions quant à la définition du statut de résistant². La IV^e République prolonge donc, par l'intermédiaire de textes fixant dans la loi les modalités de la mémoire, le travail entrepris par le Gouvernement provisoire consistant à envisager la Résistance sous sa dimension militaire. Cependant, le gouvernement de Vincent Auriol, premier Président de la République de 1947 à 1954, doit aussi faire face aux « deux légendes noires de l'épuration »³ qui vont cristalliser les tensions. L'idée que l'épuration n'aurait pas suffisamment puni les collaborateurs et les fidèles du régime de Vichy s'oppose ainsi à la dénonciation d'une justice inique s'apparentant davantage à une vengeance aveugle. Cet affrontement est particulièrement manifeste dans le domaine littéraire où, dès 1948-1949, les témoignages des pétainistes, collaborationnistes et épurés sont publiés en plus grand nombre que ceux des internés et déportés politiques⁴. Dès 1947, alors que la publication de témoignages chute inexorablement⁵, deux catégories continuent malgré tout de progresser. En marge des récits gaullistes faisant écho au discours officiel d'une Résistance militaire, une littérature des « réprouvés » se développe, fondée sur la victimisation des épurés et un retournement à base de relativisme. Dans ce contexte, l'effort de la IV^e République et de Vincent Auriol consistera, dans un désir d'apaisement, à célébrer la Résistance tout en réintégrant peu à peu « les proscrits dans la communauté nationale »⁶. Entre 1945 et 1950, 50% à 73% des recours portés devant le Conseil d'Etat conduisent ainsi à l'annulation des sanctions⁷. Cela se traduit finalement sur le plan politique par les deux lois d'amnistie votées le 5 janvier 1951 et le 6 août 1953. En

¹ Olivier WIEVIORKA, *La Mémoire désunie, le souvenir politique des années sombres de la Libération à nos jours*, op. cit., p. 67.

² Olivier WIEVIORKA, « Les avatars des statuts de Résistants en France (1945-1992) », art. cit., p. 60.

³ Olivier WIEVIORKA, *La Mémoire désunie, le souvenir politique des années sombres de la Libération à nos jours*, op. cit., p. 58.

⁴ Laurent Joly et Françoise Passera dénombrent 30 témoignages appartenant à la catégorie « pétainiste, collaborationniste, épuré » contre 26 appartenant à celle des « internés et déportés politiques », ce qui, en nombre, les place au premier rang des témoignages publiés durant la période 1948-1949. Laurent JOLY, Françoise PASSERA, « Se Souvenir, accuser, se justifier : les premiers témoignages sur la France et les français des années noires (1944-1949) », op. cit., p. 29-30.

⁵ Joly et Passera dénombrent la parution de 231 témoignages en 1945, 215 en 1946, 101 en 1947, 92 en 1948 et 49 en 1949. *Ibid.*, p. 13.

⁶ Olivier WIEVIORKA, op. cit., p. 92.

⁷ *Ibid.*, p. 98.

réhabilitant une très grande majorité des coupables de 1945, la IV^e République minimise la portée symbolique de la Collaboration ou lui donne, à défaut, une nouvelle inflexion.

C'est dans ce contexte que Calet reprend ses anciennes chroniques en vue de composer *Contre l'oubli*. Le fait de republier en volumes des textes vieux de dix ans modifie inévitablement leur perception ainsi que leur portée. La distance temporelle séparant les événements rapportés et la nouvelle publication entraînent des conséquences tant sur le plan historique que sur le plan littéraire. De ce fait, les textes rassemblés dans *Contre l'oubli*, en 1956, conformes à ceux publiés dans les années quarante, n'en demeurent pas moins foncièrement différents. Rendant compte d'un quotidien qui n'existe plus, ils deviennent l'égal de documents qui, en plus de questionner l'immédiat après-guerre, ne peuvent faire l'économie, au moment de les interpréter, des dix années écoulées. En effet, si, à l'époque, Henri Calet peut apparaître, en tant que journaliste écrivant à la première personne, personnellement impliqué dans des faits dont il est le témoin, ces dix ans passés influent directement sur le lecteur et interrogent sur le but poursuivi par l'écrivain, que le choix même du titre du recueil explicite. Calet envisagea un temps d'intituler sa compilation *Avant l'oubli* avant de se raviser et de lui préférer *Contre l'oubli*¹. « Contre » plutôt qu'« avant », le choix n'est pas aussi anecdotique qu'il y paraît. Dans ses articles publiés au milieu des années quarante, ainsi que dans *Les Murs de Fresnes*, l'écriture se pose comme un moyen de résistance à un oubli inexorable. Ce qui est en jeu, c'est donc la question de la mémoire, « mémoire empêchée, mémoire manipulée, mémoire abusivement commandée », comme l'écrit Paul Ricœur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000)². « Le temps passe, oui. Ne les oublions pas encore » (CO, 175), clame Calet au sujet des Résistants incarcérés et fusillés en conclusion de l'article intitulé « Des lettres de fusillés »³. Utiliser le mot « avant » pour nommer son recueil serait revenu à prendre acte du caractère inévitable de l'oubli, idée qui s'affirme tout au long de ses écrits lorsqu'ils interrogent

¹ Michel P. SCHMITT, « La réception critique d'Henri Calet », *op. cit.*, p. 147.

² Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », p. 82. Charles Reagan résume ces trois « abus de la mémoire » en rappelant que « la transition de la mémoire individuelle à une mémoire collective est l'une des liaisons entre la mémoire et l'histoire. Si l'histoire est une forme de la mémoire collective, elle est sujette aux mêmes abus que la mémoire individuelle ». De ce fait, la « mémoire empêchée » définit « toutes les formes d'une mémoire blessée ou malade ». L'idéologie est l'exemple même, pour Ricœur, d'une « mémoire manipulée » car elle consiste, selon Reagan, en « un effort de légitimation d'un gouvernement ou d'un pouvoir fondé sur un événement originel, des documents fondateurs et des "mémoires" communes ». Ricœur y voit à la fois « une stratégie de l'oubli autant que de remémoration ». Enfin, le troisième abus, la « mémoire commandée », concerne toutes les manifestations de l'histoire imposées par un gouvernement. Reagan donne l'exemple des « histoires officielles récitées par les écoliers », des « hymnes nationaux chantés avant des compétitions sportives » ou des « défilés de fêtes nationales ». Charles REAGAN, « Réflexions sur l'ouvrage de Paul Ricœur : *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* », *Transversalités*, n° 106, 2008/2. L'article est disponible en ligne (consulté le 5 mars 2021) : <https://www.cairn.info/revue-transversalites-2008-2-page-165.htm>

³ « Des lettres de fusillés », *La revue hommes et monde*, n°1, juillet 1946. Repris dans *Contre l'oubli* sous le titre « Ne les oublions pas encore »

fébrilement l'avenir. « Contre », à l'inverse, plaide en faveur d'une attitude plus combative à l'égard des discours officiels d'après-guerre qui, de par leur interprétation des événements et la mise en place d'un récit à la mémoire sélective, ont sciemment organisé un certain oubli. Les difficultés rencontrées par Calet, pour publier un livre composé depuis 1954, témoignent du peu d'enthousiasme des éditeurs pour des sujets dont ils pensent qu'ils n'intéresseront pas les lecteurs. *Contre l'oubli* est ainsi successivement refusé par les Editions de Minuit (Georges Lambrichs évoque des « raisons strictement commerciales », Jérôme Lindon parle d'un « genre invendable »), puis par Gaston Gallimard qui prédit lui aussi une mévente, même s'il reconnaît que le livre est « sobre, émouvant, mais aussi sans plainte et sans espoir »¹. En 1956, *Contre l'oubli* ne peut donc plus seulement se lire comme la chronique quotidienne décalée de l'époque ; il devient, mécaniquement, du fait de son recul et de la cohérence de sa diégèse, un document historique dénonçant aussi la faillite mémorielle des dix années écoulées. Le lecteur est alors confronté à son souvenir des années noires mais aussi à sa propre responsabilité au moment d'adhérer à un discours, quel qu'il soit.

La Seconde Guerre mondiale joue un rôle essentiel dans le parcours d'Henri Calet. En choisissant de se faire systématiquement l'écho du quotidien, il donne de la voix à ceux que l'Histoire malmène et menace de réduire au silence. *Le Bouquet*, *Les Murs de Fresnes*, et les chroniques de la fin de la guerre constituent donc un cycle cohérent, essentiel à la bonne compréhension des enjeux mémoriels qui accompagnent la Libération. Avec ces textes, le personnage littéraire d'Henri Calet se précise. Il se transforme peu à peu en ce promeneur des rues de Paris, passant mélancolique et ironique, qui se défait de la violence verbale des années trente et se positionne subtilement à côté de toute forme de discours officiel. Ni adhésion, ni opposition : la marge de Calet réside dans sa prudence, dans son souci d'introduire une perspective plus complexe, la véritable subversion ne consistant pas à prendre position mais à tenter d'introduire davantage d'intelligibilité dans l'existence.

¹ Lettres de Georges Lambrichs à Henri Calet du 27 janvier 1954 et de Gaston Gallimard à Henri Calet du 19 novembre 1954. Citées par Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet. Bibliographe critique 1931-2003*, op. cit., p. 329.

CHAPITRE 3

L'APRÈS-GUERRE, UN PREMIER BILAN AU MITAN DU SIÈCLE (1948-1956)

A. Face au discours officiel de la rue

La commémoration en question

Dès la Libération, De Gaulle et le gouvernement provisoire s'attèlent à proposer de la Seconde Guerre mondiale une interprétation propre basée sur l'idée d'une France victorieuse d'une « lutte de plus de trente ans »¹. En faisant le lien avec la Grande Guerre, De Gaulle défend le principe d'une résistance militaire face à l'Allemagne, ramenée à sa qualité d'ennemi séculaire, et d'une France légitime à revendiquer une victoire finale malgré la débâcle de juin 1940. La politique mémorielle menée par le gouvernement, entre 1944 et 1946, tente ainsi d'inscrire sa lecture des années noires dans la « continuité nationale »². L'entreprise passe tout d'abord par ce qu'Olivier Wieviorka nomme une « double négation »³. La première négation concerne l'Etat français et le gouvernement de Vichy, que l'appel du 18 juin et la non-reconnaissance de l'abdication de l'Assemblée Nationale, le 10 juillet 1940, suffisent à délégitimer. La seconde a pour vocation de relativiser l'importance du rôle joué par l'armée alliée dans la Libération. Le célèbre discours du général de Gaulle, le 25 août 1945, insiste sur l'idée d'une France combattante, libérée par elle-même et par son peuple, symbole de la « seule France, de la vraie France, de la France éternelle »⁴.

¹ Charles DE GAULLE, *Discours et messages*, Paris, Plon, 1970, p. 545. Discours du 25 avril 1945.

² L'expression est de Gérard NAMER, *Batailles pour la mémoire. La commémoration en France de 1945 à nos jours*, Papyrus, 1983, p. 13.

³ Olivier WIEVIORKA, *La Mémoire désunie, le souvenir politique des années sombres de la Libération à nos jours*, Paris, Points, « Histoire », 2013, p. 29.

⁴ Le discours du 25 août 1944, « Paris libéré... » est disponible sur le site internet de l'INA <https://www.ina.fr/video/I00012416/charles-de-gaulle-video.html> Site consulté le 27 novembre 2019.

« Seule », « vraie », « éternelle », le désir de rompre avec Vichy et l'Occupation est tout entier contenu dans ces trois termes qui affirment la souveraineté et l'opposition nette de tout un peuple.

Les célébrations qui ont lieu en 1945 sont particulièrement révélatrices de la stratégie que le gouvernement gaulliste entend mettre en place. En effet, Gérard Namer signale que le 8 mai 1945, malgré « l'enthousiasme qui s'exprime sur les Champs-Élysées », aucune festivité officielle n'est prévue¹. Difficilement acceptée au rang des vainqueurs, la France, absente de la conférence de Yalta en février 1945, ne prend donc pas officiellement part aux réjouissances. Dans ces conditions, le Gouvernement provisoire met en avant ses propres symboles. Le 18 juin 1945 est ainsi l'occasion d'un grand défilé militaire entre l'Étoile et la Place de la Concorde qui, reprenant le même parcours, n'est pas sans évoquer celui du 14 juillet 1919 qui célébrait la victoire de la Grande Guerre. Ce lien est clairement formulé par les *Actualités Françaises* du 22 juin qui présentent des armées « victorieuses » et qualifient De Gaulle d'« homme du destin »². Si la dimension militaire assure le lien entre le 14 juillet 1919 et le 18 juin 1945, le défilé du 14 juillet 1945, qui a lieu entre la Bastille et l'Étoile, met en avant une symbolique totalement différente. Comparant les deux fêtes nationales d'après-guerre, Christian Amalvi, dans sa contribution aux *Lieux de mémoire* de Pierre Nora, souligne que si 1919 équivalait à un final festif, 1945 tente, au contraire, de démontrer que tout est « redevenu normal ». Le choix même du point de départ du défilé militaire témoigne du désir affiché d'associer « le triomphe de la liberté dans le présent au souvenir de la chute de la Bastille dans le passé »³. Le 18 juin 1945 devient ainsi un « anniversaire de la Résistance » à la symbolique militaire forte, tandis que le 14 juillet 1945, celui de la « liberté retrouvée »⁴, mêle la symbolique républicaine et la symbolique nationale défendues respectivement par le parti communiste et par le général de Gaulle⁵. À la Libération, la mémoire de la victoire est un enjeu politique. Dans ce sens, les célébrations qui ont lieu le 11 novembre 1945 établissent clairement le parallèle entre les deux conflits mondiaux et alimentent le discours de de Gaulle au sujet d'une « guerre de trente ans ». En effet, Henri Frenay, alors ministre des prisonniers, déportés et réfugiés, propose, sur le modèle du soldat inconnu, de transférer les corps de quinze personnes, censées représenter les différentes

¹ Gérard NAMER, *op. cit.*, p. 75.

² Les *Actualités Françaises* du 22 juin 1945 sont disponibles sur le site internet de l'INA <https://www.ina.fr/video/AFE86003144> Site consulté le 27 novembre 2019.

³ Christian AMALVI, « Le 14-juillet, du Dies irae à Jour de fête », in Pierre NORA (dir.), *Les Lieux de mémoire, I, La République*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des Histoires », 1992, p. 461-462.

⁴ Les deux expressions, « anniversaire de la Résistance » et « le quatorze juillet de la liberté retrouvée » sont de Paul Bodin qui suit les événements pour le journal *Combat* du 19 juin 1945 et du 15 juillet 1945.

⁵ Christian AMALVI, *op. cit.*, p. 466.

catégories de combattants, sur le Mont Valérien, haut lieu d'exécution capitale durant l'Occupation.

Selon Gérard Namer :

Ce 11 novembre marque la victoire de la dramaturgie de la mémoire gaulliste qui fait converger vers la Croix de Lorraine du mont Valérien tous les morts de la guerre 1939-45, liés par la cérémonie à la mémoire militaire de la guerre de 1914-18, à la mémoire intime et vécue des compagnons de combat, à la mémoire familiale, à la mémoire de la foule parisienne, à la mémoire historique de l'Arc de Triomphe et des Invalides [...].¹

Ce syncrétisme mémoriel, qui a pour ambition d'imposer l'interprétation gaulliste d'une France animée par l'esprit de résistance et victorieuse sur le plan militaire, niant Vichy et minimisant le rôle des Alliés, présente l'avantage de poser les principes d'une réconciliation basée sur une gloire nationale que la défaite de juin 1940, l'Occupation et le régime pétainiste rendaient difficilement envisageable. Cette vision, loin de faire l'unanimité, présente parallèlement l'inconvénient de faire abstraction d'un certain nombre de réalités associées aux années noires. En insistant sur la mémoire combattante, le gouvernement provisoire oublie du même coup les déportés juifs² et passe sous silence — même si le régime de Vichy est déclaré illégitime — la responsabilité d'une police française ayant activement collaboré à la déportation. Il fait aussi peu de cas des difficultés quotidiennes de la majorité des français, « peuple vaincu qui s'est contenté de survivre »³ et du sort des deux millions de soldats pour la plupart défaits sans avoir combatus.

Face à ces célébrations, Calet reste à l'écart. S'il ne mentionne jamais le 18 juin et le 14 juillet 1945, il rend en revanche explicitement compte du 11 novembre auquel il consacre une chronique qui paraît dans *Terre des hommes*. Intitulé « Deux heures en mer »⁴, le texte fait le récit du « soir de l'Armistice » et, dès les premières lignes, semble percevoir l'enjeu que revêt la commémoration de cette année-là :

Le soir de l'Armistice, nous sommes allés au cinéma pour faire passer ce goût de terre de cimetière qu'on avait dans la bouche et cette odeur de chrysanthèmes d'ancienne victoire qui traînait dans les rues. (DML, 213).

Là où le discours gaulliste s'emploie à faire le lien entre les deux conflits à partir de l'idée d'une gloire militaire, Calet rapproche le « goût de terre de cimetière » encore présent des

¹ Gérard NAMER, *op. cit.*, p. 141.

² Olivier WIEVIORKA, *op. cit.*, p. 61.

³ Gérard NAMER, *op. cit.*, p. 8.

⁴ « Deux heures en mer », *Terre des hommes*, n° 8, 17 novembre 1945. Repris dans *De ma lucarne*.

« chrysanthèmes d'ancienne victoire » qui font clairement référence à 14-18. Si la date de publication du 17 novembre semble induire qu'il est question de l'Armistice de la Grande Guerre, la proximité du 8 mai contribue à créer une ambiguïté à laquelle le lecteur distrait, ou découvrant le texte en recueil, pourrait se laisser prendre. Entretenu par le Gouvernement provisoire, les symboles se mélangent et créent une polysémie référentielle, brouillant les messages et les événements derrière une interprétation dont l'auteur de *La Belle Lurette* choisit volontairement de se désolidariser. En effet, loin de décrire les cérémonies de ce 11 novembre, sans jamais évoquer la Croix de Lorraine ou le mont Valérien, Calet rend tout simplement compte de sa sortie au cinéma. Il décrit alors tout le déroulement de sa soirée : les bousculades dans la queue, dont « l'habitude » est la conséquence des attroupements dus au rationnement ; l'entrée dans la salle de l'Océanic, dont le plafond bleu et les lampes en forme de hublots donnent l'illusion de se trouver à bord d'un bateau ; un premier film avec Arletty ; l'entracte durant lequel on s'offre des tranches napolitaines ; un deuxième film avec Erich Von Stroheim. Tout au long de la soirée, « deux petites filles sages, pâles, blondes » (DML, 214) attirent l'attention de l'écrivain. Elles constituent le véritable fil conducteur de la chronique et permettent d'amorcer, en guise de conclusion, une réflexion au sujet des enfants présents ce soir-là :

On voudrait les voir plus près d'une mer véritable d'eau et de sel, dans le vent du large plutôt que dans un local enfumé, parmi les grandes personnes. On aimerait qu'ils eussent de meilleurs amusements. Ils y gagneraient au moins de plus beaux souvenirs. Les petites filles ont tout le temps devant elles : les nuits de cauchemar viendront. Les petits garçons en verront plus tard, des femmes nues, en chair, on le souhaite. Des cadavres aussi, beaucoup trop, on le craint. (DML, 216)

Le récit de la soirée de l'Armistice, transformé en compte-rendu anecdotique d'une sortie au cinéma, se modifie encore pour revenir à l'interprétation funèbre de l'incipit et la compléter d'une vision peu optimiste du futur. De fait, toutes les commémorations, ordinairement à la gloire du passé, sont, après 1945, l'occasion pour Calet de manifester son peu de foi en l'avenir.

Dans son œuvre, deux dates reviennent bien souvent et témoignent de son évolution et de celle de son siècle : le 1^{er} mai et le 14 juillet. Entre 1906 et 1914, elles tendent, ainsi que le souligne Christian Amalvi, à s'opposer radicalement, l'extrême-gauche dénonçant « l'hypocrisie bourgeoise » qui serait l'apanage de la fête nationale¹. Toujours dans cet entre-deux, Calet réconcilie les deux dates par le simple biais de son histoire intime. Ainsi, le 1^{er} mai appartient au père. Symbole d'espoir, il représente la possibilité d'un futur, une marche que l'on se transmet de

¹ Christian AMALVI, *op. cit.*, p. 445.

père en fils « en direction d'un monde meilleur » (TT, 33) bien plus qu'une adhésion à une ligne politique, l'unique drapeau noir de Théo Feuilleaube flottant dans une « forêt de drapeaux rouges » (CO, 179) dès 1899. Le 14 juillet, en revanche, appartient à la mère qui emmène son enfant assister aux revues. Il est le symbole de l'innocence et des fêtes populaires où, là aussi, on marchait « vers un but, d'un seul pas : l'Alsace et la Lorraine » (TT, 76). Par rapport à ces visions de l'enfance, « La lune rousse », paru le 7 mai 1947¹, et « 14 juillet à domicile », paru 15 juillet 1947², démontrent une évolution manifeste dans l'appréhension de ces journées. Le défilé populaire du 1^{er} mai 1947 disparaît bien vite derrière les préoccupations quotidiennes, l'inflation et la pénurie de pain. Le défilé militaire du 14 juillet est, lui aussi, rapidement délaissé — « on en a tant vu » (DML, 221) —, par une population toujours en proie au rationnement, qui n'a pas mis de drapeaux à ses fenêtres et préfère profiter de la fête foraine qui anime le quartier. Au lendemain de la guerre, les célébrations du 1^{er} mai et du 14 juillet n'incarnent plus, chez Calet, des motifs d'espoirs où l'on avancerait, de concert, vers des lendemains rians. Au contraire, renvoyant communistes et gaullistes dos à dos, le 1^{er} mai devient le symbole de la faillite des idéaux — « il ne faut jamais montrer le poing à l'avenir, on le sait maintenant » (TT, 12) — quand le 14 juillet ne permet pas de panser les plaies de l'unité perdue. L'avenir de l'enfance s'est obscurci avec la Seconde Guerre mondiale et Calet, capable de prendre part aux manifestations mettant en scène la Nation, la République, le communisme et même l'anarchie, semble être dans l'incapacité de se ranger derrière le dogme d'aucune. Incapables d'incarner encore l'espoir en l'avenir, elles ont, par la même occasion, perdu leur valeur politique et morale ; et si Calet leur demeure fidèle, à défaut de souscrire à leurs discours, il est probable que cela soit avant tout en raison de leur dimension populaire.

Doutes envers leur interprétation du passé et impossibilité de réenchanter l'avenir constituent les deux raisons d'une attitude méfiante que Calet observe face aux commémorations. Dans un article écrit en 1953 et intitulé « Sur la route du 15 juin 1940 »³, Henri Calet relate son séjour en Bourgogne, véritable pèlerinage au cours duquel il emprunte, à treize ans de distance, l'itinéraire suivi par l'armée en déroute. Retrouvant le champ où il a été retenu prisonnier en juin 40, il relève la présence d'un « petit monument de pierre » portant l'inscription :

¹ « La lune rousse », *Combat*, 7 mai 1945. Repris dans *Contre l'oubli*.

² « 14 juillet dans mon quartier », *Le Populaire de Paris*, 15 juillet 1947. Repris dans *De ma lucarne* sous le titre « Fête à domicile ». Le texte est repris très largement dans *Le Tout sur le tout*.

³ « Sur la route du 15 juin 1940 », *Le Figaro magazine*, n°393, 31 octobre 1953, p. 5. Repris dans *Acteur et témoin* sous le titre « Treize ans de retard ».

*Ici ont été massacrés par les Allemands
43 soldats français africains. (AT, 190)*

Face à cela, sa réaction est intéressante :

Je ne suis pas un chaud partisan des monuments commémoratifs en général, je suis même contre, mais, pour une fois, je trouve bien que l'on n'ait pas oublié le souvenir de ces pauvres tirailleurs. Je sais ce que l'on dit en tel cas : que cela ne leur rendra pas la vie. C'est vrai, et pourtant... (AT, 190)

Il peut sembler surprenant qu'un auteur autant préoccupé par le souvenir, écrivant pour contrer une forme d'oubli et composant dès 1945 un recueil comme *Les Murs de Fresnes*, se déclare hostile au principe des « monuments commémoratifs ». Cependant, la méfiance dont il fait preuve est semblable à celle qui transparait dans ses textes et ses romans lorsqu'il questionne la façon dont l'Histoire s'écrit. Si l'on considère que cette dernière est soumise à interprétation, qu'elle repose sur une mise en scène, il devient dès lors nécessaire d'interroger la nature et la teneur du passé « repris dans le présent pour en faire un passé signifiant »¹. Un monument commémoratif qui s'inscrit dans l'espace présent ne saurait en effet faire l'économie d'un questionnement de la valeur de ce « passé signifiant ». C'est bel et bien ce à quoi procède Calet au sujet du monument aux 43 Français africains :

Ce grand crime s'est perpétré devant nous ; j'en ai été un témoin. Sans que nous puissions rien dire. Ils portaient la même tenue que nous, à la chéchia près ; ils s'étaient pour la plupart mieux battus que nous ; ils avaient aussi faim que nous, sinon davantage, car il se peut que leur ration fût encore plus mince que la nôtre, si c'est possible. Ils s'appelaient Mamadou ou Abdoulai, ils vaguaient, grands, noirs et souples. Et nous les évitions comme s'ils eussent été des bêtes malades ; de nous-mêmes, nous les avons mis en quarantaine parce que nous savions que les Allemands les haïssaient. Nous en avons fait nos boucs émissaires. Voilà où nous en étions venus. Une honte n'arrive jamais seule. (AT, 191)

Le monument commémoratif selon Calet n'œuvre guère en faveur d'une quelconque propagande. Il n'est valable que s'il peut raconter une vérité dans toute sa complexité. Il en allait déjà ainsi dans *Le Bouquet*, avec ses soldats sans héroïsme, ou dans *Les Murs de Fresnes*, où le martyr et la trahison représentent les deux facettes du « monument au souvenir ». Ainsi que le suggère son étymologie, un monument est un « montage de mémoire »². C'est en ces termes qu'il faut penser la méfiance de Calet et c'est parce qu'il complète, par son témoignage, le « montage » mémoriel du monument des 43 Français africains que ce dernier peut apparaître acceptable. Grâce à son commentaire, il ne

¹ François HARTOG, *op. cit.*, p. 192.

² Patrick BOUCHERON, *op. cit.*, p. 132.

raconte pas seulement le martyre de ces soldats noirs ou la barbarie des soldats allemands, il décrit aussi la peur et la lâcheté de tous les prisonniers. Le monument aux 43 Français africains devient valable aux yeux de Calet parce qu'il raconte tout ensemble le martyre, la barbarie, la honte et la culpabilité. La conclusion de l'article est alors forte de sens :

En m'éloignant, j'ai eu l'impression que le monument aux quarante-trois nègres était là aussi un peu pour nous, les survivants, pour commémorer, non pas notre héroïsme, il ne s'agit pas de cela, mais un moment de la détresse humaine. (AT, 193)

Pour Calet, les « survivants » ne représentent pas seulement les anciens soldats passés par Clamecy. Pour que le monument commémoratif soit recevable, il doit représenter la détresse davantage que l'héroïsme, raconter le passé et toutes ses aspérités, puisque le sacrifice et la cruauté des uns impliquent nécessairement la lâcheté des autres. Face au souvenir d'un crime dont il a été le témoin, il lui devient impossible d'adhérer à un sens exemplaire forgé sur des principes d'unité censés accompagner des lendemains meilleurs. Chez Calet, puisque la « détresse humaine » est la seule réalité d'après-guerre, la commémoration s'apparente à l'institutionnalisation d'un passé en partie mensonger et à l'impossibilité de la foi en l'avenir.

Le nom des rues

Dans la France de la IV^e République, la célébration des morts de la Résistance apparaît « à bien des Français comme le tribut légitime que la patrie se doit d'acquitter »¹, oubliant du même coup les déportés et les soldats prisonniers qui, s'ils se voient reconnaître le statut de victime, ne peuvent prétendre à celui de martyr ou de héros. Si seules 450 plaques et stèles font allusion aux soldats de 40, les héros de la Résistance concentrent en revanche 50 à 80 % des hommages rendus². La politique mémorielle se met rapidement en place après la guerre puisque 75 % des monuments, plaques et stèles sont édifiés avant 1950³. En l'espace de cinq ans, le paysage urbain est conditionné par la nouvelle narration de l'Histoire officielle, dispositif dans lequel les noms de rues occupent un rôle essentiel. Dans *Les Lieux de mémoire*, Daniel Milo observe que les rues retrouvent une « unité dénominative [...] dans le panthéon de la III^e République (et de la Libération) », accréditant l'idée qu'une place significative est accordée aux hommes qui appartiennent à une Histoire plus ou moins

¹ Olivier WIEVIORKA, *op. cit.*, p. 122.

² *Ibid.*, p. 116 et 122.

³ *Ibid.*, p. 115.

récente et qui ont grandement contribué à façonner la France actuelle¹. Le rapide examen des noms des rues des 95 préfectures françaises, en 1978, permet de constater l'apparition de nouvelles figures. Ainsi, 76 d'entre elles possèdent à cette date une rue général-Leclerc, 68 une rue général-de-Gaulle, 48 une rue Saint-Exupéry et 37 une rue de La Résistance². L'instantanéité de ces changements est perçue par Henri Calet qui se construit, après-guerre, une figure de flâneur parisien. Un récit de promenade, une visite, un fait divers, l'observation des menus événements du quotidien constituent bien souvent le point de départ de ses chroniques, très largement réutilisées dans ses livres, et interrogent indirectement le lecteur sur un problème plus large. L'article « Grand courage en petite banlieue »³ est exemplaire de sa manière de procéder. Son expédition à Vincennes, présentée comme un « beau voyage » (CO, 73), est d'abord l'occasion de se remémorer ses souvenirs de jeunesse et de service militaire, vers 1924. Le but réel de sa visite — un entretien avec la famille Bardosse au sujet des conditions matérielles de leur quotidien — n'est l'objet que de la deuxième partie du texte et est introduit par le passage suivant :

Il me fallait trouver l'avenue du Général-de-Gaulle. Deux agents de police en auto ne purent me l'indiquer. Ils n'étaient pas de l'endroit et ils s'excusèrent. Ensuite, je me suis adressé à un monsieur âgé, en costume printanier. « Parlez fort, me dit-il, car je suis un peu dur d'oreille. » J'ai approché ma bouche de sa joue curieusement violacée, comme si j'avais voulu lui donner l'accolade, et j'ai crié : « Général-de-Gaulle ! Général-de-Gaulle ! » Il avait un regard égaré et il faisait non de la tête. Enfin, cette avenue, si elle existait, devait se trouver dans le centre et non pas dans un quartier écarté, me semblait-il. Plus loin, j'ai demandé mon chemin à un autre monsieur, accompagné de sa famille. Ce devait être un Vincennois. Mais, avec le plus surprenant et le plus rugueux accent des Cévennes, il s'est également excusé de ne pouvoir me renseigner. J'ai questionné un cafetier, ce que j'aurais dû faire plus tôt.

L'avenue du Général-de-Gaulle est l'ancienne avenue du Polygone. (CO, 74)

Ce qui ne se présente que comme une péripétie de moindre importance en dit finalement beaucoup sur une époque qui matérialise le passage de « l'ère de la mémoire "naturelle" à l'ère de la mémoire d'une histoire officielle »⁴. Lors de la parution de cet article, moins d'un an s'est écoulé depuis la Libération de Paris, l'Allemagne n'a pas encore capitulé et le nom du général de Gaulle s'inscrit déjà sur les murs. Le fait que Calet estime, non sans ironie, que ladite rue doive se trouver « dans le centre » n'est pas non plus anodin puisqu'il permet de signaler, littéralement, la place centrale que

¹ Daniel MILO, « Le nom des rues », Pierre NORA (dir.), *Les Lieux de mémoire, II, La Nation, Tome 3, La gloire Les mots*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des Histoires », 1993, p. 308.

² *Ibid.*, p. 307.

³ « Grand courage en petite banlieue », *Combat*, édition magazine du dimanche, n°2, 8-9 avril 1945. Repris dans *Contre l'oubli*.

⁴ Daniel MILO, *op. cit.*, p. 310.

le personnage occupe dans l’imaginaire collectif, ou qu’il prétend y occuper. Il passe du rôle d’acteur du quotidien à celui de héros de guerre déjà entré dans l’Histoire.

La ville devient alors le moyen, accessible pour tout un chacun, de saisir l’humeur d’une époque. Le paysage urbain du *Tout sur le tout* (1948) et des *Grandes Largeurs* (1951), deux ouvrages qui, reprenant un grand nombre de chroniques, font la part belle à la marche ou à la flânerie, se compose essentiellement de noms de rues, de plaques et de stèles sur lesquels le promeneur s’attarde. Le narrateur caletien se montre particulièrement sensible à tout ce que la ville lui donne à lire, ainsi que le souligne Marie Poix-Têtu :

Enfin, le narrateur ne lit pas que des textes, il lit tout. Tout est texte, dans la ville, tout est à déchiffrer avec une curiosité insatiable. L’espace est un corps à lire, un livre à feuilleter.¹

Le « livre à feuilleter », ouvert à tous et empreint de banalité, duquel peuvent parfois surgir les souvenirs d’enfance, n’est pas sans signification et la particularité de Calet consiste justement à tenter de rendre à ces signifiants tous leurs signifiés. Marcher dans Paris revient donc à déambuler dans l’Histoire de France et à en interroger le récit. Ce livre de la rue, de loin le plus lu de tous, témoigne du roman national qui se construit progressivement à travers des noms institutionnalisés qui s’ancrent, de par leur proximité quotidienne, profondément dans les imaginaires collectifs.

Entre 1945 et 1950, de nombreuses rues sont débaptisées puis renommées, écrivant une nouvelle page de l’Histoire de France. Dès la première page des *Grandes Largeurs*, Calet expose son désir de se rendre dans les « quartiers riches ». Du XIV^e jusqu’au XVII^e arrondissement, il entreprend alors de traverser Paris. Les « balades parisiennes » — sous-titre des *Grandes Largeurs* — débutent par un trajet en bus à partir du « coin de l’avenue du Maine et de la rue Mouton-Duvernet », dont une partie se « dénomme depuis peu : Ripoché, en souvenir d’un homme décapité à Dusseldorf, en 1944 » (GL, 7). Maurice Ripoché (1895-1944), fondateur du mouvement de Résistance « Ceux de la Libération » et ancien aviateur durant la Première Guerre mondiale, fut aussi aide de camp du général de Gaulle. Son nom, accolé à une rue de Paris par un arrêté du 8 juin 1946, correspond donc à une certaine narration du conflit propre à l’idéologie gaulliste dans le lien qu’il établit avec la Grande Guerre et l’idée d’une Résistance militaire.

Les héros que la Libération choisit d’honorer illustrent le discours d’une France victorieuse qui, en les intégrant dans l’espace public, tente d’effacer les stigmates des années noires et de réécrire une unité :

¹ Marie POIX-TETU, « Interstices dans *Les Grandes Largeurs* », in Philippe WAHL, *Lire Calet, op. cit.*, p. 132.

On dépasse le garage des corbillards ; on arrive rue Raymond Losserand. Une des conséquences de la guerre a été le changement de l'appellation de nombreuses rues - un héros chasse l'autre - les habitants ont également changé. (GL, 12)

Continuant son trajet, le narrateur des *Grandes Largeurs* parcourt l'ancienne rue de Vanves, devenue rue Raymond-Losserand, le 11 juillet 1945. Membre du parti communiste, Raymond Losserand participe à la mise en place, dès 1940, de la résistance militaire en région parisienne et devient chef de l'Organisation Spéciale, créée par le PCF et qui donna naissance au FTPF¹, avant d'être exécuté le 21 octobre 1942. Aujourd'hui présenté comme « commandant FFI-FTPF »² — rappelons que les FFI, organisation regroupant les principaux mouvements militaires de résistance intérieure, sont créées en février 1944, soit plus d'un an après sa mort —, Raymond Losserand incarne l'ambition d'inscrire le parti communiste dans la geste nationale, au même titre que les gaullistes. Soulignons que si sa plaque commémorative, située rue Didot à Paris, précise qu'il a été exécuté par les Allemands, il n'est en revanche fait aucune mention de son arrestation par les Brigades Spéciales, dépendant des Renseignements Généraux français. Les murs des villes racontent une certaine histoire, mettant en avant certains événements et en plaçant d'autres sous silence, remplaçant, si besoin est, les anciens héros au profit de nouveaux. Les murs des villes, ainsi actualisés, dénoncent ce qui faisait loi hier, réhabilitent les victimes et condamnent les bourreaux. L'Histoire s'écrit donc au présent, au gré de la versatilité des événements et des bouleversements ainsi que Calet le décrit dans *Le Tout sur le tout* :

Le professeur avait monté sa tente en bordure des allées du Maréchal-Pétain (ex-allées Jean-Jaurès). En ces temps, les places et les avenues étaient vouées les unes après les autres au vainqueur de Verdun. Mais comment s'appellent-elles aujourd'hui ? (TT, 174)

Se souvenant de son exil à Tarbes du temps de l'Occupation, Calet mêle roman et vérité historique pour souligner encore davantage la symbolique des noms des rues. Il est intéressant de remarquer que, contrairement à ce qu'il écrit dans *Le Tout sur le tout*, ces allées ne se sont jamais appelées « Jean-Jaurès ». En effet, le 14 juillet 1941, il note dans son agenda que les « allées Nationales » de

¹ Olivier WIEVIORKA, *op. cit.*, p. 105.

² La plaque commémorative de la rue Didot, à Paris, précise : « Raymond LOSSERAND / Conseiller municipal de Paris / Commandant FFI-FTPF / Organisateur / de la lutte armée / dès 1940 / Fusillé par les allemands / le 21 octobre 1942 / A l'âge de 39 ans / MORT POUR QUE VIVE / LA FRANCE

Tarbes ont été renommées « allées du Maréchal-Pétain »¹. En modifiant le nom d'origine, mis entre parenthèse comme pour mieux le distinguer du texte, Calet oppose la guerre et la paix. En 1948, date de la parution du *Tout sur le tout*, Pétain n'est plus seulement le vainqueur de Verdun et le fait de voir son nom remplacer celui de Jean Jaurès est d'une réelle violence, car si Pétain a pu, en son temps, incarner une certaine idée de la Nation, il représente dorénavant la parfaite antithèse du pacifisme et la face la plus sombre de la Collaboration. En créant de toute pièce ce contraste particulièrement évocateur, Calet a parfaitement compris toute la charge symbolique que comporte l'appellation d'une rue, véritable outil de communication du quotidien. La question posée au lecteur, en conclusion de ce paragraphe, doit être perçue comme une invitation à la réflexion. Le simple fait de demander « Comment s'appellent-elles aujourd'hui ? » suffit à souligner l'impossibilité de la permanence de ce nom en regard des réalités nouvelles. La démarche de Calet est des plus efficaces, car, posant une question et se gardant bien d'en donner la réponse, il invite implicitement le lecteur à interroger l'incongruité de cet ancien nom et la pertinence du nouveau. De nos jours, les anciennes « allées Nationales », ex-« allées du maréchal-Pétain » se nomment les « allées du général-Leclerc », illustrant une nouvelle idée de la nation. Le libérateur de Paris s'est substitué au vainqueur de Verdun ; un héros chasse l'autre.

Si les noms contribuent à écrire l'Histoire, les rues journalièrement traversées constituent, de fait, le premier lieu que les hommes investissent. En changeant leur nom, la narration nouvelle prend ainsi le risque d'entrer en concurrence avec l'histoire intime. Dans *Le Tout sur le tout*, Calet, d'ordinaire en retrait des célébrations officielles, se rend rue Marthe qui doit être débaptisée. Arrivé sur les lieux de la cérémonie, le narrateur déclare : « Dix ans de perdus, dix ans de retrouvés. C'est ainsi que l'on mesure le mieux son existence : pas à pas » (TT, 255). Cette scène récurrente de l'après-guerre est ici reliée à un souvenir intime. La rue Marthe, qui correspond en réalité à la rue Jeanne, est avant tout le lieu de dix années de vie commune en compagnie de Reine. Comme pour les allées de Tarbes, Calet s'empare de la symbolique du nom des rues et, renommant la rue Jeanne en rue Marthe, du vrai prénom de son épouse, il met en évidence le rapport intime qui peut exister entre un homme et une ville. Le nouveau nom qui doit remplacer l'ancien met symboliquement en péril les souvenirs d'un amour finissant dont la collectivité n'a que faire :

Il n'y avait pas grand monde. Hommes en casquettes, femmes en cheveux, des drapeaux, des banderoles, des jeunes filles portant des gerbes de fleurs. Les orateurs se succédaient à la tribune que l'on avait

¹ Jean-Pierre BARIL, « Repères Biographique - à la rencontre de Raymond Théodore Barthelmess dit "Henri Calet" » in Philippe WAHL (dir.), *Lire Calet, op. cit.*, p. 303.

dressée au carrefour [...]. La nouvelle plaque indicatrice était couverte d'une soie tricolore ; l'autre n'était pas encore barrée. (TT, 255)

La nouvelle mémoire collective malmène la mémoire individuelle de ceux qui doivent réapprendre même ce qui semblait immuable dans le quotidien. La petite histoire rencontre la grande dans cette rue Jeanne, devenue Marthe pour *Le Tout sur le tout*, et qui s'apprête à devenir la rue Georges-Pitard, du nom d'un avocat communiste exécuté en 1941 par les Allemands. Les époques et les régimes politiques changent, les villes en portent les stigmates et se donnent à lire au promeneur qui les retrouve au fil des pas. Des plaques commémoratives, des noms de rue et des souvenirs façonnent les flâneries dans un Paris multiple, de maintenant, de naguère et de jadis. C'est peut-être pour cela que le personnage qu'Henri Calet façonne après-guerre marche sans trêve, abandonnant le récit romanesque au profit d'une promenade confrontant le passant à une histoire intime et collective, soulignant la fragilité de l'existence humaine face à une Histoire sans cesse en train de s'écrire.

Une ville comme un livre d'histoire

Face à l'incertitude profonde qui accompagne l'époque, la promenade qui se développe dans *Le Tout sur le tout* et *Les Grandes Largeurs* pourrait finalement n'être que le moyen de relier le temps et l'espace en faisant dialoguer l'histoire individuelle, l'Histoire avec sa « grande hache »¹ (CO, 123), le présent immédiat et l'avenir le plus incertain. Chez Calet, la rue est le lieu de tous les syncrétismes. Elle est le premier témoin des événements les plus divers, des grands bouleversements comme des drames intimes, et nourrit, de ses multiples signifiés, le promeneur laissant libre cours à ses associations d'idées. L'homme est en effet, selon Calet, le premier acteur et la première victime de l'Histoire. Pour celui qui se place du côté de la banalité quotidienne, force est de constater que « les grandes batailles se suivent, un combat chasse l'autre, les hommes en meurent, l'Histoire seule s'enrichit et grossit » (TT, 247).

Le livre d'Histoire qui s'écrit sur les murs de la ville, s'il met en scène une gloire passée, n'en révèle pas moins une certaine idée du présent. Ce n'est pas sans ironie que Calet, dans *Les Grandes Largeurs*, passant du modeste XIV^e arrondissement au fastueux VII^e arrondissement, déclare :

¹ Ce jeu de mot, attribué à Perec, est utilisé par Calet en janvier 1946 dans sa chronique « La réalité et le rêve (cinq francs de supplément) », soit trente ans avant *W, ou le souvenir d'enfance* (1975).

Nous sommes dans les avenues aux grandes largeurs, aux grands noms, au milieu d'une gloire militaire authentique et durable : Villars, Duquesne, Ségur, Tourville... Alors que nous n'avons que Ripoché et Lossierand, au XIV^e, pour toute illustration. (GL, 17)

Le Paris des *Grandes Largeurs* décrit le passage d'un arrondissement à l'autre. La Seine y fait figure de frontière entre deux mondes et oppose l'avenue du Maine, point de départ et de référence, aux « avenues aux grandes largeurs » pleines « d'une gloire militaire authentique et durable ». Il suffit à Calet de juxtaposer quelques noms propres pour faire la démonstration d'une réelle différence entre les larges avenues centrales, symboles d'une topographie privilégiée, et les rues périphériques aux noms anonymes que l'on s'autorise à remplacer au lendemain de la Libération. Villars, Duquesne, Ségur, Tourville, trois maréchaux de France et un lieutenant général des armées¹, sont parfaitement indiqués pour illustrer la cohérence interne du livre d'une ville dont Daniel Milo précise qu'elle « n'est pas une ville "III^e République" » mais « une ville impériale »². S'il est vrai que l'explication urbaniste justifie en partie l'absence de grands noms de la III^e République dans le centre-ville³, le parallèle effectué par Calet sur le ton de l'humour et de l'antiphrase tendrait tout à la fois à prouver la dimension sociologique de la dénomination des rues et à affirmer l'ambition politique d'un récit désireux de s'inscrire dans l'espace public, sans bouleverser la narration de la Nation, et ainsi s'intégrer dans la tradition de la grande Histoire de France. Pour cela et puisqu'il n'est pas question de leur faire concurrence, il est plus aisé de renommer la modeste rue Jeanne (ou Marthe) que de modifier le nom de ces avenues qui évoquent tout ensemble l'Ancien Régime et le Second Empire⁴.

Les arrondissements de Paris que traverse le narrateur des *Grandes Largeurs* dessinent une ville multiple, tentant de répondre aux impératifs de toutes les sensibilités politiques et mémorielles pour les faire cohabiter dans le grand roman national. Après avoir traversé les XIV^e et VII^e arrondissements, le promeneur des *Grandes Largeurs* arrive dans le quartier de l'Etoile au sujet duquel il déclare :

Oui, j'aime les vastes et longues avenues qui partent de l'Arc de triomphe, ou qui y aboutissent ; j'aime leurs noms. Il souffle continûment par là une brise de gloire et d'éternité qui ne vient pas dans nos rues où

¹ Claude Louis Hector de Villars (1653-1734) fut maréchal de France en 1702.
Abraham Dusquesne (1610-1688) fut lieutenant général des armées navales.
Philippe Henri de Ségur (1724-1801) fut nommé maréchal de France en 1783.
Anne Hilarion de Constantin de Tourville (1642-1701) fut fait maréchal de France en 1693.

² Daniel MILO, *op. cit.*, p. 308.

³ *Ibid.*

⁴ L'avenue Duquesne est dénommée en 1864, l'avenue de Ségur l'est en 1867.

l'on prend, petit à petit, l'habitude de regarder les hommes et les choses par le gros bout de la lorgnette.
(GL, 28)

Après les Résistants du XIV^e et les héros de l'Ancien Régime du VII^e, les avenues qui partent de l'Arc de Triomphe offrent un véritable condensé de l'Histoire de France. Des généraux de la Révolution (Hoche, Kléber, Marceau), des victoires napoléoniennes (Iéna, Wagram, Friedland), un grand homme de lettres (Victor Hugo), un maréchal du Second Empire et président de la III^e République (Mac-Mahon) ainsi qu'un des vainqueurs de la Grande Guerre (Foch) donnent leurs noms aux avenues qui se groupent autour de l'Etoile qui, au moment où Calet écrit, ne se nomme pas encore la place du général-de-Gaulle¹. En un seul lieu, il est possible de lire le récit glorieux et éternel — pour reprendre le vocabulaire de Calet — sur lequel se fonde le roman de la France moderne. En affirmant aimer ces « vastes et longues avenues », il se fait le témoin exemplaire de l'effet qu'est censé produire ce décorum sur le promeneur quittant son quartier populaire. Produit de l'environnement qui le conditionne, il ne peut qu'être impressionné et séduit par ces grands noms d'ordinaires absents de son quotidien et qu'il ne lit d'habitude que dans des livres. En faisant progresser son narrateur dans les rues de Paris, Calet ne fait que souligner la mise en scène de l'Histoire dans une ville qui doit se lire comme un roman. En concentrant la part glorieuse de l'Histoire de France dans les beaux quartiers, Calet ne dénonce pas seulement la sociologie de l'urbanisme qui donnerait à chacun les héros qu'il mérite. Ainsi, l'explication de la place qu'occupent dans Paris les rues Ripoche et Losserand par rapport à Kléber, Mac-Mahon ou Foch, réside davantage dans l'orientation idéologique du roman national. Ivan Jablonka déclare que « la "Littérature", peuplée de grands écrivains et de chefs-d'œuvre, n'existe pas plus que l'"Histoire", avec ses héros et ses événements dignes de mémoire »². Si ni l'Histoire ni la Littérature n'existent, cela signifie que le véritable enjeu consiste à analyser les modalités selon lesquelles une œuvre, un événement ou un homme, parvient à s'inscrire dans une tradition et une culture. Dans cette perspective, la dénomination des rues, les plaques et les stèles est un moyen efficace d'institutionnaliser un nom et de l'intégrer à la logique du cheminement historique. En confrontant les héros modestes du XIV^e aux gloires des avenues aux grandes largeurs, Calet souligne la proximité de la dernière guerre, sa présence quotidienne par rapport aux mythes révolutionnaires et napoléoniens que l'on visite pour le prix d'un ticket de bus ou de métro. Ripoche et Losserand, Villars et Duquesne, Foch et Carnot, constituent les différentes facettes d'une Histoire qui continue

¹ Ce ne sera le cas que le 13 novembre 1970.

² Ivan JABLONKA, *op. cit.*, p. 187.

de s'écrire. Les premiers sont proches dans le temps et dans l'espace ; les seconds sont déjà plus lointains ; cependant ils participent de la même édification d'une Histoire occupée à entretenir ou à construire de nouveaux mythes. Disparates au premier abord de par leur condition sociale, leur statut de martyr ou de héros, ces noms écrivent tous à leur façon l'Histoire militaire des deux cents dernières années de la France. Dans *Les Lieux de mémoire*, Philippe Contamine déclare :

A travers les siècles, la notion de patrie renvoie primordialement aux guerres menées pour elle et en son nom. Agir pour son pays, aimer sa patrie, c'est d'abord accepter de se battre en risquant sa vie. Aussi en va-t-il de l'intérêt immédiat du ou des responsables de ce pays et de l'Etat auquel il est censé s'identifier de mettre au point et de diffuser un message susceptible de convaincre et d'entraîner le plus grand nombre de ses habitants.¹

Les diverses formes d'inscriptions que l'on rencontre sur les murs d'une ville participent de cette pédagogie et, en les relevant dans tous les quartiers, rapprochant les références les plus anciennes des plus contemporaines, Calet ne fait que rendre compte de la permanence de ce discours patriotique qui fait du sacrifice d'un homme l'égal d' « un acte évident, simple et naturel »² censé donner lieu à la reconnaissance de ses contemporains et à la vénération des générations à venir. Ce faisant, le sang versé est identifié comme étant le principal attribut de l'Histoire, ce qui la caractérise. Se promener dans Paris, si l'on se fie à ses plaques et à ses stèles, reviendrait donc à déambuler à travers les siècles, d'un massacre à l'autre. L'épisode de la rue Haxo, raconté dans *Le Tout sur le tout*, illustre parfaitement l'idée d'une Histoire qui ensanglante les rues de la ville. Au cours d'une escapade à Ménilmontant, le narrateur se retrouve, par hasard, rue Haxo sur les lieux de l'exécution des « cinquante otages de la Grande Roquette dans les dernières heures de la Commune » (TT, 234). Dans cette « Villa des Otages » transformée en musée, il déchiffre la stèle dédiée au souvenir avant de conclure, en s'en allant :

Du mur de la rue Haxo au mur du Père-Lachaise, d'un charnier à l'autre, il n'y a pas loin, dans l'espace ni dans le temps. Un petit charnier et un grand, un prêté pour un rendu. Dent pour dent, oeil pour oeil. Depuis l'antiquité, cela doit faire un beau tas d'yeux et de dents. (TT, 236)

Si la plaque de la rue Haxo rend hommage aux gardes de la ville de Paris exécutés par la Commune les 24 et 26 mai 1871, le monument du Père-Lachaise, le mur des Fédérés, s'adresse aux morts de l'autre camp. Les deux inscriptions, à quelques kilomètres de distance, se répondent et racontent les

¹ Philippe CONTAMINE, « Mourir pour la patrie », in Pierre NORA (Sous la direction de), *Les Lieux de mémoire, II, La Nation, Tome 3, La gloire Les mots*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des Histoires », 1993, p. 40-41.

² *Ibid.*, p. 41.

deux versants d'une même histoire¹. Il est intéressant de relever ce que Calet écrit en 1949 dans un texte sur le XX^e arrondissement et adapté pour la radio en 1952 :

C'est la réplique, dent pour dent, le pendant, oeil pour oeil, de la plaque à la mémoire des otages de la cité de Vincennes. Et, dans la pierre qui a la même couleur et peut-être la même origine, je crus reconnaître les mêmes trous, les mêmes éraflures à plus d'un mètre du sol. [...] Du mur de la rue Haxo au mur des Fédérés il n'y a pas loin dans l'espace ni dans le temps : une demi-heure de marche sans se presser. (8QR, 164)

Changeant de point de vue, Calet se trouve à présent dans le cimetière du Père-Lachaise, face au mur des Fédérés. En reprenant les mêmes termes, il insiste sur le parallélisme et la répétition des événements, qui lui permettent de démontrer, sans autre leçon, que l'Histoire, malgré le sens que les hommes lui donnent, s'écrit toujours avec le sang de ceux qui la vivent. Le promeneur attentif est donc celui qui est capable de relativiser un récit dont la part importante d'interprétation et de fable construit la vérité d'une époque. Henri Calet, en utilisant malicieusement les mêmes mots pour décrire deux lieux de mémoire opposés, contemporains l'un de l'autre et formant les deux parties d'un tout, ne favorise aucune des deux narrations et en souligne la dimension arbitraire. Leur proximité spatiale, sur lequel se fonde le rapprochement, permet l'analogie avec les événements récents, et les morts de la rue Haxo et du Père-Lachaise peuvent alors se mêler au souvenir des nombreuses victimes de la dernière guerre :

D'un siècle à l'autre, il n'y a pas loin non plus. On fusillait des otages, on s'entretenait, il y a quatre ans à peine. Et que ce soit au chassepot ou à la mitrailleuse, les balles font les mêmes blessures, le plus souvent inguérissables. (TT, 236)

La rue Haxo, le mur des Fédérés, la rue Riposte, la rue Raymond-Losserand, la rue Georges-Pitard, de même que les avenues aux « grandes largeurs » témoignent de la permanence de l'Histoire dans les rues de Paris, où l'on avance dans la gloire comme on « pataug[e] dans une boue sanglante » (TT, 237). Le roman institutionnel se développe à l'aide de stèles, de plaques et de monuments, accessibles, lisibles par tous, tachant d'inclure les héros nouvellement désignés dans la chronologie victorieuse de la France. Calet effleure cette réalité en mettant en évidence la continuité dans laquelle s'inscrit la politique mémorielle de la Libération et de la IV^e République qui, investissant l'espace public, enserme l'individu dans un récit collectif. Ce faisant, il se montre méfiant à l'égard

¹ La même proximité est relevée par Eugène Dabit dans *Faubourgs de Paris*. L'enfant écoute les souvenirs de sa tante durant la Commune : « Un dimanche, elle me conduisit rue Haxo, où l'on avait fusillé "les otages" ; au Père-Lachaise, devant le mur des Fédérés d'où se détachaient des fantômes. » Eugène DABIT, *Faubourgs de Paris*, op. cit., p. 57.

des grands emportements de l'Histoire et exprime son scepticisme à l'égard des grandes causes qui, quelles qu'elles soient, font toujours couler le sang à flot.

B. La représentation officielle, l'exemple des musées

Une déconstruction de l'idée de musée

Dans l'élaboration du sens de l'Histoire, les musées, de même que le nom des rues, jouent un rôle essentiel. En France, la Révolution pose les bases de ce que la société entend circonscrire derrière l'idée de musée. Les ambitions affichées dès 1789 aboutissent à une série de dispositions visant à « préserver, conserver, sauver le patrimoine (menacé par le vandalisme), s'appropriier l'héritage des rois, des aristocrates, de l'Eglise, des abbayes pour le donner à voir au peuple, à la nation, éduquer le peuple, former le goût des artistes, étudier l'histoire et l'archéologie au travers de ces trésors, mais aussi édifier le peuple, justifier la nation... »¹. Les objectifs sont nombreux et se heurtent parfois à la réalité révolutionnaire mais ils affirment cependant les principes fondamentaux sur lesquels s'appuiera l'Europe du XIX^e siècle au moment de développer les musées. Dès les prémices de sa normalisation, le musée se voit donc institué, à côté de son action de préservation, de conservation et de sauvegarde, d'une mission d'appropriation, d'éducation et de justification du patrimoine. Son rôle se définit alors à des niveaux multiples puisqu'il permet, par l'appropriation, de relier les hommes au passé, par l'éducation, de les relier entre eux et, par la justification, de les relier à la nation. Le musée contribue au développement d'une identité dont la défense est sous-entendue par le principe de thésaurisation et de sacralisation qu'il implique². De ce fait, il n'est pas surprenant que leur essor coïncide avec celui des nationalismes européens. Lorsque l'on évoque une grande ville et ses lieux de culture, l'imaginaire collectif est prompt à se représenter un grand musée censé faire autorité ou se posant comme une référence. Il en va ainsi de Londres et du British Museum, de Madrid et du Prado, de New York et du Metropolitan Museum, comme il en va de Paris et du Musée du Louvre. Ces passages obligés sont le moyen de retrouver des œuvres appartenant à la conscience collective et érigées parfois en véritable slogan publicitaire : on admire la *Pierre de Rosette* à Londres, *Les Ménines* à Madrid et *La Joconde* à Paris.

¹ André GOB, Noémie DROUGUET, *La Muséologie, histoire, développements, enjeux actuels*, 4^e édition, Paris, Armand Colin, « Collection U », 2014, p. 31.

² Dominique POULOT, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, « Collection Repères », 2009, p. 7 et 23.

Henri Calet semble avoir parfaitement perçu le rôle que jouent les musées dans la conservation et la diffusion de la mémoire. A travers neuf articles, parus entre 1946 et 1955, il dresse un portrait tout personnel de neuf musées. Encore une fois, il fait délibérément le choix de la marge et, plutôt que de s'intéresser aux grands musées parisiens, il fait la chronique de ses visites au Musée Grévin¹, au Musée Gustave Moreau², à la Maison de Balzac³, au Musée du Duc d'Orléans⁴, au Musée Postal⁵, au Musée de l'Asperge⁶, au Musée de l'Assistance Publique⁷, au Musée de la Préfecture de Police⁸ et au Musée du Montparnasse⁹. Si l'on omet le Musée Grévin, Calet, en faisant un pas de côté, contraint le lecteur à s'interroger sur la notion même de musée que le Conseil International des Musées (ICOM)¹⁰, créé en 1946, définit, en 2007, comme étant :

une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'étude, d'éducation et de délectation.¹¹

Cette définition est à mettre en parallèle de la loi française du 4 janvier 2002 :

Est considéré comme musée, au sens de la présente loi, toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public.¹²

Contrairement à la définition proposée par l'ICOM, la loi française insiste tout d'abord sur la notion de permanence d'une collection qui s'oppose à l'éphémère d'une exposition temporaire. En

¹ « La réalité et le rêve (cinq francs de suppléments) », *Combat*, 23 janvier 1946. Repris dans *Contre l'oubli* sous le titre « La réalité et le rêve ».

² « Visite à Gustave Moreau », *Combat*, 21 août 1947. Repris dans *De ma lucarne*.

³ « Outre Seine », *Réforme*, n°139, 15 novembre 1947. Repris dans *De ma lucarne* sous le titre « Un rendez-vous manqué ».

⁴ « L'aventure empaillée », *Caliban*, n°31, septembre 1949. Repris dans *De ma lucarne*.

⁵ « Nous n'étions que deux au musée postal... », *Le Figaro littéraire*, n°209, 22 avril 1950. Repris dans *De ma lucarne* sous le titre « De l'importance du courrier ».

⁶ « Connaissez-vous le musée de l'Asperge à Argenteuil », *Le Figaro littéraire*, n°370, 23 mai 1953. Repris dans *Acteur et témoin* sous le titre « Au musée de l'asperge ».

⁷ « Au musée de la misère », *Le Figaro littéraire*, n°378, 18 juillet 1953. Repris dans *De ma lucarne*.

⁸ « De Ravaiillac à Deibler, un flâneur frissonnant au musée de la Préfecture de police », *Carrefour*, n°492, 14 février 1954. Repris dans *De ma lucarne* sous le titre « Leçon d'histoire sous les combles ».

⁹ « Au musée du Montparnasse, où certains trouvent leur jeunesse parmi les ombres de Kisling, de Desnos et de Kiki », *Le Figaro littéraire*, n°466, 26 mars 1955. Repris dans *De ma lucarne* sous le titre « Douce poussière des petits musées, les lauriers du Montparnasse ».

¹⁰ Créée en 1946, « l'ICOM est l'organisation internationale des musées et des professionnels de musée vouée à la recherche, à la conservation, à la pérennité et à la transmission à la société, du patrimoine naturel et culturel mondial, présent et futur, matériel et immatériel ». <https://icom.museum/fr/a-propos-de-licom/missions-et-objectifs/> Page internet consultée le 12 décembre 2019.

¹¹ André GOB, Noémie DROUGUET, *op. cit.*, p. 44.

¹² Loi du 4 janvier 2002, *Journal officiel* du 5 janvier 2002, p. 305.

revanche, les deux définitions coïncident quant à la nécessité pour le musée de répondre à l'intérêt général, l'ouverture au public se faisant dans un souci d'éducation, d'étude et de plaisir. Le musée n'est donc pas l'équivalent d'un simple entrepôt mais un lieu où ce qui est exposé doit entrer en relation avec les personnes qui le visitent. En fuyant volontairement les lieux trop fréquentés pour se diriger vers des musées méconnus, Calet remet en cause ces définitions qui basent la pertinence de l'institution muséale sur le principe de la rencontre d'une collection avec un public. Or, ainsi qu'il le décrit dans « Au musée de la misère », la foule ne se presse pas dans le Musée de l'Assistance Publique, où il reconnaît volontiers :

Pourquoi tenais-je tant à visiter le musée de l'AP ? D'une façon générale, je recherche les musées peu connus et je n'aurai de cesse de les connaître tous. On y découvre parfois des choses singulières ou précieuses ; en tout cas, on y est presque toujours seul. (DML, 147)

La visite, chez Calet, correspond à une mise à l'écart volontaire. L'attrait du musée réside avant tout dans la promesse d'un instant de solitude, davantage que dans la découverte d'un objet qui est toujours hypothétique. De même, Calet n'utilise pas le mot « œuvre » mais lui préfère des « choses » aux contours indistincts dont la singularité semble l'emporter sur le caractère précieux. Il n'est pas ici question d'un ravissement provoqué par une œuvre précise que le narrateur se proposerait d'admirer et devant laquelle il éprouverait le trouble d'une émotion artistique, à l'image de Bergotte admirant la *Vue de Delft*. Calet ne s'inscrit pas dans la lignée des grands écrivains qui décrivent telle exposition — Diderot ou Baudelaire — ou utilisent tel tableau — Zola, Verlaine, Proust — dans leurs poèmes ou leurs romans. En faisant le choix de ces musées confidentiels, Calet s'attarde sur des lieux dont la raison d'être est de montrer mais desquels le monde détourne le regard. De la sorte, en plus de questionner le musée et les pièces qu'il expose, l'écrivain interroge l'action du visiteur et sa capacité à s'extraire des sentiers battus.

Si l'on excepte le Musée Gustave Moreau, où il ne fait d'ailleurs que très peu de cas des tableaux présents, et, dans une moindre mesure, le Musée du Montparnasse (où, au milieu des reliques plus populaires rappelant la grandeur du passé bohème et artiste du quartier, des dessins de Desnos, des toiles de Foujita, de Matisse ou de La Patellière sont tout de même présents), les musées choisis par Calet ne brillent pas pour la qualité artistique de leurs collections. Au contraire, loin des idées de grandeur dont une fable nationale peut parfois revêtir son patrimoine culturel, les musées de l'Assistance Publique et de la Préfecture de Police témoignent d'une réalité morne et peu réjouissante ; le Musée du Montparnasse et le Musée Postal s'ancrent dans la simplicité d'un

quotidien en apparence tranquille ; tandis que le Musée du duc d'Orléans, avec ses animaux empaillés, et celui de l'Asperge, à Argenteuil, relèvent davantage de l'anecdote. Pour le lecteur actuel, les trois musées restant — le Musée Grévin, le Musée Gustave Moreau et la Maison de Balzac, qui sont aussi les seuls à ne pas avoir déménagé ou à ne pas avoir fermé depuis la visite de Calet — sont certainement ceux qui correspondent le mieux aux définitions modernes proposées par l'ICOM et la loi française et dont les collections pourraient justifier l'intérêt populaire et le déplacement des visiteurs. Ces trois musées sont aussi les trois premiers que Calet décide de chroniquer. Exception faite du Musée Grévin — sur lequel nous reviendrons par la suite — le Musée Gustave Moreau et la Maison de Balzac, visités en août et en novembre 1947, posent les bases d'un manifeste pour le confidentiel ainsi qu'une remise en cause de l'idée de musée. En effet, le fait qu'ils prennent place dans les demeures personnelles des artistes imprime à la visite un caractère intime et en supprime naturellement le caractère sacré. Dans l'article qu'il intitule « Visite à Gustave Moreau », Calet insiste, dès le titre, sur l'ambiguïté : est-il visiteur ou est-il en visite ? Accueilli par une femme enceinte visiblement dérangée dans ses travaux ménagers, le groupe de six personnes, dont est Calet, entre « en force » chez Gustave Moreau :

Elle appela le gardien qui apparut, accort, souriant, un peu surpris pourtant par le bruit que nous faisons. Nous comprîmes que notre venue causait quelque trouble dans ces lieux paisibles. [...] Le gardien, mis en joie par notre présence, nous avoua qu'il ne recevait pas plus de huit visiteurs par semaine, en moyenne. Et, d'un coup, nous arrivions à six ! C'était une bonne journée pour lui, pour Gustave Moreau, pour son musée. Il ralluma un mégot. Le voyant faire cela, nous sortîmes nos cigarettes, on se sentait chez soi. (DML, 168)

Cet accueil et le « trouble » que provoque l'arrivée des six personnes démontrent qu'il ne s'agit pas là d'un musée ordinaire où les touristes se pressent, entre deux expositions, d'observer un bout de toile de maître. Calet pénètre au contraire dans une intimité baignée de quotidien, dans une maison où des êtres vivent, travaillent et fument et où la présence massive des visiteurs ne va pas de soi. Les motifs de la peinture de Moreau ne sont que très rapidement évoqués et seuls deux tableaux sont explicitement nommés :

Il paraît que le visiteur qui nous avait précédés, un Suédois, est demeuré deux heures devant *Salomé portant la tête de Saint Jean-Baptiste*. [...] Le gardien, qui nous suivait pas à pas, continuait à parler ; il nous signala que Gustave Moreau écrasait des pierres précieuses dans sa couleur, et du bitume ; puis il nous montra une grande toile intitulée d'après lui *Ganyomède mangé par les chevaux*. Il confondait avec Diomède [...]. (DML, 168-169)

Aucune description précise ne rompt le récit et le visiteur n'emporte des tableaux exposés qu'un souvenir confus. Les anecdotes au sujet du gardien, le mégot qu'il rallume, le coucou qu'il remonte, sa bienveillance et ses approximations apparaissent comme les principaux facteurs d'une proximité favorisée par la confidentialité. Au moment où les visiteurs quittent les lieux, il déclare ainsi :

- Amenez-nous du monde.

Nous répondîmes oui ; nous lui avons presque serré la main ; nous étions devenus des amis.

Et, avant de rentrer dans sa grande solitude, il nous accompagna jusqu'au perron d'où il nous indiqua une belle bâtisse jaune, au coin de la rue de la Tour-des-Dames :

- C'est l'ancien hôtel de la duchesse de Clairon, classé monument historique. (DML, 169)

Si, dans les grands musées, un visiteur se perd souvent dans le flux de la foule, les musées de Calet, paradoxalement, du fait de leur faible reconnaissance, l'empêchent de sombrer dans l'anonymat et lui donnent le moyen d'exister davantage en tant qu'individu. C'est sensiblement le même mouvement qui est à l'oeuvre dans la chronique consacrée à la Maison de Balzac, écrite en novembre 1947, intitulée « Outre Seine » lors de sa parution dans *Réforme* et repris dans *De ma lucarne* sous le titre « Un rendez-vous manqué ». Calet y confesse qu'il a « le vague sentiment d'être en visite chez quelqu'un qui n'allait pas tarder à rentrer » (DML, 175). Déambulant dans l'intimité du grand écrivain et accompagné par le ménage d'une dame qui n'interrompt pas sa tâche, il pénètre le quotidien d'une chambre, d'un salon ou d'une salle à manger. Là encore, le visiteur s'apparente à un intrus et doit véritablement conquérir la confiance de son hôtesse pour qu'elle se décide enfin à prendre la parole. Les informations partagées sont alors terriblement pragmatiques et concernent le prix du loyer de l'époque, les difficultés de paiements et les moyens de s'y soustraire. Cette dame est à l'image des gardiens de ces musées délaissés, à chaque fois surpris de la présence d'autrui ou de son intérêt. Ils sont pleins de la poussière des lieux, de leur tranquillité et concentrent en eux toute l'apparente inutilité d'une collection oubliée. Calet illustre encore cela dans « Au musée de la Misère », par la description qu'il fait du gardien du musée de l'Assistance Publique :

Alors a commencé, en sa compagnie, une manière d'inauguration à titre personnel. Il me précédait, attirait mon regard sur les pièces qui lui sont chères, il ne m'a, pour ainsi dire, pas quitté, comme si j'eusse été un personnage de marque. On ne vous traitera jamais de la sorte au musée du Louvre. (DML, 149)

Le parallèle établi au désavantage du musée du Louvre, le plus grand musée du monde, signale la distance qui le sépare des musées de Calet. Chez ce dernier, le musée se définit dans sa dimension humaine, dans le rapport qu'il entretient à la réalité de l'autre ou dans sa simple présence. L'autre

(visiteur ou gardien) ne se définit plus en tant qu'anonyme, mais en tant qu'individu présent ici et maintenant, dans un moment d'échange parfois approximatif mais néanmoins réel. L'attente du visiteur caletien s'éloigne donc sensiblement de celles habituellement exprimées par ce que Gob et Drouguet nomment les « utilisateurs des musées ». Selon Gob et Drouguet, le musée est perçu par le visiteur comme étant un lieu de loisir et de plaisir, un lieu de découverte, un lieu de mémoire, un marqueur culturel et social définissant un certain prestige, une activité touristique et un « temple de l'art » où la visite s'accomplit selon des rites presque religieux¹. Si ces considérations s'appliquent parfaitement au Musée du Louvre, il est peu probable qu'elles prennent en compte la réalité du Musée de l'Assistance Publique ou du Musée de l'Asperge qui se démarquent avant tout, pour Calet, par la proximité et la communication que leur confidentialité permet de créer :

Je fusse demeuré longtemps devant ces bocaux si je n'avais été tiré de ma réflexion par le manège d'un monsieur à béret basque, portant des drapeaux à frange d'or sur l'épaule et qui circulait en pantoufles derrière mon dos. Des pantoufles, voilà ce qu'il m'eût fallu.

Monsieur Cayla est le conservateur. Alors commença une deuxième visite des lieux, commentée cette fois. (AT, 47)

L'accompagnement personnalisé est une attention à laquelle le visiteur ne saurait se soustraire, quand bien même lorsque celle-ci surviendrait, comme au Musée de l'Asperge, alors qu'il termine une première visite. Pour le promeneur se repentant au début de sa chronique, intitulée « Connaissez-vous le musée de l'Asperge à Argenteuil », de l'achat de petits souliers rouges qui le font cruellement souffrir, les pantoufles du conservateur apparaissent plus enviabiles qu'une quelconque information et soulignent un relâchement bienvenu équivalent à l'acceptation du visiteur dans l'intimité du lieu. La notion de plaisir, présente dans toutes les définitions, et censée être l'une des trois raisons d'être du musée, est ici complexifiée puisqu'elle ne concerne plus seulement le visiteur mais s'applique aussi au gardien et au conservateur. L'échange et le partage entre les individus désacralisent un peu plus des musées déjà difficiles à prendre au sérieux, mais où le ridicule ne l'emporte jamais sur la bienveillance.

Si la faible fréquentation est présentée par Calet comme étant la première motivation dans le choix de ses visites, il est impossible de ne pas s'intéresser au contenu des collections présentées. Il est difficile d'utiliser le terme « œuvre » pour décrire les armes, les coupures de presse macabres ou la guillotine qui trônent au Musée de la Préfecture de Police. De même, les animaux empaillés du

¹ André GOB et Noémie DROUGUET, *op. cit.*, p. 75-76.

Musée du Duc d'Orléans, les petits pots, les signes de reconnaissance et le tour d'abandon du Musée de l'Assistance Publique ne sauraient susciter l'enthousiasme de l'amateur d'art, tandis que les asperges géantes du Musée d'Argenteuil et les timbres du Musée Postal prêtent à sourire. Les objets présentés se caractérisent par une grande diversité à partir de laquelle il est possible de définir une conception patrimoniale basée sur le disparate et le quotidien. Les pièces exposées n'étant pas au centre de chroniques qui ne jouent guère le rôle de catalogue, la mise en scène de ces musées permet en revanche à Calet de s'intéresser à une réalité elle aussi plus confidentielle. Selon Serge Chaumier :

Depuis le XIX^e siècle, se déploie l'idée que l'exposition doit dérouler un fil, en structurant une logique de visite, un parcours. Ce qui doit être déroulé, c'est donc bien un propos à tenir au visiteur, dont l'effort de rationalisation s'efforce de maintenir la clarté, d'éviter l'incohérence.¹

L'agencement du musée relèverait donc de la narration et le musée lui-même serait l'équivalent d'un média. Aussi n'est-il pas surprenant de voir Calet s'intéresser à ces musées et au récit qu'ils proposent de la quotidienneté, du fait divers et de la tristesse sociale. L'article consacré au Musée de la Préfecture de Police, publié le 14 février 1954 et repris dans *De ma lucarne* sous le titre « Leçon d'histoire sous les combles », est un témoin du sensationnalisme vulgaire avec lequel tout un pan de l'Histoire se raconte. Dans ce musée, où il est fait mention que toutes les armes exposées « ont servi » (DML, 136), le revolver utilisé pour tuer Doumer² côtoie un pistolet-poignard particulièrement pratique pour « assassiner deux fois de suite, et différemment, la même personne » (DML, 135). L'humour n'est là que pour atténuer le malaise croissant face à l'inventivité destructrice d'une humanité qui n'en est plus à son coup d'essai. La valeur d'une pièce, dite historique, s'évaluerait donc en fonction de la quantité de sang versé quand la postérité d'un individu se ferait en regard du nombre de ses victimes. Cette vérité, d'autant plus vraie au sortir de la Seconde Guerre mondiale, transforme le Musée de la Préfecture de Police en une incarnation de l'idée d'un anti-musée selon Calet. Le récit chronologique qui y est mis en scène, depuis l'Ancien Régime jusqu'à la Résistance, se fonde sur l'apparente cohérence d'une Histoire intimement liée au crime. De toute son ironie, l'écrivain souligne qu'une telle narration se veut toujours performative et s'adresse avant tout à des personnes réelles (même des enfants) qui pourront trouver là une bien triste leçon :

¹ Serge CHAUMIER, « Les Ecritures de l'exposition », in *Hermès, La Revue* n°61, Paris, CNRS Editions, 2011, p. 46.

² Paul Doumer (1857-1932), élu Président de la République le 13 juin 1931, il est assassiné le 7 mai 1932.

Lorsque je me suis retiré, le gardien m'a redit que son musée est ouvert tous les jeudis non fériés, de 14h à 17 heures, et que l'entrée est gratuite. Il aimerait bien recevoir davantage de monde — cela se comprend. Le jeudi, c'est un jour bien choisi, à mon sens, le jour des enfants. Ils trouveront là de nombreux sujets de réflexion et d'étude. Une rétrospective du crime en France aussi bien légal qu'individuel. Ils y pourront apprendre à tuer doublement au revolver-poignard ou plus simplement au rouleau de pâtisseries ; à torturer, si cela les intéresse. (DML, 138-139)

Calet interroge le sens de l'Histoire et la pertinence de la transmission organisée par ces musées capables de fétichiser un objet de meurtre. La chronique devient alors un véritable contre-média qui interroge le récit institutionnel en insistant sur son absurdité et sa cruauté.

Le trouble, malgré son apparente légèreté, se laisse fréquemment entrevoir dans les articles que Calet consacre aux musées qu'il visite. Dans ces cas, la poussière, gage de doux abandon, devient au contraire synonyme d'artificialité et témoigne du caractère anachronique d'un lieu sans vie. Il en va ainsi du Musée du Duc d'Orléans où les animaux empaillés ne sont finalement que les différents éléments d'un grand cimetière, où la neige factice se salit doucement et les mites prennent leurs aises :

Je n'ai pas encore parlé des mites. Il y a beaucoup de mites dans le musée du duc d'Orléans. Ce n'est pas un reproche. Au contraire, elles mettent un peu de vie dans un monde qui serait sans elles assez statique. (DML, 165)

Dans ces musées, la mort, la douleur, la solitude et la souffrance sont constamment mises en avant et voudraient se laisser admirer. Dans ce contexte, le promeneur ne peut que ressentir un malaise croissant, semblable à celui qu'éprouve Calet au sortir du Musée de l'Assistance Publique, qu'il renomme « musée de la misère ». Dans la tranquillité d'un petit jardin, il parvient à se défaire des « idées moroses et de l'odeur médicamenteuse » (DML, 152) qui collent au lieu. Il peut sembler étrange de sortir d'un musée bouleversé par une révélation qui serait autre que simplement artistique. C'est pourtant bel et bien ce qui se passe à chaque chronique, car Calet ne s'attarde finalement que bien peu sur ce qu'il contemple. Toute la spécificité de sa démarche réside dans cette relation complexe qu'il entretient à l'écriture de l'Histoire et à la réalité présente. Le musée selon Calet ne peut alors demeurer clos sur lui-même et dialogue inévitablement avec le monde extérieur.

Le musée et l'interprétation de l'après-guerre

Henri Calet observe avec minutie la réalité qui l'entoure et le musée, comme la rue, n'est pour lui qu'un moyen supplémentaire de lire son époque. Comme nous l'avons signalé plus haut, il n'est point, dans ces neuf chroniques, de descriptions systématiques et minutieuses des objets exposés. En revanche, il accorde une importance toute particulière aux différents éléments de réel qui permettent d'ancrer le texte dans un contexte précis. Les neuf articles, parus dans des journaux tels que *Le Figaro Littéraire*, *Combat*, *Caliban* ou *Carrefour*, ne pouvaient faire l'économie d'une dimension quotidienne permettant de donner au lecteur une possibilité d'ancrage. L'art de Calet consiste à analyser le quotidien en regard de musées anonymes et malgré tout présents dans cet espace commun qu'est la ville de Paris. Ses visites ne sont donc pas coupées des préoccupations de son temps. Ecrites entre 1946 et 1955, il y est grandement question de la réalité de l'après-guerre et de la représentation d'une France en reconstruction. La visite au Musée Grévin, dont la chronique intitulée « La réalité et le rêve » est parue le 23 janvier 1946 dans *Combat*, témoigne du regard porté par l'écrivain sur son époque. Là encore, le choix même du musée n'est pas anodin, puisque le Musée Grévin semble être l'archétype du musée populaire, ouvert à tous et facile d'accès. En janvier 1946, au lendemain de ce que l'Histoire a appelé une victoire, la France se reconstruit péniblement et se cherche de nouveaux héros. Calet se rend bien compte de l'enjeu et déclare dès les premières lignes :

Dans la conjoncture incertaine que nous traversons, il est réconfortant de se retremper dans le passé. Le nôtre est prestigieux. Un pays qui a donné tant de grands hommes est un pays qui ne peut pas mourir. Il nous en fera d'autres. (CO, 124)

L'Histoire à venir se fera donc comme l'Histoire passée, grâce à des figures dressées et exemplaires, similaires à celles qui ont été découvertes sur les bancs de l'école. Son entrée s'accompagne de souvenirs d'enfances et souligne le caractère immuable des lieux :

Dès l'entrée, j'ai reconnu la lumière verdâtre des grandes profondeurs, les mêmes vieux gardiens à moustaches sévères, le même faux gardien qui paraît aussi vieux que les autres, la même odeur de moisissure qui doit être celle de l'éternité, les mêmes murs qu'on dirait faits d'un chocolat coulant. (CO, 122-123)

Rien ne change entre ces murs. Tout est « vieux » et l'ironie ultime de cette « odeur de moisissure » qui serait liée à l'éternité nous montre une vision très pessimiste d'une Histoire sans cesse recommencée. Les souvenirs des combats ne sont pas loin et le flâneur caletien, l'ancien soldat

prisonnier, se satisfait de pouvoir « contempler l’histoire de France à distance » (CO, 123), sans avoir à y jouer un rôle quelconque. Mais en cela, la légèreté de Calet s’apparente certainement davantage à une lucidité froide, conscient que la dimension politique est inhérente à l’institution muséale ainsi que le soulignent Gob et Drouguet :

Non seulement parce que c’est le monde politique qui décide souvent du sort d’un musée, de sa création comme de sa disparition, mais surtout parce que le musée se trouve au cœur des problématiques sociétales. [...] C’est que, par son insertion dans la société, par son caractère « au-dessus de tout soupçon », le musée est un moyen d’action politique important [...].¹

Le musée est un instrument de communication. L’exemple du Musée du Louvre, créé par la Révolution, puis devenu Musée Napoléon (1803-1814) censé rassembler à Paris, « capitale de la liberté », un « patrimoine universel » pour la gloire de l’Empire², ainsi que celui du Château de Versailles transformé en 1837 par Louis-Philippe en Musée d’histoire dédié à « toutes les gloires de la France », après une rénovation faite au détriment des aménagements du XIX^e siècle³, sont symboliques de ce lien qu’entretient le politique avec le média qu’est le musée. Si le politique fait l’Histoire, si le musée en organise la narration, le visiteur distrait en accepte le sens, tandis que le critique en souligne les complaisances. Car le récit national sachant commémorer sait aussi oublier les Landru, Mussolini, Hitler, Franco et Pétain, que Calet surnomme ironiquement les « anciennes gloires » et dont les statues de cire ont été refondues en même temps que le vent tournait (CO, 123). L’Histoire sait s’adapter aux aléas. Aussi n’est-il pas étonnant de retrouver, à leur place, pêle-mêle, dans un désordre chronologique étonnant, Joséphine Baker, étoile des années 20-30 et figure de la France Libre, Fouquier-Tinville, l’accusateur du tribunal révolutionnaire, Eisenhower, alors chef de l’Etat-Major de l’armée des Etats-Unis, Jeanne d’Arc, figure mythique de la résistance à l’envahisseur, Louis Jovet et Michel Simon, acteurs célèbres de l’époque, la marquise de Pompadour, favorite de Louis XV, le général de Gaulle, auréolé de son action durant la guerre, Napoléon, image d’une certaine idée de la France conquérante, Jésus Christ, ou encore Tristan Bernard, romancier, dramaturge, juif et interné à Drancy. Nous voyons là se dessiner un paradigme nouveau autour d’idées censées incarner un modèle positif regroupant des figures actuelles et anciennes, françaises et internationales, sérieuses et légères, des figures pouvant être des symboles de victoire et de résistance, de martyr et de don de soi. Toute la France est là, comme autour de la

¹ André GOB et Noémie DROUGUET, *op. cit.*, p. 83.

² André CHASTEL, « Le patrimoine », in Pierre NORA (Sous la direction de), *Les Lieux de mémoire, II, La Nation, 2, Le territoire, l’Etat, le Patrimoine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des Histoires », 2002, p. 421.

³ André GOB et Noémie DROUGUET, *op. cit.*, p. 84.

place de l'Etoile, dans ce syncrétisme mêlant la « France éternelle » de l'Ancien Régime et de Napoléon à la « France des Lumières et de la Révolution », dans cette idée d'une France toujours résistante, finalement du côté des vainqueurs et de la morale. L'apparente désinvolture avec laquelle Calet égrène ces exemples est celle d'un homme qui a compris l'ampleur de ce qui se joue dans ces représentations de l'Histoire que propose le musée. Ce principe de juxtaposition laisse la part belle au visiteur qui, placé au centre du dispositif, doit démêler un sens induit. Selon Jean Davallon :

La mise en relation des éléments exposés dépend donc de l'activité du destinataire. La compétence du visiteur pèse ainsi d'un grand poids dans la production des significations. Interviendront ainsi, par exemple, le déroulement et les modalités de son parcours ; son habitude ou sa capacité à faire des rapprochements entre éléments, à apprécier des caractéristiques formelles, à mobiliser des savoirs, à inférer les intentions des producteurs ; ou encore la signification qu'il peut accorder à l'agencement formel.¹

La responsabilité est donc grande de la part du musée et implique nécessairement un travail conséquent du visiteur s'il veut être capable d'en comprendre les enjeux. Calet sait que les époques passent et que leurs lectures changent. Ainsi, lorsqu'il souligne la présence de Churchill, Staline et Truman, remplaçant Pétain, Hitler et Mussolini, il parle d'une « histoire à la page » (CO, 124), oublieuse, proposant un nouveau discours et un nouveau sens tout aussi fragile. Au sortir du musée Grévin, il déclare :

Oui, c'est une leçon de grandeur que l'on vient de prendre, et pour la somme de vingt francs, ainsi que je l'ai déjà dit (plus cinq francs pour l'illusion).

Un marchand de journaux vendait une édition spéciale. J'ai vu le titre : « Qui remplacera le général de Gaulle ? ». Au fait, qui va le remplacer une fois qu'il sera fondu ? (CO, 124)

L'article, daté du 23 janvier 1946, soit trois jours après la démission du Général de Gaulle de son mandat de Président du Gouvernement provisoire, témoigne de l'incertitude politique et institutionnelle dans laquelle se trouve la France d'alors. La légèreté apparente d'une après-midi passée au Musée Grévin s'estompe définitivement et révèle le scepticisme d'un écrivain qui a pris conscience que l'Histoire s'écrit au présent, une idéologie évinçant l'autre, un chef d'état remplaçant l'autre.

La Seconde Guerre mondiale est ainsi présente en filigrane dans ses autres chroniques. Elle se rappelle au visiteur même lors de la visite la plus tranquille. Dans l'article intitulé « Nous

¹ Jean DAVALLON, « Le Pouvoir sémiotique de l'espace, vers une nouvelle conception de l'exposition », in *Hermès, La Revue* n°61, Paris, CNRS Editions, 2011, p. 38.

n'étions que deux au musée postal... » paru dans *Le Figaro littéraire* le 22 avril 1950, Calet, se promenant dans le Musée Postal de la France, observe le central téléphonique de Berchtesgaden par lequel la voix de Hitler a jadis résonné :

Nous en fîmes lentement le tour ; cet appareil nous replongeait dans l'histoire récente ; nous nous disions que la voix du Führer avait passé par ces fils ; il nous semblait entendre des ordres rauques dans une langue étrangère. Les parois sont bosselées, la peinture grise s'écaille, le Führer s'est maintenant tu...
(DML, 144)

Il n'y a, a priori, aucun enjeu à visiter un musée de l'histoire des postes, ses collections de timbres et ses mannequins vêtus des diverses tenues officielles. Cependant, le fait historique est partout ; la victoire, symbolisée par cette « prise de guerre de la division Eagle » (DML, 144), s'expose jusque dans les musées les plus anonymes et les moins fréquentés. La posture adoptée par Calet est alors conforme à ce retrait qui le caractérise. Il ne sombre pas dans la facilité de la diatribe violente contre le régime nazi, mais se contente de relever les bosses du central téléphonique dont la peinture s'écaille. L'objet est ramené à lui-même, sans fétichisation ni sacralisation. Il est possible que ce téléphone, en tant que vecteur de la parole, rappelle aussi que cette volonté de puissance prenait chez Hitler la forme du discours et résultait d'un usage dévoyé de la parole. Les bosses exprimeraient alors, simplement, la vanité de tout désir de grandeur et la fragilité de la puissance, quand bien même elle incarnerait le Mal et penserait pouvoir durer mille ans. Ces stigmates en disent plus long qu'une critique acerbe et la retenue avec laquelle Calet évoque la décrépitude de cet objet suffit à nous faire comprendre qu'il n'est pas traversé par un esprit de revanche. Ce n'est sûrement pas un hasard si, quelques lignes plus loin, au sortir du musée et au moment de terminer son récit, il évoque, avec toute la pudeur qui le caractérise, le souvenir de Max Jacob, mort à Drancy en 1944 (DML, 145). Les plaies de la guerre sont encore présentes et se rappellent parfois au promeneur, ravivées par hasard ou de façon beaucoup plus directe, comme c'est le cas au musée de la Préfecture de Police. L'article, publié dans *Carrefour* le 17 février 1954, s'inscrit dans un après-guerre déjà plus lointain mais marqué par les récentes lois d'amnisties de 1951 et de 1953. Comme pour l'anecdote du central téléphonique du Musée Postal, Calet se contente de signifier la présence de certains objets sans pour autant en souligner le potentiel polémique. On retrouve ainsi exposés, « la cantine de l'oberleutnant Doriot » (DML, 134), collaborateur notoire et créateur de la LVF, et l'étui à allumettes de Pierre Laval qui côtoient « le poteau d'exécution (sous verre) de la chambre de torture d'Issy-les-Moulineaux » (DML, 138), ce dernier trônant dans la salle consacrée à la Résistance. La proximité des victimes et des bourreaux, ce mélange des genres, a quelque chose

d'obscène et de dérangeant, et le fait que Calet ne s'appesantisse pas dessus contribue paradoxalement à en accentuer le malaise, le lecteur étant mis, comme le visiteur, face à ses responsabilités dans le jugement. Comme il le souligne peu de lignes auparavant, notre époque n'a rien à envier aux précédentes pour ce qui est de la cruauté et il est bien souvent difficile d'y trouver une justice qui ne se confonde pas avec la vengeance :

Je me rappelle une estampe intitulée *Les Filles de joies rasées*, une autre *Le Marchand de crimes*, c'est ainsi que l'on nommait les crieurs de journaux, vers 1840. Peu de changement : on a rasé des femmes il n'y a pas longtemps et l'on continue à vendre journalièrement des crimes. (DML, 129)

En faisant allusion aux quelques 20 000 femmes tondues à la Libération¹, Calet met en relief la circularité d'une Histoire et réactualise des faits que la mise en scène officielle tendrait à considérer comme passés. Il y a, dans cette phrase, le constat d'un homme qui a traversé la première moitié du vingtième siècle sans parvenir à se défaire d'un malaise permanent face à l'Histoire, dans son impossibilité de juger complètement, ou du moins à sens unique, les faits rapportés.

En marge des représentations officielles, Calet se retrouve confronté à ces dernières jusque dans ces musées en apparence sans enjeux. Le premier étage du musée d'Argenteuil est ainsi consacré « aux guerres de tous les temps » où il observe pêle-mêle :

J'ai remarqué au hasard, des armes diverses, du casse-tête au fusil à piston, de la sagaie au cimeterre, du boulet de pierre à un débris d'hélice d'avion, et encore des portraits du général de Gaulle, du général Koenig, du maréchal Juin, un morceau de pain datant du siège de Paris, des assignats, une boîte individuelle de parachutiste contenant un tube de je ne sais quelle pommade, des boutons et des caramels, un pavillon chinois, la bannière de la Société Sympathique de l'Humanité, des arquebuses, un casque à pointe, des dragonnes, des ceinturons, des cachets de caoutchouc ayant servi à la confection de fausses cartes d'identités... En somme, un raccourci assez curieux. Mais, où étaient les asperges ? (AT, 45-46)

Le raccourci de la mise en scène de l'Histoire est encore accentué par ces juxtapositions où les époques et les guerres se mêlent sans aucune organisation logique. Calet, qui fait mine de ne s'intéresser qu'aux asperges, désamorce avec humour ces témoins de la « grande histoire de France » en les considérant de moindre importance. Le décalage est manifeste quand, alors qu'il souhaite en apprendre davantage sur les quelques spécimens de légumes exposés, le conservateur, monsieur Cayla, s'évertue à lui faire admirer des gravures patriotiques de Robida (AT, 47), représentant les cathédrales de 1914 sous les bombardements allemands. Le patriotisme, sentiment dans lequel Calet peine à se reconnaître, constitue inévitablement un ressort social sur lequel

¹ Olivier WIEVIORKA, *op. cit.*, p. 56.

s'appuyer au sortir d'un conflit. L'écart entre l'intérêt du visiteur et celui du conservateur, dépassant la simple dimension anecdotique, révèle tout à la fois le désir des institutions d'intégrer le dernier conflit dans la continuité de l'Histoire de France en même temps que la méfiance d'un écrivain qui semble se désolidariser du récit national. En feignant de centrer son attention sur l'anecdote, Calet dévalorise la mise en scène et le sens construits par une narration orientée. Il ne perd à aucun moment de vue que les musées et les expositions, aussi divers et riches soient-ils, ne proposent autre chose qu'une lecture, et s'apparentent, pour reprendre les termes de Jean Davallon, à :

[...] un livre dans lequel la signification, au lieu de venir du texte linguistique, se trouverait essentiellement résulter de la taille du livre, de ses caractéristiques formelles et matérielles, de sa mise en page et de sa composition ; bref, essentiellement de ses caractéristiques médiatiques.¹

Cette métaphore du livre pourrait sembler séduisante et convenir parfaitement à l'entreprise de Calet si elle n'était le symbole du piège à éviter. Ses textes, ceux d'un écrivain plus que ceux d'un journaliste, contrairement aux musées qu'il fréquente, n'ont de cesse de déjouer cette construction formelle. Ils sont pleins de cette complexité invitant les lecteurs à s'interroger sur le sens de ce que décrit — ou ne décrit pas — le visiteur Calet. L'expérience caletienne n'a jamais rien d'une leçon ; elle s'immisce dans ces vides que le lecteur est invité à remplir. Ne cherchant pas à avoir raison, ne se souciant guère d'énoncer une vérité bancaire, Calet invite à combler les vides d'un discours préétabli, à en éviter les écueils et l'éventuel caractère dogmatique.

Un musée pour les oubliés de l'Histoire

Les musées reculés fréquentés par Henri Calet sont, pour l'écrivain-visiteur, l'occasion de se soustraire au monde. Le moment de solitude, instant de retrait par rapport à la fureur de l'Histoire à une époque où elle s'écrit au présent, est le moyen de s'arrêter un instant et de se laisser « dépasser par le temps ». A l'issue de sa visite du Musée Postal, Calet déclare :

Dehors, je me sentis reposé et rasséréiné, pour un instant seulement, car il me fallut aussitôt rattraper le temps qui m'avait dépassé ; il court très vite. Ç'avait été tout de même assez agréable de m'écarter momentanément ; les timbres-poste n'étaient sans doute qu'un prétexte à cela. (DML, 145)

Cette parenthèse dans le réel, basée sur l'observation et la fréquentation de lieux mettant en scène des éléments du passé, est censée atténuer les bruits d'une Histoire trop présente pour laisser

¹ Jean DAVALLON, « Pourquoi considérer l'exposition comme un média ? », in LE MAREC, J. (dir.), *L'Exposition un Média, Médiamorphoses*, N° 9, Novembre 2003, p. 28.

finalement apparaît le quotidien, plus prosaïque, mais aussi moins menteur. Paradoxalement, malgré l'apparente prise de distance que la confidentialité des musées favorise, les questions de sociétés sont omniprésentes dans ces neuf chroniques qui sont riches d'allusions, plus ou moins directes, à la situation sociale. Les musées permettent à Calet d'évoquer un peu plus le monde qui l'entoure et qui s'écrit en dehors des vitrines figées. C'est pour cela que ses chroniques ne débutent jamais dans la première salle ni ne s'achèvent dans la dernière. Elles commencent et se terminent toujours au-delà du seuil, dans la rue, dans le réel d'un homme, d'une ville et d'une société. Il convient de contextualiser le pourquoi d'une visite, le désir qui la suscite — ou son absence —, ou la légère hésitation au moment de rentrer. Les visites aux maisons de Gustave Moreau et de Balzac, effectuées en août et en novembre 1947, sont ainsi l'occasion de faire allusion aux grandes grèves qui ont marqué la France. Au sortir de chez le peintre, devant le mur d'une usine électrique, Calet remarque les ouvriers alignés au côté de « l'ordre de réquisition du personnel en grève, signé Ramadier » (DML, 170) et qui n'est pas sans le faire penser à un avis de mobilisation générale. Calet reste très évasif sur un mouvement dont les motivations sont transparentes pour le lecteur de l'époque. Dans un contexte marqué, dès le printemps 1947, par des grèves massives dénonçant l'inflation et le rationnement et remettant en question le plan Marshall¹, le musée offre une parenthèse au monde réel. Revisitant le passé, il demeure à l'extérieur d'une actualité qui recommence dès que le visiteur en sort.

La visite chez Balzac inverse le schéma utilisé par Calet dans « Visite à Gustave Moreau ». Dans « Un rendez-vous manqué », daté du 15 novembre 1947, au plus fort de la mobilisation, il est ainsi question dès l'incipit de la réouverture du métro. Si Calet s'en félicite, le trajet sur la ligne Etoile-Nation, est l'occasion de relever les différences sociales qui justifient, à demi-mot, un mouvement de grève. Celui qui se rend chez Balzac ne recherche une heure d'oubli que parce qu'il n'est pas sourd aux préoccupations majeures de son époque. Si la visite au musée semble de prime abord être un prétexte pour se soustraire à l'actualité, elle est aussi le moyen d'y faire directement référence en se positionnant toujours du côté de ceux qui vivent dans le quotidien et n'ont pas nécessairement conscience de leur rôle dans le déroulement de faits qui deviendront historiques. Calet affectionne tout particulièrement ceux qui ne brillent pas par leur héroïsme ou leurs grandes phrases. A côté des pièces exposées et des collections, il ménage toujours un espace pour les oubliés de l'Histoire, ceux qui la subissent sans jamais prétendre la faire.

¹ Serge BERSTEIN et Pierre MILZA, *Histoire de la France au XX^e siècle, tome 2, op. cit.*, p. 419.

La dernière chronique consacrée aux musées et publiée par Calet dans le *Figaro littéraire* du 26 mars 1955 s'intitule « Au musée du Montparno, où certains trouvent leur jeunesse parmi les ombres de Kisling, de Desnos et de Kiki »¹. Elle est significative de la manière dont il conçoit les musées et l'Histoire qu'ils racontent et constitue, en cela, une conclusion logique à l'ensemble des neuf articles. Avant de faire la chronique du Musée du Montparnasse, il rappelle :

En l'espace de quelques mois, j'ai visité le musée Marmottan, que je recommande à tous les bonapartistes, ainsi qu'aux admirateurs du peintre Louis Boilly, s'il y en a ; j'ai pu enfin voir le musée de la Légion d'honneur. (DML, 154)

Ouvert au public en 1934, le Musée Marmottan, appartient alors à l'Académie des Beaux-Arts. Avant d'enrichir ses collections et de devenir le Musée Marmottan-Monet dans les années 1990, il apparaît encore, en 1955, en lien avec l'académisme, dont la principale mission est de veiller « au maintien de la tradition artistique »². L'ironie de Calet, dont on peut raisonnablement douter du bonapartisme, lui permet de développer sa « philosophie des petits musées »³ qui s'oppose à ces lieux trop fréquentés où règnent l'art académique et les discours patriotiques. Le Musée Marmottan est réduit au seul nom de Boilly⁴ tandis que le Musée de la Légion d'honneur, tout à la gloire de Napoléon, est résumé en quelques lignes :

Ah ! j'ai vécu là une heure des plus exaltantes, des plus balsamiques pour l'âme. Et je conseille sans réserve ce musée aux personnes qui restent encore sensibles à l'héroïsme et à la grandeur. On y respire un vivifiant parfum de poudre. C'est merveilleux. En vérité, je faisais un peu mauvaise figure parmi l'honorable société composée surtout de vieilles dames et de vieux messieurs, tous décorés. Mais aussi pourquoi n'ai-je pas su mériter la croix des braves, comme la plupart des hommes de mon âge ? (DML, 154)

Les adjectifs hyperboliques, l'exclamation initiale et la démesure patriotique basée sur l'odeur de la poudre ôtent tout crédit à ce musée qui devient l'occasion pour Calet d'opérer une fois de plus un pas de côté vis-à-vis de la narration de l'Histoire. En 1955, dans un pays où tous les hommes faits ont connu deux guerres, il se place encore davantage en retrait de « l'honorable société » pour n'avoir su, lui aussi, mériter sa croix. Si le Musée Marmottan et le Musée de la Légion d'honneur représentent l'archétype des lieux dont Calet reste en marge, c'est avant tout en raison de leur

¹ Repris dans *De ma lucarne* sous le titre « Douce poussière des petits musées, les lauriers du Montparnasse ».

² <https://www.marmottan.fr/le-musee/historique/> Page internet consultée le 16 décembre 2019.

³ L'expression est de Michel P. SCHMITT, dans son appareil critique à *De ma lucarne* (DML, 338).

⁴ Louis-Léopold Boilly (1761-1845). Peintre, miniaturiste et graveur, il obtient en 1804 la médaille d'or du Salon avant d'être fait chevalier de la Légion d'honneur et de membre de l'Institut de France en 1833.

incapacité à s'inscrire dans le quotidien. Le musée possède tout à la fois la vertu de mettre en lumière des événements et des mœurs, de donner à voir des œuvres, de mettre à distance et de proposer un récit. Il convient donc, en plus de le mettre en doute, de ne pas le substituer à la vie elle-même. C'est en substance ce que dit Calet dans « Au musée de l'Asperge » lorsque, face à l'impuissance du conservateur à lui en dire plus long sur l'asperge d'Argenteuil, il se résigne à aller demander des éclaircissements au patron du restaurant de l'Univers qui, lui, peut répondre à ses questions et surtout lui en servir accompagnées d'un verre de vin blanc (AT, 51). L'asperge ainsi dégustée retrouve le réel et confirme le fait que la vie est dehors. Les ouvriers, les différents amis, les gardiens, les dames et les enfants croisés représentent autant d'interlocuteurs qui permettent au narrateur, tout en se confrontant aux autres, de rentrer en lui-même et de faire l'épreuve du temps qui passe, qui s'oppose au temps figé des « vieilles dames » et des « vieux messieurs » amateurs de gloire et d'éternité. En déambulant dans les musées, l'écrivain pose le regard sur un passé plus ou moins proche auquel il lui est impossible de ne pas s'identifier car le promeneur véhicule une histoire qui lui est propre et avec laquelle entretient en résonance des objets tirés de la sphère collective. La narration qui se construit s'apparente alors à une recherche de sens puisant son expérience dans l'intimité d'un être et dans ses souvenirs. Avant de pénétrer dans le Musée du Montparnasse, et après avoir évoqué les musées Marmottan et de la Légion d'honneur, Calet fait une rapide allusion au musée des Travaux publics :

Et quel charmant et anachronique jeu après-midi j'ai connu dernièrement au musée des Travaux publics. J'étais le seul adulte, si l'on veut, au milieu d'une dizaine de jeunes garçons. Un gardien sévère a fait fonctionner pour nous un train électrique en miniature. Cela aussi, c'était merveilleux : les sémaphores se levaient, des disques se mettaient au rouge, au vert, des passages à niveau se fermaient, le convoi s'arrêtait, puis repartait... Il ne sifflait pas. Nous n'avions jamais possédé un tel jouet. Il me venait des culottes courtes qui, d'ailleurs, me vont encore très bien. (DML, 155)

L'enfance se trouve plus à son aise dans les petits musées qui ont la préférence de Calet et peut davantage s'y former au patrimoine que dans les livres¹. Le musée, dont les définitions insistent sur les notions d'éducation et de plaisir, fait donc le lien entre l'enfance et l'Histoire, vérifiant l'idée exprimée par Michelet qui affirme que le Musée des monuments français a été sa « plus grande impression d'enfance » et le lieu où il a « reçu d'abord la vive impression de l'histoire »². Se rendre

¹ C'est aussi ce que défend Elisabeth Faublée. Elisabeth FAUBLÉE, *En sortant de l'école... Musées et patrimoine*, Paris, Centre national de documentation pédagogique, Hachette, 1992, p. 88.

² Jules MICHELET, *Le Peuple*, Paris, Calmann Lévy Editeur, 1877, p. 20-21. Le livre est accessible à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6118289n.r=le%20peuple%20michelet?rk=21459;2>

dans un musée et rêver devant un train électrique pourrait alors répondre avant tout au désir de retrouver cette impression d'enfance, car l'homme, ainsi que le patrimoine, s'inscrit dans le temps et dans la durée qui use les choses et les êtres, ainsi que le souligne André Chastel :

L'attention au fonds patrimonial du pays est invinciblement associée au sentiment poignant du vieillissement, de la fatigue. [...] En fait, aucun élément patrimonial n'a de sens en dehors de l'attachement des sociétés intéressées, un attachement ou [...] un amour, qui se manifeste de façon instinctive dans la conscience des terroirs, et de façon éclairée dans les démarches du savoir.¹

En mars 1955, date d'écriture de l'article, Calet a déjà été victime d'une première crise cardiaque². C'est donc un homme fatigué et vieillissant, sensiblement du même âge et dans le même état que son siècle, qui se rend au Musée du Montparnasse. Commence alors la visite d'un lieu où tout se rapporte à son expérience propre. La réalité modeste de l'atelier d'artiste où se décline le musée, où il « fait trop chaud en été, un peu froid en hiver » (DML, 158), ravive instantanément une série de souvenirs, liés aux prix du charbon et à sa faible qualité, et une période de l'existence où toutes les difficultés cédaient face à la vigueur de la jeunesse. Le musée du Montparnasse n'est plus à la mode mais, comme le dit Calet, « il est au centre de [sa] ville » (DML, 157) et parle de lui-même comme de tous ses contemporains. Les artistes présents entre ces murs ne se présentent pas comme des êtres lointains et leurs œuvres ne sont guère coupées du public. Elles appartiennent à une mythologie du XIV^e arrondissement et habillent l'imaginaire de la première moitié du XX^e siècle. Toujours sans décrire le moindre tableau ou la moindre photographie en détail, il parvient à inscrire les artistes que sont Brancusi, Zak, Picasso, Chagall, Foujita, Salmon ou Carco dans l'inconscient collectif de Montparnasse. Leurs œuvres sont présentes aux côtés d'une affiche pour le Bal Bullier, haut lieu de divertissement du quartier et fermé depuis 1940, et d'une autre présentant le combat de boxe du 23 avril 1916 entre Jack Johnson et Arthur Cravan, boxeur-poète figurant dans *l'Anthologie de l'humour noir* (1940) publiée par Breton, et symbole d'une culture où l'art côtoie le sport et la rue. Kiki de Montparnasse (1901-1953), chanteuse, modèle et reine des cabarets durant l'entre-deux guerres, et Cécile Sorel (1873-1966), actrice aux costumes souvent extravagants, ont alors, elles aussi, pleinement leur place dans ce panthéon disparate d'un musée devenu mémoire.

Le musée du Montparnasse devient ainsi le lieu d'une communion modeste, à l'écart de la foule où quelques personnes prennent le temps de s'arrêter pour contempler les restes de leur enfance et témoigner leur attachement au temps qui passe doucement :

¹ André CHASTEL, « Le patrimoine », *op. cit.*, p. 446.

² Le 3 octobre 1953.

Oui, j'aime bien ces petits musées et je crois savoir pourquoi : on est là, à quelques-uns seulement, dans une atmosphère tiède, apaisante et agréablement poussiéreuse, sous l'oeil de gardiens morts déjà aux trois quarts d'ennui. Un public peu nombreux de gens pacifiques, vieux, doux et presque sans passion, à l'écart du temps, ou plutôt dans le temps lui-même. (DML, 156-157)

Henri Calet se promène dans les musées pour apprendre mille choses inutiles sur des questions auxquelles il ne s'intéresse guère. Il n'y a pas de recherche pratique autre qu'un désir de solitude et de retrait. Chez Calet on se promène doucement, comme par hasard, dans des lieux de mémoires que le monde finit par oublier, dans la conscience de la fugacité des êtres et des choses. Il n'est rien qui ne soit périssable, aucune gloire, aucune grandeur. Il ne reste à la fin que ces hommes et ces femmes qui prennent le métro, ces ouvriers qui font grève, ces enfants qui rêvent devant les vitrines, ces gardiens endormis. L'Histoire est alors reléguée au second plan, au profit d'une autre plus petite, plus modeste en somme, qui parle du quotidien et des souvenirs à soi qui disparaissent inexorablement les uns après les autres. Comme une ultime ironie, le musée du Montparnasse lui-même, où tout semblait parler de Calet, a fermé définitivement ses portes en 2013.

C. Bilan et perspectives

Au mitan du siècle

Dès 1947, la nouvelle organisation mondiale dictée par la situation de guerre froide contraint les nations européennes à réévaluer leur position. Face à l'influence grandissante de l'URSS et des Etats-Unis, la reconstruction, la stabilité et la sécurité de l'Europe semblent dorénavant passer par une coopération tant sur le plan politique qu'économique. Le Conseil de l'Europe, créé en mai 1949 à Londres, et la CECA, dont le projet est présenté en mai 1950 par Robert Schuman¹, posent les bases d'une collaboration entre des nations européennes affaiblies qui prennent progressivement conscience que la guerre a totalement modifié les rapports de force entre les puissances mondiales. En France, l'Etat s'impose, dès 1944, comme le principal acteur de la relance de l'activité économique et, à ce titre, il se charge de la « stimuler, de la contrôler au nom de l'intérêt national, de lui imposer des règles »². Cette reconstruction planifiée ne suit pas les principes autoritaires des

¹ La CECA sera instituée suite à la signature du traité de Paris, le 18 avril 1951, par la France, la RFA, l'Italie, la Belgique, les Pays-Bas et le Luxembourg. Serge BERSTEIN et Pierre MILZA, *Histoire de la France au XX^e siècle*, tome 2, *op. cit.*, p. 542.

² *Ibid.*, p. 474.

planifications soviétiques, l'Etat se contentant de signaler les priorités et préférant pratiquer une politique incitative plutôt que contraignante. Parallèlement à la reconstruction économique, le Gouvernement provisoire définit les principes d'un Etat-providence et met en place, dès 1945-1946, la Sécurité sociale. L'esprit de la Libération défend donc l'idée d'une justice sociale au nom de laquelle l'Etat se donne le droit d'intervenir dans les rapports sociaux. La société française de l'après-guerre connaît ainsi de grandes mutations structurelles mais ce n'est qu'à partir de 1950 que la reconstruction consécutive à la Seconde Guerre mondiale est « considérée comme achevée dans ses grandes lignes »¹. L'économie retrouve progressivement son niveau d'avant-guerre, notamment dans le secteur de la production agricole, conduisant, en 1949, à la fin des pénuries et du rationnement. Malgré les guerres d'Indochine (1946-1954) et de Corée (1950), qui témoignent de la nouvelle donne internationale, la nouvelle ère qui s'annonce est ressentie en France, après des années de manque et de privations, comme une période de prospérité. Elle marque les débuts de la société de consommation et s'oppose au souvenir des deux dernières décennies marquées par la crise, la guerre et l'après-guerre. Dans ces conditions, l'année 1950 matérialise un véritable point de rupture faisant définitivement entrer dans l'Histoire les événements de la première moitié du XX^e siècle.

Parallèlement à la situation générale, la fin des années quarante correspond à un nouveau moment de bouleversement dans la vie intime d'Henri Calet. Si depuis 1935 il partage la vie de Marthe Klein, — qu'il épouse le 23 janvier 1940, dès la prescription de sa peine judiciaire —, il rencontre, en août 1948, Antoinette Nordmann avec qui il entretient bientôt une « liaison passionnée »² et orageuse. L'existence de Calet se partage désormais entre la rue de la Sablière, où il vit avec Marthe et où il travaille le jour, et la rue Vaneau, où réside Antoinette et où il rentre le soir. Alors qu'Antoinette est enceinte, Calet divorce le 29 juillet 1949, un mois avant la naissance de son fils Louis, le 2 septembre, qu'il ne reconnaîtra pas et qui portera donc le nom de sa mère, Nordmann, avec qui la relation ne cesse de se détériorer³. C'est enfermé dans une situation « confuse et incommode »⁴ que Calet entre dans les années cinquante et entreprend, le 1^{er} février 1950, la rédaction de « *Monsieur Louis* (ou : *Paul*) »⁵. Achevé en août, le roman paraît en octobre 1950 chez Gallimard sous le titre de *Monsieur Paul*. Bien qu'aucune mention ni aucune adresse ne figurent en

¹ *Ibid.*, p. 482.

² Jean-Pierre BARIL, « Henri Calet. Chronologie 1867-1956 », *art. cit.*, p. 184.

³ *Ibid.*, p. 185.

⁴ Lettre à Georges Henein datée du 22 février 1950, in *Grandes largeurs*, « Lettres Georges Henein - Henri Calet », *op. cit.*, p. 151.

⁵ *Ibid.*, p. 150.

tête de la version finale, Jean-Pierre Baril souligne toutefois la présence, dans le dossier MS 9370 conservé à la Bibliothèque Jacques-Doucet, de ce qui ressemble à une dédicace envisagée par l'auteur :

Ces pages sont destinées à mon fils. Je le prie de ne pas les lire avant qu'il n'ait vingt-cinq ans, ou mieux : quarante-cinq... Avec mon affection posthume.¹

Cette note, finalement absente, éclaire l'intention d'un livre corrosif où la violence d'une relation qui n'a plus rien d'amoureuse et la débâcle intime d'un homme empêtré dans la quarantaine conduisent à l'abandon de son enfant. Comme souvent chez Calet, la fiction puise dans le réel : les personnages sont ainsi facilement transposables et une place très importante est accordée à la temporalité, directement empruntée à la réalité du drame intime vécu par l'écrivain. Le roman, divisé en quatre parties dont les titres consistent en quatre dates à la symbolique forte, se structure autour d'une chronologie heurtée ne répondant pas aux principes de la linéarité mais qui permet néanmoins de l'inscrire dans son époque. Ainsi, la première partie intitulée « 31 janvier 1950 » débute par ces mots :

Aujourd'hui, trente et un janvier mil neuf cent cinquante, à neuf heures du soir, je vais commencer à parler. On est au mitan du XX^e siècle ; à la mi-temps, si l'on veut, mais qui gagnera la partie ? Les journaux, le cinéma, la radio rabâchent là-dessus. Toi, tu n'as encore que cinq mois moins deux jours. Atteindras-tu l'autre bout ? Cinquante, c'est un chiffre rond : on pourrait arrêter le match. (MP, 11)

Dès les premières lignes, Calet, par l'intermédiaire de son narrateur, Thomas Schumacher, insiste sur la portée symbolique de cette date au « chiffre rond » qui semble à elle seule justifier sa prise de parole. La nouvelle année (« trente et un janvier ») ouvre une nouvelle décade (« mil neuf cent cinquante ») et se situe en équilibre sur les deux versants du XX^e siècle. Cet incipit, en plus de souligner l'importance du contexte temporel, se caractérise par la présence d'un destinataire, cet enfant de « cinq mois moins deux jours », qui permet de donner au texte une valeur double de témoignage et de confession ainsi que Calet l'exprime dans le « prière d'insérer » qu'il joint à la première édition d'octobre 1950 :

Qui est cet homme ? C'est lui qui entreprend de le dire dans une sorte de testament, ou plutôt de confession, qu'il destine à son fils : Monsieur Paul, lorsqu'il aura atteint quarante ans à son tour. En

¹ Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet, bibliographie critique 1931-2003, op. cit.*, p. 70.

somme c'est une confiance d'une génération à l'autre, par-dessus le temps ; c'est un mort qui s'adresse à un vivant.¹

Le « mitan » constitue un point de passage et se présente comme l'occasion de dresser, à l'intention de ceux qui auront peut-être la chance d'atteindre « l'autre bout » du siècle, un premier bilan fait par la génération née dans les années 1900. Cette « confiance d'une génération à l'autre » n'est rendue possible que par la présence de ce fils. En effet, le titre de la deuxième partie, « 2 septembre 1949 », correspond à la date de naissance du fils du narrateur² et devient un nouveau point de départ du roman :

Mais remontons au commencement, cinq mois avant : tu es né le vendredi deux septembre mil neuf cent quarante-neuf, sous le signe de la Vierge, à Paris, dans le quartier de l'Odéon, rue d'Assas (je ne connais pas le numéro), à la clinique Tarnier, comme moi. Et nullement par hasard : j'ai tenu à ce que tu viennes au monde au pareil endroit que moi, dans un semblant de continuité, mais autant par caprice. (MP, 23)

Ainsi intégrée à l'histoire familiale, la naissance de Paul, si elle accompagne le début d'une nouvelle ère, s'inscrit aussi dans une continuité assurée par l'espace. Le dialogue des générations que tout oppose sera peut-être facilité par ce semblant de transmission qui situe l'enfant dans une histoire collective faite de parallélisme et de répétition spatiale, temporelle et sociale. Paul est un enfant du demi-siècle, héritier, comme l'était son père, du demi-siècle précédent. Comme *La Belle Lurette*, premier roman de Calet, s'ouvrait sur la naissance du narrateur — « Je suis né dans un ventre corseté, un ventre 1900 » — l'histoire de ce nouveau roman, son « commencement », pourrait naturellement correspondre à la naissance de ce destinataire. Pourtant, la troisième partie, intitulée « 17 août 1948 », débute par ces mots :

Il me semble qu'il vaut mieux, pour la clarté de mon récit, reprendre l'affaire à son début véritable, c'est-à-dire huit mois et demi avant ta naissance (tu es né un peu avant terme). Tu es issu de la rencontre dans les organes génitaux internes de ta mère d'un spermatozoïde diligent et du premier ovule qui s'offrait à lui. [...] Cela s'est passé autour du 15 décembre 1948.

Remontons même plus haut encore dans le temps, au jour où je suis entré en relations avec ta mère, au mois d'août de la même année, le 17. (MP, 67)

La confession de Thomas Schumacher, double de Calet, se fait à rebours et retrace l'histoire d'avant la naissance. Il est difficile, au vu des nombreuses correspondances autobiographiques, de ne pas établir de lien entre une histoire familiale « embrouillée » (pour reprendre le mot utilisé dans *Le*

¹ Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, p. 71.

² Paul, le fils de Thomas Schumacher, le narrateur de *Monsieur Paul*, naît donc le même jour que Louis, le fils de Calet.

Tout sur le tout), une existence lacunaire et ce désir de dévoilement à l'adresse de son fils. Pour la première fois dans son œuvre, Calet fait ainsi référence à des événements qu'il avait jusque-là plus ou moins dissimulés. La relation du vol de l'Electro-Câble, la fuite en Amérique du Sud¹ et l'évocation des dix années passées à se cacher en banlieue parisienne sont faites sans excès de lyrisme ni de romanesque et permettent d'expliquer le pourquoi de son « effacement » (MP, 151) continu. C'est que pour comprendre le présent, il convient de remonter dans le temps, ou plutôt de situer l'homme dans *son* temps. Ce besoin de clarification fait de cette troisième partie l'occasion de passer en revue l'existence de ce père, dont les menus événements se mêlent étroitement à tous ceux du demi-siècle écoulé :

Je ne me risquerais pas à écrire la chronique de ce demi-siècle que j'ai presque entièrement parcouru, tout au plus pourrais-je inscrire, en marge, quelques réminiscences personnelles, de simples aperçus, les bas-côtés de l'Histoire, et non point une large perspective, des brouilles... Je n'ai pris une part notable à aucun épisode insigne, je n'ai pas frayé avec de grands personnages. Ce sera de l'histoire à courte vue, de seconde main, de la sous-Histoire... (MP, 218)

Comme à son habitude, Calet se place délibérément en retrait et écrit « en marge », arguant de son incompetence et de la banalité de son expérience. Il se défend du statut d'historien et interroge sa légitimité à jouer le rôle de témoin. Sa seule qualité semble d'avoir été là, habitant par hasard — hasard de la naissance — une vie vécue à l'ombre des errances de la grande Histoire. En revendiquant une marginalité vis-à-vis des élites, des décideurs et de ceux qui font l'Histoire, en refusant une quelconque emprise sur les événements, il se positionne volontairement du côté de la très grande majorité dont la vérité du vécu s'oppose à l'« image tronquée du monde »² inévitablement offerte par la narration historique. Ainsi que le souligne Ivan Jablonka, la « fiction romanesque, fondée sur le vraisemblable et l'identification, devient la vérité de la littérature »³. C'est précisément pourquoi, dans *Monsieur Paul* plus que dans tout autre ouvrage, Calet prend soin de parsemer son texte de balises temporelles et d'événements qui ont marqué l'existence de tous ses contemporains. En une petite vingtaine de pages (MP, 218-236), il dresse une véritable Histoire du demi-siècle, de son commencement où l'on « ne se préoccupait que d'une chose : la Revanche » (MP, 218) jusqu'aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale. Les événements et les années, devenus *a posteriori* historiques, ne sont qu'un repère collectif, le support sur lequel les histoires

¹ L'Electro-Câble devient L'Electrix dans *Monsieur Paul* (MP, 162). La fuite en Uruguay sera l'argument du dernier roman de Calet, *Un grand voyage*, paru en 1952 chez Gallimard.

² L'expression est d'Ivan JABLONKA, *op. cit.*, p. 43.

³ *Ibid.*

personnelles prennent corps et écrivent une vérité. En liant le sort du siècle à celui du narrateur — ceci est vrai dès 1935 avec *La Belle Lurette* — Calet dessine l'humeur d'une période jalonnée de guerres — de la guerre des Boers à la Seconde Guerre mondiale, en passant par la Grande Guerre et la Guerre d'Espagne —, où les Présidents de la République servent de points de repères — Loubet¹ et Fallières² sont les figures « souriantes et bedonnantes » (MP, 219) d'une Belle Epoque heureuse ; Poincaré³ est irrémédiablement lié à la Première Guerre mondiale tandis qu'Albert Lebrun⁴ l'est aux invasions allemandes de juin 40 (MP, 233) —, où les idéologies des années vingt-trente organisent le débat public et politique, où le nationalisme et les slogans patriotiques sont déclamés « en maintes circonstances, parfois contradictoires » (MP, 225). Ce panorama du demi-siècle ne s'organise pas de façon linéaire, comme on rendrait compte d'une frise chronologique, mais se présente sous la forme de l'anecdote individuelle, tour-à-tour activant et réactivée par ce fond commun. Ainsi, la nouvelle de la création du Front Populaire est apprise depuis le Portugal, « dans un petit hôtel de la plage des Pommes » (MP, 227), et procure une joie immense par sa mise en perspective avec le souvenir de l'Allemagne, visitée en 1932, et des terribles « conséquences de la division de la classe ouvrière ». Le souvenir personnel de la plage des Pommes réactive le souvenir de l'évènement historique, dont l'intense émotion est elle-même liée à un souvenir antérieur. L'Histoire calétienne du demi-siècle se fait donc par ricochets, à l'aide d'une mémoire où s'enlacent intimement le collectif et le particulier, pour prendre insensiblement, selon les mots de Maurice Nadeau, une « valeur de témoignage sur une génération qui n'a pas réussi dans ses entreprises »⁵. Si les souvenirs de Calet sont tellement exemplaires d'une génération c'est précisément parce qu'ils refusent le romanesque. Le narrateur, excentré mais sans hauteur, désamorce sans cesse la solennité des faits en se mettant en scène à son désavantage. La nuit d'amour avec une jeune juive allemande — « pas jolie, plutôt antipathique » et hitlérienne (MP, 228) —, qui conclut le passage de la plage des Pommes, doit son caractère « inoubliable » à une intoxication causée par la consommation d'un poulpe avarié. Refusant à son personnage le rôle du héros, même sur le plan sentimental, Calet signale que la vie quotidienne et ses petites misères ne disparaissent jamais derrière l'importance supposée d'un évènement.

Le mitan du siècle, faisant coïncider l'émergence d'un nouvel ordre mondial, la naissance d'un enfant et la fin d'une époque, apparaît inévitablement à Calet comme une acmé. *Monsieur*

¹ Emile Loubet (1838-1929) a été Président de la République de février 1899 à février 1906.

² Armand Fallières (1841-1931) a été Président de la République de février 1906 à février 1913.

³ Raymond Poincaré (1860-1834) a été Président de la République de février 1913 à février 1920.

⁴ Albert Lebrun (1871-1950) fut Président de le République de 1932 à 1940.

⁵ Maurice NADEAU, *Le Roman français depuis la guerre*, op. cit., p. 117.

Paul est alors le livre d'un entre-deux mondes qui dresse presque à contre-cœur le bilan des cinquante dernières années.

Malaise historique

La vision non linéaire de l'Histoire défendue par *Monsieur Paul* reprend une idée qui fait figure de ligne de force dans toute l'œuvre de Calet et qu'il définit explicitement en 1948 dans *Le Tout sur le tout*. Au moment de conclure son livre, le narrateur concède volontiers le caractère lacunaire et fragmentaire de ce qui vient d'être lu tout en reconnaissant, malgré tout, que « ce sont tous ces morceaux qui, aboutés, forment [s]on existence, à la façon d'une mosaïque » (TT, 271). Le concept d'« Histoire mosaïque »¹ semble alors être ce qui correspond le mieux au ressenti de l'écrivain, l'existence personnelle ne pouvant se soustraire à un contexte collectif. Après la Seconde Guerre mondiale, et particulièrement dans sa production des années cinquante², un malaise historique se fait de plus en plus perceptible. Les nouvelles mythologies d'après-guerre entrent en résonance et en contradiction avec celles apprises dans l'enfance, totalement désincarnées, qui favorisent la fable au détriment de la réalité. Au contraire, l'« Histoire mosaïque », telle qu'elle se développe dans les livres de Calet, replace l'homme au centre des événements et se caractérise par une différence de nature manifeste avec l'Histoire telle qu'elle s'enseigne dans les manuels scolaires. Le fragment s'oppose alors à la linéarité, la conscience d'être dans l'Histoire à l'abstraction, la contemporanéité au passé lointain. Ces trois principes — fragment, conscience, contemporanéité — empêchent toute entreprise de mythification pour celui qui vit l'évènement. *Les Grandes Largeurs* (1951) se font l'écho de cette construction permanente :

J'adore l'Histoire de France ! Et cela ne s'arrête jamais. On imprime, sans cesse, de nouvelles pages, en rouge, pour que les enfants les apprennent par cœur. Moi, j'en suis encore à la guerre du Tonkin. Mais, depuis ce temps, nous avons œuvré de notre mieux. Quelques chapitres, prenants à l'extrême, sont venus s'ajouter aux précédents. Nos descendants pourront s'en poulécher les babines : ils ne seront pas à court de sang français. (GL, 29)

¹ Preuve que, par bien des égards, Calet précède la modernité, Lucien Dällenbach a consacré un essai à cette notion, dont il retrace la genèse et l'importance particulière : *Mosaïques: un objet esthétique à rebondissements*, Paris, Seuil, 2001. Signalons aussi que la notion de mémoire fragmentaire est notamment au cœur du travail de Claude Simon (dont Lucien Dällenbach est un spécialiste), ainsi qu'en témoigne son avant-dernier roman, *Le Jardin des Plantes* (1997), où il fragmente typographiquement les premières pages et organise des fragments comme une mosaïque.

² Entre 1950 et 1956, date de sa mort, en plus d'une grande activité de journaliste, Henri Calet publie en volume deux enquêtes (*Les Deux Bouts*, en 1954 chez Gallimard ; *Le Croquant indiscret*, chez Grasset & Fasquelle en 1955), un récit de voyage (*L'Italie à la paresseuse*, en 1950 chez Gallimard), un livre de « balades parisiennes » (*Les Grandes Largeurs*, en 1951 aux éditions Vineta) et deux romans (*Monsieur Paul*, en 1950 chez Gallimard ; *Un grand voyage*, en 1952 chez Gallimard).

Il est significatif que le narrateur, double de Calet, déclare en être « encore à la guerre du Tonkin ». En établissant ce parallèle, celui qui était enfant durant les années 1910, marquées par la narration et les soubresauts des guerres coloniales de la fin du XIX^e siècle, peut aisément envisager ce que représenteront les nombreux événements écrits « en rouge », qui ont jalonné la première moitié du XX^e siècle, pour les enfants nés autour de 1950. Car pour toute génération amenée à remplacer celle de ses pères, l'Histoire est avant : Guerres coloniales pour celle de 1900, Guerres Mondiales pour celle née en 1950. Ce faisant, Calet n'oppose pas les générations, il les met au contraire en parallèle en signalant que le problème réside dans les modalités de transmission du message historique. Au cours d'une de ses promenades, le narrateur des *Grandes Largeurs* assiste au dialogue suivant :

- Qu'est-ce que c'est que cette grande pierre pointue ?
- C'est un truc, lui a-t-il répondu, qui a été ramené d'Egypte par Napoléon ; c'est « L'Obélisque ».
- Ah.

Donnez-vous donc du mal pour illustrer votre patrie de toutes les manières ; coupez-vous en quatre ; faites couper aussi en petits morceaux cent ou deux cent mille de ses enfants ; arrosez le tout de sang ; servez chaud. Et voilà qu'un siècle plus tard une bonne femme ignorante remet tout en question. C'est proprement décourageant. (GL, 41)

Avec ironie et au détour d'une anecdote qui prête à sourire, Calet tourne en dérision ceux qui écrivent l'Histoire officielle à l'aide d'une recette toute faite tout autant que ceux qui y croient. Ces symboles, érigés sur le sang de victimes toujours plus nombreuses, perdent inévitablement tout contact avec un réel dont ils n'ont pas pour ambition de rendre compte¹. L'erreur de ces promeneurs montre comment l'Obélisque de Louxor, étonnamment, est devenu avec le temps — Egypte oblige — un symbole patriotique naturellement associé à Napoléon et à la grandeur militaire française. Cas isolé ou anecdote révélatrice, Calet n'en démontre pas moins la part d'approximation qui accompagne la recherche du sens au moment de rendre compte d'un fait historique.

La narration de l'Histoire, et sa prétention à acquérir une dimension mythologique encore acceptable lorsqu'elle se réfère au temps de l'enfance, provoque un véritable malaise tant elle s'oppose au réel multiple, ou « mosaïque ». Le tournant que représentent sur le plan symbolique les années cinquante et les enjeux politiques et sociaux qui forcent chacun à choisir un camp amènent Calet à se situer, une fois de plus, en marge du débat public. Au moment où se construisent de nouveaux discours, où il convient de célébrer et d'asseoir dans l'Histoire la victoire de la France,

¹ Rappelons que l'obélisque de Louxor érigé place de la Concorde n'a pas été ramené par Napoléon suite à la campagne d'Egypte. C'est Mehemet Ali, vice-roi d'Egypte, qui l'offre à la France, en 1830.

Monsieur Paul, dans son bilan du demi-siècle, est l'occasion de rapporter une scène observée après la Libération :

J'ai vu une colonne de prisonniers allemands traversant un pont, sous la garde d'un FFI de seize ans portant en bandoulière un fusil presque aussi grand que lui ; un prisonnier s'est courbé vivement pour recueillir, lui aussi, un bout de cigarette ; le petit soldat veillait : il lui a botté les fesses avec une rudesse dont on ne l'aurait pas jugé capable. Ce coup, je l'ai reçu en même temps que l'Allemand. Peut-être parce que j'ai été prisonnier moi aussi, et que moi aussi, une fois, je me suis baissé pour saisir un mégot. On dit communément qu'il y a des coups de pieds au cul qui se perdent ; je ne le pense pas : un coup de pied au cul n'est jamais perdu — de même qu'un bienfait. (MP, 236)

Ces brimades des vainqueurs à l'intention des vaincus sont finalement dans l'ordre des choses en temps de guerre. Les récits de l'après-guerre, notamment par l'intermédiaire des prisonniers de 40, se sont particulièrement attardés sur les longues marches effectuées sous la surveillance des soldats allemands¹. L'auteur du *Bouquet* choisit, dans *Monsieur Paul*, d'inverser les rôles et d'établir un parallèle qui pourrait sembler mièvre s'il n'était empreint d'un réel humanisme. Il n'est pas anodin que Calet s'attache à relater le geste effectué par un jeune Français à peine sorti de l'enfance. Ce « coup de pied au cul » asséné par un garçon de seize ans est l'expression de la brutalité des vainqueurs qui s'exercera toujours sur les vaincus, et ce quelle que soit leur nationalité. En insistant sur la taille de son fusil, il pointe le caractère absurde de faits trop souvent banalisés, dès lors qu'ils sont considérés comme légitimes, et probablement voués à se répéter si l'on en croit l'âge du garde.

Ne faisant pas profession d'historien, Calet est peut-être plus libre de questionner les nouveaux mythes qui apparaissent au lendemain de la guerre. Pour ce faire, plutôt que de se livrer à une dénonciation ou à une attaque en règle, il se propose, selon son habitude, d'observer les murs de la ville. Il remarque ainsi, dans *Les Grandes Largeurs*, la présence d'un graffiti écrit à la craie : « Laval au poteau » et prend soin d'observer que « le vœu de l'auteur a été exaucé » (GL, 27). Cette phrase, en apparence anodine, est à mettre en perspective d'une anecdote rapportée dans *L'Italie à la paresseuse* (1950). Au cours de son voyage en Italie, Calet assiste à une pièce de théâtre mettant en scène « deux frères rivaux, un “collaborateur” et un “résistant” » et ajoute avec malice : « le thème n'a pas encore que je sache été utilisé en France ; pourquoi ? » (IP, 135). Cette question, à la fausse ingénuité, suggère une situation problématique et attire l'attention du lecteur sans pour autant lui faire la leçon. Le désir de vengeance matérialisé par la peine de mort et la supposée unité de la France victorieuse se trouvent ici interrogés. En réponse, Calet fait de la littérature et met à

¹ C'est notamment le cas dans *Le Fidèle Berger* (1942), d'Alexandre Vialatte.

contribution son narrateur. L'écriture devient, pour reprendre les mots de Georges Perec, un « moyen de connaissance, [un] moyen de prise de possession du monde »¹ qui propose avec subtilité et sans manichéisme de saisir la complexité des réalités humaines. Parmi les constructions romanesques de Calet, nous avons déjà observé que l'arbre généalogique fonctionnait comme un véritable « mythe originel » donnant lieu à de continuelles réécritures². Ainsi, la part de légende familiale qui fait état, dans *Le Tout sur le tout*, de la présence de Jean-Pierre, décoré de la médaille de Saint-Hélène au cours des guerres napoléoniennes, se brouille sensiblement avec la désertion du père, « aux opinions pacifistes et internationalistes », au moment de prendre part à la Grande Guerre, puis avec le rôle tout en demi-teinte joué par le narrateur lui-même en 1940 (TT, 15). En revanche, l'évocation d'un cousin, fils de son oncle Alexandre, membre de la LVF et mort en URSS (TT, 227), symbolise le refus d'une nouvelle mythologie immaculée basée sur le silence et l'oubli. Dans *Monsieur Paul*, Alexandre devient le prénom de l'enfant que le père de Thomas Schumacher a eu avec Hortense, sa demi-sœur :

Il est mon frère ou mon neveu [...] C'est maintenant un homme taciturne, d'une trentaine d'années, un alcoolique, il vit avec une femme plus vieille que lui, il a un peu trafiqué avec les Allemands pendant l'occupation. (MP, 211)

Si, fidèle à ses procédés, Calet se joue du réel et de la fiction, faisant varier insensiblement les faits et ses personnages d'un livre à l'autre, il fait néanmoins preuve d'une certaine constance dans ces allusions répétées à la Collaboration française. Les familles de ses personnages ne font pas exception dans le paysage français et contribuent à faire le portrait d'une époque troublée, pointant ses dérives et ses contradictions, sans pour autant porter de jugement péremptoire.

Toutes ces anecdotes, qui sont autant d'exemples, sont l'affirmation d'un certain retrait et permettent à Calet de définir une nouvelle vision de l'Histoire, vue avec le recul d'un homme qui en a partagé tous les soubresauts :

Ce qui est, en quelque sorte, rassérénant dans l'Histoire considérée avec recul, et en pantoufles, c'est que tout le monde finit par trépasser d'une façon ou de l'autre, du plus bouché des troupiers au plus piaffant des généraux, dans une tranchée ou dans un lit, d'une balle ou de décrépitude. (MP, 232)

¹ Georges PEREC, « Pour une littérature réaliste », in L.G., *Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, « La Librairie du XX^e siècle », 1992, p. 47-66 ; cité par Ivan JABLONKA, *op. cit.*, p. 26.

² Claude BURGELIN, « Les Porte-à-faux d'Henri Calet », *art.cit.*, p. 40. Nous renvoyons au premier chapitre de cette thèse.

Cette Histoire qu'il nomme « égalitariste » s'apparente finalement à une perte de *foi*. Le terme religieux n'est pas totalement incongru si l'on considère qu'il est nécessaire de *croire* pour adhérer pleinement à un discours. En perdant la faculté de *croire*, il interroge du même coup la fonction véritable de l'écriture historique. Cette dernière doit-elle créer du symbole ou rétablir des vérités ? Préférer un passé glorieux à un futur complexe ? Si Calet ne répond pas directement à ces questions, Marc Dambre signale néanmoins que l'écrivain considère l'Histoire comme un « leurre, créé par l'enseignement de la République pour fonctionner toute la vie »¹. Dans cette perspective, la première moitié du XX^e siècle serait la conséquence de ces leçons trop bien apprises. Après les massacres de la Grande Guerre, la tragédie et l'horreur de la Seconde Guerre mondiale, en remettant en cause les principes mêmes de l'humanité, ont définitivement enterré la possibilité d'une signification et, malgré les discours et les narrations nouvelles, il devient illusoire de prétendre en sortir vainqueur. Le malaise historique, issu de la conjonction de cette Histoire apprise et de ses conséquences récentes, s'exprime, au moment de raconter des faits, par l'impossibilité de se conformer à une posture prédéfinie censée expliquer et donner un sens à un mouvement d'ensemble.

La quatrième partie de *Monsieur Paul*, intitulée « 2 mars 1950 », fait aussi office de conclusion au livre. De retour dans le présent, Thomas Schumacher peut enfin juger de l'héritage reçu du demi-siècle écoulé et confesse à son fils son incapacité à statuer sur le moindre évènement qui a traversé sa vie :

Je n'ai pas de convictions formelles sur la plupart des problèmes vitaux dont les hommes verbiagent sans trêve. Si j'ai eu des opinions tranchées, une fois, j'ai dû les perdre en route, je ne sais où. [...] Sur la politique mondiale, sur l'amour, sur l'avenir de l'homme, sur la religion, sur le mariage, sur la nature, sur l'éducation... j'ai eu sur toutes ces questions des idées fort diverses, je me suis trompé trop souvent.
(MP, 278)

Pessimisme excessif ou réalisme froid, ces mots sont ceux d'un homme à qui le réel a appris à ne pas tirer de conclusions définitives, le privant par la même occasion du confort d'une opinion arrêtée et immuable. L'impossibilité manifeste de Thomas Schumacher d'édicter une règle de vie à l'attention de son fils fait pendant à l'impossibilité, de la part de l'écrivain Calet, de se poser en directeur de conscience. Dans ce sens, Marc Dambre insiste sur le fait que chez lui « la leçon n'est pas de défaitisme ni de scepticisme ou d'indifférence. Elle est peut-être celle-ci : la vraie leçon se

¹ Marc DAMBRE, « D'un demi-siècle délusoire », in *Europe*, « Henri Calet », *op. cit.*, p. 75.

moque de la leçon »¹. Point de désintérêt donc, mais un mélange de méfiance, d'incrédulité et de modestie qui constituent un engagement à part entière « en marge de l'Engagement »². L'expérience intime du XX^e siècle de Calet se heurte constamment au récit autorisé. Les grandes lignes et les grands événements ne sont alors jamais que des toiles de fond propices à s'intéresser aux vides, aux manques, à ces interstices dans lesquels la vie s'épanche et qui, une fois rassemblés, permettent d'établir une « Histoire mosaïque », non pas contraire mais toujours sensiblement en retrait d'une Histoire officielle qui le dépasse.

L'impossible avenir

Paru en octobre 1950, *Monsieur Paul* connaît de la part de la critique un accueil mitigé³. Si certains relèvent la qualité d'un livre dont l'auteur se présente « comme un témoin [du demi-siècle] que l'on ne peut récuser »⁴, d'autres l'accusent ouvertement de se complaire dans l'« abject »⁵ et de rechercher « dans la dépression et le dégoût de soi qui en découle, un élément de séduction »⁶. Georges Henein, dans une lettre datée du 4 janvier 1951, comprend parfaitement le trouble ressenti par la critique et le public tout en proposant une analyse de cette réception qui a le mérite de situer le roman dans son époque :

Certes, je me doute bien que *Monsieur Paul* n'est pas de ces livres qui mettent à l'aise critique et public. Les gens eussent aimé un livre cynique ou dur [...] et non être ainsi troublés, dérangés, dans leurs façons de prendre une vie mauvaise. L'absurde a fait beaucoup de progrès depuis quinze ans. Tant de progrès qu'on lui reconnaît une place à table, qu'on en fait un dieu laïc, un gardien des foyers modernes. Et vous trouvez qu'il n'y a pas moyen de vivre sous le signe de ce petit bouddha qui s'engraisse de nos déchéances. Cher ami, vous n'êtes qu'un empêcheur d'existailler en rond. C'est d'ailleurs pourquoi je continue à tenir *Monsieur Paul* pour un grand livre.⁷

En janvier 1951, l'emploi du terme « absurde » et de l'ironique « existaitier » font inévitablement référence à Camus et à Sartre qui incarnent, chacun à sa manière, la figure de l'écrivain engagé. Cette question de l'engagement est essentielle au lendemain de la guerre où la découverte des

¹ *Ibid.*, p. 81.

² L'expression est de Marc Dambre. *Ibid.*

³ Nous renvoyons à l'article de Michel P. SCHMITT paru dans la revue *Europe* dans son numéro consacré à Henri Calet. Michel P. SCHMITT, « La réception critique d'Henri Calet », *art. cit.*, pp. 152-154.

⁴ René Lalou, cité par Michel P. SCHMITT, *Ibid.*

⁵ Henri PETIT, « Pitié pour les fils de lettres », *Plaisir de lire, Le Parisien libéré*, 14 novembre 1950, cité par Michel P. SCHMITT, *Ibid.*

⁶ Georges BATAILLE, « La littérature et le privilège de la dépression », *Critique*, n°42, novembre 1950, repris dans *Œuvres complètes, Tome XII*, Paris, Gallimard, 1988, p. 35.

⁷ Lettre à Henri Calet datée du 21 janvier 1951, in *Grandes largeurs*, « Lettres Georges Henein - Henri Calet », *op. cit.*, p. 161.

nombreuses atrocités, mettant en cause les principes mêmes d'une humanité, semble pointer une responsabilité collective, une « responsabilité de tous, et donc de l'écrivain au nom de tous »¹. Il revient à chacun de choisir entre les deux blocs qui s'affrontent, de préciser ses pensées quant à sa conception de l'homme et de se prononcer sur la décolonisation. Dans ce monde bouleversé et conditionné par une situation de guerre froide, l'écrivain est sommé de se déterminer et de définir son engagement, non plus en réaction aux exactions d'un ennemi mettant en péril la liberté, mais selon « les possibilités politiques et humaines du moment »². Dans *Le Roman français depuis la guerre*, Maurice Nadeau relève un certain nombre de « courants ou familles d'esprits » qui forment autant de « rassemblements à peu près homogènes »³ et dont les œuvres, se revendiquant de l'existentialisme, de l'absurde, du surréalisme, du roman américain, du catholicisme ou du communisme, ont en commun un positionnement éthique, politique, moral ou social. La rupture entre Sartre et Camus — le premier, volontariste et influencé par le marxisme, défendant l'action politique concrète, le second prônant un engagement éthique basé sur la justice et hors des groupes politiques pouvant justifier le recours à la violence — a lieu suite à la parution de *L'Homme révolté* (1951) et symbolise à elle-seule les tensions idéologiques d'une période, encore exacerbées par les guerres d'Indochine et de Corée. Dans ce contexte, et c'est, selon George Henein, la première qualité d'un livre comme *Monsieur Paul*, il est difficile d'assigner une place à Henri Calet et de l'intégrer à un groupe défini par un mode de pensée ou d'écriture. Ainsi que le déclare Nadeau :

Entre ceux qui acceptent le genre tel que l'ont illustré des écrivains aussi différents que Balzac et Proust, Stendhal et Zola, Flaubert et Céline, et ceux qui vont donner au roman l'occasion d'accomplir des mutations décisives, il existe une foule d'écrivains qui ont délimité chacun leur territoire, l'ont aménagé selon leurs moyens et sans se nuire mais sans non plus s'agréger à quelque troupe [...].⁴

Parmi eux, Nadeau cite, outre celui de Calet, les noms de Marc Bernard, d'Alexandre Vialatte, de Paul Gadenne ou d'Henri Thomas. Coincés entre la tradition et la nouveauté, entre les grandes figures des écrivains engagés et le Nouveau Roman, ces auteurs forment une « République des

¹ Michèle TOURET (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle, Tome 2 - après 1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 81.

² *Ibid.*

³ Maurice NADEAU, *op. cit.*, p. 115.

⁴ *Ibid.*, p. 116.

romanciers »¹ qui, par leur refus de théoriser ou de politiser le genre romanesque, affirment une indépendance teintée de marginalité en regard de ce qui fait l'actualité littéraire².

Chez Calet, cela se manifeste avant tout par une prise de distance envers le politique et son incapacité à s'inscrire dans une logique militante. Si ses œuvres d'après-guerre font régulièrement mention des nombreuses élections qui suivent la Libération³, il n'est en revanche jamais question d'un appel franc à prendre parti en faveur de l'un ou de l'autre camp. Le jeu électoral est envisagé avec méfiance :

On vote, on revote... c'est un jeu où l'on perd à tous coups. Il y a eu encore les référendums pour ou contre la Constitution. « Dites oui », nous enjoignaient les uns. « Dites non », nous ordonnaient les autres. « Faites oui-oui », lisions-nous sur les murs. On nous citait l'exemple d'écrivains éminents, de théâtreuses en renom : « Bistouquette dira oui ! » On nous traite un peu comme des sauvages qui ne sachent rien d'autre que ces deux mots brefs. Nous obéissons par routine, mais sans y mettre énormément d'ardeur. (TT, 181-182)

Là où certains s'érigent en exemple ou en prédicateur, Calet reconnaît volontiers son manque de discernement. Ce refus de jouer le rôle de l'intellectuel engagé explique son manque d'enthousiasme au moment de voter lorsqu'il avoue, par manque de conviction ou d'entendement, se rallier aux conseils de ceux qui semblent si bien comprendre les différents enjeux des scrutins. Cette posture est d'autant plus manifeste dans les articles qu'il publie dans la presse à l'occasion des différentes élections d'après-guerre⁴. « Envoyé spécial » par *Combat* dans le Vaucluse afin de suivre les réunions électorales de Daladier organisées en vue du référendum constitutionnel et de l'élection de l'Assemblée constituante prévus le 21 octobre 1945, Calet ne cherche pas à remplir la fonction d'un journaliste politique. Le premier des deux articles qui paraissent les 16 et 17 octobre relate son

¹ L'expression est de Nadeau. *Ibid.*

² Nous renvoyons au numéro 70 de la revue *Littératures* (2014) qui s'intéresse aux « irréguliers » de l'après-guerre. Si aucun article n'est consacré à Calet, Marc Bernard, Louis Guilloux, Jean Malaquais et Jean Meckert — pour ne citer que les écrivains les plus proches de l'auteur de *La Belle Lurette* — font l'objet d'une étude. Julien ROUMETTE (dir.), « Les irréguliers, un autre après-guerre », *Littératures*, n°70, Presses Universitaires du Midi, 2014.

³ *Le Tout sur le tout* évoque les élections municipale du 29 avril 1945, le référendum constitutionnel et les élections à l'Assemblée constituante du 21 octobre 1945 (TT, 179-180), et le référendum pour adopter la nouvelle constitution du 13 octobre 1946 (TT, 181). *Monsieur Paul* évoque les élections législatives du printemps 1936 et les semaines heureuses qui ont suivi (MP, 228).

⁴ On dénombre au moins six articles parus entre 1945 et 1956 : « M. Daladier a dû renoncer à tenir des réunions électorales », *Combat*, 16 octobre 1945 ; « M. Daladier m'a dit : "ils veulent avoir ma peau" », *Combat*, 17 octobre 1945. Ces deux chroniques ont été réunies dans *Poussières de la route* sous le titre « Monsieur Daladier » ; « Un beau dimanche », *Terre des hommes*, n°5, 27 octobre 1945, repris dans *De ma lucarne* sous le titre « Le cher esprit de la France » ; « Des contradicteurs assidus rappellent à M. Paul Reynaud qui mène campagne en Flandre la route du fer et la bataille perdue », *Combat*, 31 mai 1946, repris dans *Poussières de la route* sous le titre « Autour et alentour » ; « Les grands dimanches », *Combat*, 14 octobre 1946, repris dans *Poussières de la route* sous le titre « Les vrais insoucians » ; « J'ai été électeur à Paris », *Le Figaro littéraire*, n°507, 7 janvier 1956, repris dans *De ma lucarne* sous le titre « Nouvel appel à notre civisme ».

périple en Avignon, au cours duquel il est question d'une visite chez un dentiste pour arracher une dent, de cigarettes qui s'échangent au marché noir, d'un trajet en car de quatre heures où il surprend les considérations de la foule au sujet de l'exécution de Darnand et la haine qu'elle voue à Blum, Daladier, Herriot, Reynaud, ces politiciens d'une autre époque. Après s'être rendu à une réunion communiste contradictoire « sans contradicteur », avoir repris l'autocar dans l'autre sens et avoir assisté à un débat sur la teneur en graisse de l'huile d'olive, ce premier article s'achève sur un constat pour le moins décevant : « Mais je n'avais pas mis la main sur le président Daladier » (PR, 32). Aucune analyse politique donc, mais une suite d'anecdotes quotidiennes, entre humour et ironie, de la France de l'après-guerre. Les lecteurs de *Combat* devront attendre le lendemain et le deuxième article pour lire le compte-rendu de la rencontre de Calet avec Daladier et le récit de sa campagne « tumultueuse » (PR, 33), ponctuée par les tomates et les menaces reçues de la part des militants communistes. Encore une fois, Calet ne se risque pas à proposer une analyse politique et conclut sobrement : « Je trouve qu'on se canarde beaucoup en Avignon, et pas seulement à coups de tomates pourries » (PR, 39). Ces deux articles sont caractéristiques de ce pas de côté par rapport à la vie politique, qu'il aborde, malgré un intérêt véritable, d'un ton badin et humoristique qui peine à masquer son désenchantement. La dernière chronique publiée sur ce thème, à l'occasion des élections législatives du 2 janvier 1956 dans *Le Figaro littéraire*, témoigne de la constance de son regard et du recul qu'il observe vis-à-vis de tout engagement partisan. Calet, « à la recherche de [son] opinion » (DML, 270), fait le tour des meetings politiques des dix-neuf listes électorales présentes dans sa circonscription. Des poujadistes, qui s'en prennent à Mendès, à Sartre et aux Juifs (DML, 271), au bal du nouvel an du PCF, en passant par les militants MRP qui malmènent leur candidat au sujet de la question coloniale (DML, 273), Calet profite de ce rapide tour d'horizon pour relever les principaux thèmes qui animent la France et le débat politique d'alors. Là encore, il ne s'agit pas du travail d'un éditorialiste attaquant les positions de l'un pour défendre celles de l'autre, mais bel et bien de celui d'un écrivain pointant les récurrences de discours trop longtemps entendus tout au long du vingtième siècle. Ce n'est pas sans ironie que Calet, assistant au bal du nouvel an du PCF, déclare qu'il aurait préféré que l'on « parlât encore de L'Afrique du Nord, ou de la production, ou du plein-emploi, ou de l'école laïque » (DML, 279), ni sans désenchantement qu'il se remémore, en présence des poujadistes, des scènes observées « à Berlin, dans les années 32 et 33 » (DML, 271). Ces réunions électorales caricaturent la dichotomie schématique d'un monde politique qui ne se renouvelle guère et où chacun joue le rôle qu'il s'est assigné. La figure de Charles Trochu, candidat des piétons de Paris, et la liste des Témoins du Christ, menée par Dieu lui-

même et dont le seul programme est « l'amour » (DML, 278), achèvent en beauté un tableau dont le grotesque et la tristesse pointent malgré tout derrière une apparente légèreté.

Avec ces textes, l'auteur révèle encore un peu plus son refus de peser sur les consciences. La désillusion envers le politique, exprimée dès 1936 et la guerre d'Espagne, s'affirme après la guerre pour aboutir, dans les années cinquante, à une perte totale de l'enthousiasme. La perte de la foi dans le politique n'est qu'une conséquence de l'Histoire qui, par ses répétitions et ses recommencements, prive l'homme d'un quelconque espoir en l'avenir :

J'ai appelé aussi à un régime idéal pour des hommes perfectibles, une société sans classes, mais puisque cela ne va pas, j'y renonce. On s'accorde, à présent, pour dire que tout se terminera dans une levée en masse sans précédent, suivie d'une guerre grandiose, courte, tonnante, fumeuse, fulgurante. Si courte que nul général n'aura le temps de cocoricoter une phrase historique. (MP, 279)

Monsieur Paul, s'il dresse le bilan du demi-siècle écoulé, est aussi le récit de tous les travers d'une Histoire cyclique condamnant l'homme de l'éternelle avant-guerre (TT, 183) à mener « une vie à deux dimensions seulement : le passé, le présent ; pas d'avenir »¹. Ce dernier est remis en cause par la réalité de la bombe atomique dont les essais à Bikini (TT, 270) et à Eniwetok (MP, 257) sont perçus comme l'aboutissement d'un demi-siècle commencé sous le patronage de l'idée de progrès mais qui n'apparaît plus que comme « délusoire ». Ce néologisme, que l'on retrouve à plusieurs reprises dans les textes d'après-guerre, semble se présenter comme l'antonyme parfait du terme « illusoire ». Si ce dernier signifie « qui est propre à engendrer de l'illusion »², délusoire pourrait donc signifier « qui est propre à engendrer de la désillusion ». C'est dans la chronique « La lune rousse », publiée dans *Combat* le 7 mai 1947, que le terme apparaît pour la première fois. La marchande de vin et le journaliste, aussi amer l'un que l'autre face à la réalité du rationnement, broient du noir et se laissent « prendre à des apparences délusoires » (CO, 180). La même situation et la même phrase sont réemployées dans *Le Tout sur le tout* (1948) où la marchande de vin et le narrateur deviennent cette fois « maussades » en songeant aux pénuries qui rythment toujours leur quotidien trois ans après la fin de la guerre (TT, 211). Le terme est employé de façon plus humoristique dans *L'Italie à la paresseuse* (1950) où « la légende délusoire » (IP, 14) dont serait victime Calet concernerait son impossibilité de sortir du XIV^e arrondissement. Dans *Monsieur Paul* (1950), Calet qualifie de « fraternité délusoire » (MP, 118) les « rencontres fugaces » que l'on fait

¹ Prière d'insérer de *Monsieur Paul*, octobre 1950. Jean-Pierre BARIL, *Bibliographie critique d'Henri Calet 1931-2003*, op. cit., p. 71.

² *Dictionnaire Le Robert*, article « illusoire ».

dans les transports en commun et qui sont sans avenir. Dans la chronique intitulée « Treize ans de retard », publiée en octobre 1953, le terme s'applique aux soldats de juin 40, prisonniers et « parqués » dans un pré :

Ce pré, nous l'avions surnommé la « plage », peut-être parce que nous y demeurions vautrés au soleil, des jours durant, dans l'attente que le premier train passât. [...] Nous étions las et affamés, pas entièrement désespérés toutefois puisque nous nous essayions à faire des projets d'avenir qui nous paraissaient, au fond, bien délusaires. (AT, 177)

Au regard de tous ces exemples, « délusoire » pourrait alors désigner une illusion n'ayant pas eu le temps d'avoir été formulée, déçue d'avance et, par conséquent, n'offrant pas même le réconfort du leurre. Si l'illusion caractérisait les années 1900, années d'enfance tournées vers le rêve d'un avenir meilleur, « délusoire » est le mot des années cinquante, employé en guise de conclusion par celui qui a vu le siècle se déliter, jusqu'à tuer la possibilité même d'un espoir. Ce manque d'« espoir », mot que Michel P. Schmitt qualifie de « fétiche »¹ à l'époque, marque aussi la fin d'une conception heureuse de l'Histoire.

À la suite de *Monsieur Paul*, Calet publie, en 1952, un dernier roman, intitulé *Un grand voyage*, dont la tonalité diffère grandement du reste de sa bibliographie. Le livre met en scène Germain Vaugrigneuse et sa fuite en Uruguay suite à la faillite frauduleuse de la compagnie pour laquelle il travaille. Il pourrait ne s'agir là que d'une ultime variation autobiographique, mais en transposant l'action dans les années cinquante, en écrivant à la troisième personne² et en mettant le personnage principal à distance quant à ses origines familiales³, Calet fait le portrait d'une errance vide de sens et vouée à l'échec dans les rues de Montevideo, ville sans Histoire, « comme inachevée, ou plutôt sans commencement » (GV, 18). *Un grand voyage* est un livre amer, où Germain Vaugrigneuse tente désespérément de « vivre son roman » tout en ayant conscience que l'Histoire s'accomplit sans lui (GV, 244). Les personnages qu'il rencontre, déracinés et privés d'avenir, partagent la même mélancolie sourde. Dans ces conditions, l'entreprise d'Octavien Pouchma pourrait apparaître comme un moyen de résoudre l'aporie qui veut que l'humanité soit continuellement absente de l'Histoire qu'elle contribue pourtant à façonner :

¹ Michel P. SCHMITT, « La réception critique d'Henri Calet », *art. cit.*, p. 154.

² Rappelons que seuls trois romans de Calet sont écrits à la troisième personne : *Le Mérinos* (1937), *Fièvre des polders* (1939) et *Un grand voyage* (1952).

³ Germain Vaugrigneuse dont le père est un grand concertiste a eu une enfance bourgeoise. (GV, 22).

Octavien avait commencé d'écrire une *Histoire de la Hongrie*, en 1940. Peu à peu, il avait pris de l'avance sur le temps ; il en était arrivé à l'an 2010. Cette histoire anticipée, il lui fallait donc la faire, au jour le jour, avec le concours actif de sa femme. La Hongrie avait gagné deux guerres, ses frontières s'étaient élargies, son influence était prépondérante en Europe ; ainsi, de conquête en conquête, la Hongrie était devenue la Grande-Hongrie. (GV, 15-16)

L'exemple d'Octavien est révélateur de la pensée de Calet qui considère que même si son personnage *fait*, littéralement, l'Histoire, il n'en demeure pas moins voué à réutiliser les mêmes formes. L'« histoire anticipée » s'écrit toujours à l'aide du nationalisme, des guerres et des conquêtes, et ressemble à s'y méprendre à celle lue dans les manuels scolaires.

Face à ces réalités, il semble difficile d'être optimiste. Sachant qu'il est illusoire de prétendre sortir vainqueur d'une lutte contre l'Histoire, il ne reste alors à Calet qu'à la considérer comme un support donnant du sens au quotidien, interprétant et justifiant des actions qu'elle reniera à la prochaine génération, et donc de ne pas la prendre trop au sérieux. Conscient de son caractère mouvant, Calet l'envisage avec une légère distance et son choix du retrait pourrait donc n'être qu'une conséquence de ce manque d'enthousiasme qui le pousse à demeurer toujours plus en marge des luttes politiques et littéraires de son siècle. Ce désir d'indépendance, qui le conduit même à changer de restaurant dès lors qu'il y obtient son rond de serviette (AT, 61), n'est pas à confondre avec une absence ou un isolement. Le renoncement à l'avenir, ainsi que le souligne le « prière d'insérer » de *Monsieur Paul*, n'est que le moyen de libérer le passé et le présent des leçons morales. Concevoir et démêler les mythologies personnelles, les narrations collectives et l'actualité qui façonnent inévitablement tout être humain n'est que le moyen pour Calet de décentrer son regard et d'inscrire l'homme dans *son* temps pour tenter d'en saisir une part de la vérité quotidienne.

DEUXIEME PARTIE

—

L'écrivain du quotidien

CHAPITRE 4

—

LE CHRONIQUEUR DE LA VILLE

A. Un piéton de Paris ?

Paris dans l'œuvre d'Henri Calet

La ville, ancrée dans le réel et dans le quotidien, est l'endroit où les êtres se croisent, où les histoires naissent et il semble naturel, l'homme moderne étant lui-même une de ses émanations, qu'elle devienne à son tour une création d'écrivain. Prodigue en aventures, en rencontres, en édifices historiques et en lieux divers, elle est une forme concrète, une « matière riche, dense à rêver, à travailler tout de même que le marbre, le bois ou le langage inspirent certains artistes »¹. Si le roman de Paris s'écrit depuis la fin du XVIII^e siècle avec des auteurs tels que Jean-Jacques Rousseau ou Restif de la Bretonne², c'est avec le XIX^e qu'il accède au statut de véritable mythe littéraire. Cela se traduit, selon Roger Caillois, dans *Le Mythe et l'homme* (1938), par le fait que « chaque lecteur [a] la conviction intime que le Paris qu'il connaît n'est pas le seul, n'est pas même le véritable, n'est qu'un décor brillamment éclairé [...] et qui dissimule un autre Paris, le Paris réel, un Paris fantôme, nocturne, insaisissable [...] »³. C'est ce Paris autre et multiple, devenu tout à la fois « mythe anonyme et collectif »⁴, que les écrits de Balzac, d'Eugène Sue, de Dumas, d'Hugo, de Baudelaire, de Huysmans, d'Apollinaire ou de Breton tentent de décrire. Depuis Louis-Sébastien

¹ Pierre SANSOT, *Poétique de la ville*, Paris, Editions Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2004, p. 8.

² Eric HAZAN, *L'invention de Paris*, Paris, Editions du Seuil, « Points », 2002, p. 415.

³ Roger CAILLOIS, *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1987, p. 160.

⁴ Thierry PAQUOT, « Paris n'est plus un mythe littéraire, ou comment renouer avec un imaginaire parisien ? », *Esprit*, Octobre 2008, p. 146.

Mercier, auteur en 1788 d'un *Tableau de Paris* en mille chapitres et douze volumes¹, jusqu'à Walter Benjamin et son *Paris, capitale du XIX^e siècle*, inachevé et resté à l'état de projet, la liste est longue des écrivains qui ont fait de la capitale un objet littéraire ou, du moins, un objet pouvant s'appréhender par l'intermédiaire de la littérature. Le meilleur exemple de cela reste certainement l'ouvrage intitulé *Paris-Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, paru en 1867². En plus de Victor Hugo qui en signe l'introduction, Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Paul Féval, Alphonse Karr, Nadar ou encore George Sand sont au nombre des contributeurs. Ce livre, que « l'avis des éditeurs » désigne comme étant « *le plus complet* qui ait été entrepris jusqu'à présent sur Paris »³, figure dans la bibliothèque de Calet⁴ et confirme, en plus d'un goût certain pour le décalage historique, l'immense intérêt que l'auteur de *La Belle Lurette* entretient pour Paris et ses représentations littéraires. Après 1945, dans les chroniques et les livres, la grande ville se lie de plus en plus intimement avec le personnage caletien, au point d'apparaître parfois indissociables pour la critique.

Ainsi, dès juin 1948, *La Gazette des Lettres* qui se propose d'établir une géographie littéraire de la France, choisit le *Tout sur le tout* pour représenter Paris⁵. De la même manière, c'est une citation de Calet que Doré Ogrizek, fondateur des guides touristiques Odé, utilise dans son opus intitulé *Paris tel qu'on l'aime*⁶, paru en 1949. La présence d'une petite phrase y décrivant la Seine, extraite d'une chronique datée de décembre 1945 et qui n'a, selon toute vraisemblance, jamais été publiée dans la presse française de l'époque⁷ est significative du rôle qu'incarne Calet, dont les activités journalistiques ont grandement contribué à la visibilité. La notice établie par Jean-Pierre Baril, à l'occasion de la reprise de ce texte dans le recueil de chroniques publié à titre posthume,

¹ Thierry Paquot considère l'ouvrage de Louis-Sébastien Mercier, au même titre que Restif de la Bretonne, comme l'un des initiateurs du mythe littéraire de Paris. Thierry PAQUOT, *art. cit.*, p. 146. Pour sa part, Michel P. Schmitt, dans son appareil critique à *Paris à la maraude*, signale que *Tableau de Paris*, « ouvrage essentiel, matrice d'une foule d'ouvrages sur Paris », figure au nombre des livres connus d'Henri Calet (PM, 22).

² Une version numérique est disponible sur le site de la BNF. Consulté le 26 février 2020.

³ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200159t/f5.image> Consulté le 26 février 2020.

⁴ Michel P. SCHMITT, « Cette ville me botte », in Henri CALET, *Paris à la maraude*, Paris, Editions des Cendres / ENSSIB, 2018, p. 20. Publié en 1867, *Paris-Guide*, dans son anachronisme référentiel, est à rapprocher de l'*Abrégé de géographie* de Malte-Brun, publié en 1848, dont il est question dans *Rêver à la suisse* et *L'Italie à la paresseuse*.

⁵ Michel P. SCHMITT, « La Réception critique d'Henri Calet », *art. cit.*, p. 151. Signalons qu'en première page de ce numéro 65 de *La Gazette des Lettres* figure un article de Calet intitulé « Tourisme suburbain », repris dans *Acteur et témoin. Le Tout sur le tout* a été achevé d'imprimer le 17 juin 1948 et mis en vente le 24 juillet. Le numéro 65 de *La Gazette des Lettres* paraît le 26 juin, soit un mois avant la parution officielle de l'ouvrage qu'il recommande.

⁶ Doré OGRIZEK, *Paris tel qu'on l'aime*, Paris, Odé, « Le monde en couleur », 1949, p. 109. « La Seine bat ainsi qu'une artère qui porte un sang vert à l'île qui pourrait être son cœur. » Cette phrase est extraite d'une chronique reprise dans *Poussières de la route* et renommée pour l'occasion « Vienne ». Elle figure aussi, mot pour mot, dans *Le Tout sur le tout*, p. 125.

⁷ Sur l'histoire de la publication de la chronique intitulée « Vienne », nous renvoyons à la notice de Jean-Pierre Baril, dans *Poussières de la route* (PR, 310).

Poussières de la route (2002), fait mention d'une commande pour une série d'articles portant sur « la vie parisienne », adressée à Calet par le réalisateur Roger Leenhardt, et censée paraître dans un hebdomadaire autrichien sans qu'il soit établi que le projet ait été mené à bien¹. Doré Ogrizek a-t-il extrait cette phrase d'un article confidentiel paru dans la presse étrangère ou s'est-il contenté de la lire dans *Le Tout sur le tout* ? Quoi qu'il en soit, le recours à Calet, quand il apparaît plus simple de se référer à Baudelaire ou à Léon-Paul Fargue qui déclare dans *Le Piéton de Paris*, paru en 1939, que « rien n'est plus Paris qu'un quai de Seine »², est en soi une preuve de la légitimité d'un écrivain identifié en son temps comme appartenant à l'imaginaire et au panorama parisien. Ce fait est d'autant mieux illustré par les publications américaines du *Tout sur le tout* et de *Monsieur Paul*, qui deviennent en anglais respectivement *Young man of Paris* (1952) et *Paris, my love* (1958), malgré un réel appauvrissement de sens.

Les critiques qui suivent la mort de Calet, les articles de presses faisant le compte rendu de ses rééditions successives et les trop rares notices qui lui sont consacrées dans les histoires de la littérature, insistent systématiquement sur le lien qui l'unit à sa ville et achèvent ainsi de l'inscrire au nombre des amants de Paris. A titre d'exemple, Georges Henein écrit, à l'été 1964, dans un article retraçant l'existence de son ami, qu'il « n'aimait que Paris »³ ; pour Maurice Nadeau, dans *Le Roman français après la guerre*, paru en 1970, Calet « fait de la capitale un grand village qu'il explore rue par rue, révélant des aspects inattendus : lieux et gens »⁴. Pour Patrice Delbourg, dans *Les Déssemparés* (1996), dictionnaire subjectif regroupant cinquante-trois « irréguliers » de la littérature parmi lesquels Calet côtoie Georges Hyvernaud, Paul Gadenne, Emmanuel Bove ou Raymond Guérin, Paris est un « accotement de prédilection » en même temps qu'un « fil conducteur »⁵. Pour Marie-Claire Bancquart, la présence de Paris dans l'œuvre de Calet est suffisante pour lui accorder une place de choix dans l'étude qu'elle fait paraître en 2006, *Paris dans la littérature française après 1945*⁶. En 2013, dans l'un des rares ouvrages consacrés à Henri Calet, Hervé Leprêtre envisage l'auteur de *La Belle lurette* comme faisant corps avec la ville de Paris. Son

¹ Jean-Pierre Baril écrit : « Il m'est impossible d'affirmer que ces textes parurent en Autriche, après la guerre ; mais on trouve la version dactylographiée de l'un d'entre eux, à la Bibliothèque Jacques-Doucet [...] » (PR, 310).

² Léon-Paul FARGUE, *Le Piéton de Paris*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2017, p. 72.

³ Georges HENEIN, « Henri Calet », *Grandes largeurs*, n°1, été 81, p. 69.

⁴ Maurice NADEAU, *Le Roman français après la guerre*, op. cit., p. 117.

⁵ Patrice DELBOURG, *Les Déssemparés, 53 portraits d'écrivains*, Paris, Le Castor Astral, 1996, p. 113.

⁶ Marie-Claire BANCQUART, *Paris dans la littérature française après 1945*, Paris, Editions de la Différence, « Les Essais », 2006, pp. 38-42. Le portrait de Calet n'y est précédé que de celui de Robert Sabatier (1923-2012). Ce-dernier est notamment l'auteur de la série intitulée *Le Roman d'Olivier*, commencée en 1969 avec *Les Allumettes suédoises*. La ville de Paris et ses évolutions occupent dans son œuvre une place essentielle.

livre, dont le titre, *Je suis né dans son ventre, le Paris d'Henri Calet*¹, reprend une phrase du *Tout sur le tout* (TT, 122), se présente comme un cheminement littéraire à travers les rues de la capitale, de rapides commentaires biographiques permettant de faire le lien entre les extraits littéraires et les photographies qui les illustrent. Ce rapide aperçu permet de constater que la critique fait preuve, depuis plus de soixante-dix ans, d'une réelle constance au moment d'évoquer les relations que Calet entretient avec Paris qui constitue, à n'en pas douter, l'une des portes d'entrées essentielles de son œuvre. Cependant, et c'est précisément ce sur quoi l'« avertissement » de *L'Italie à la paresseuse* insiste sur le ton de l'ironie, la ville ne saurait être envisagée comme le sujet unique de livres marqués par la forte dimension autobiographique d'un auteur dont les voyages, forcés ou d'agrément, ont été plus nombreux que son parisianisme le laisse supposer².

De son vivant, Calet publie quinze ouvrages. Si l'on met de côté la courte nouvelle *Amérique* (1947) et le recueil de nouvelles *Trente à quarante* (1947), dont la diversité est finalement assez révélatrice de sa pluralité littéraire³, il est à noter que six de ses livres ne font pas de la capitale un lieu essentiel de l'action. Celle de *Fièvre des polders* (1939) se déroule exclusivement en Belgique, quand celle du *Bouquet* (1945) se passe principalement dans l'est de la France. *Les Murs de Fresnes* (1945), relevé scrupuleux des graffiti des détenus de l'Occupation, est circonscrit entre les quatre murs de cette prison de banlieue. Avec *Rêver à la suisse* (1948), *L'Italie à la paresseuse* (1950) et *Un grand voyage* (1952), Calet évoque l'Europe et l'Amérique du sud et s'éloigne de la matière parisienne. Pour autant, exception faite de *Fièvre des polders*, Paris n'est jamais totalement absent de ces ouvrages et s'y laisse toujours deviner. Dans *Le Bouquet*, il est une étape obligée pour le mitrailleur Adrien Gaydamour, désireux de passer en zone libre et qui en savoure la familiarité retrouvée malgré la présence allemande. Dans *Les Murs de Fresnes*, Paris n'est jamais nommée par le compilateur mais se laisse malgré tout deviner, sa proximité rendant d'autant plus intolérable la captivité des condamnés. La ville ouverte, que le visiteur de la prison est libre de quitter au début du livre et de regagner à la fin, s'oppose à l'univers carcéral dont on ne s'échappe pas. De la même manière, *Rêver à la suisse*, composé à partir d'articles écrits et parus dans la presse durant l'été 1946, ne peut s'envisager sans prendre en compte le contexte de l'époque. D'abord attiré par des banalités, par le chocolat et les tissus de pure laine, le narrateur caletien est curieux de ce « petit pays, toujours neutre et toujours prospère », « sans marché noir » et sans inflation (RS, 17). Si la

¹ Hervé LEPRÉTRE, *Je suis né dans son ventre, Le Paris d'Henri Calet*, Tusson, Du Lérot éditeur, 2013.

² Parmi les pays traversés, visités et où Henri Calet a vécu, signalons la Belgique, l'Uruguay, l'Allemagne, le Portugal, l'Espagne, le Maroc, l'Algérie, la Suisse, l'Italie ou encore la Hollande.

³ D'abord publiée de façon indépendante aux Editions de Minuit en mars 1947, « Amérique » est incluse dans le recueil *Trente à quarante*, paru en avril 1947 au Mercure de France.

capitale française n'est pas le sujet du livre, la Suisse ne se présente pourtant pas moins comme le portrait inversé d'un Paris soumis aux restrictions et aux conséquences de l'après-guerre. De la même manière, c'est pour répondre au supposé mythe de l'écrivain parisien que *L'Italie à la paresseuse*, par le biais de son « avertissement », justifie le voyage. Si Paris disparaît finalement derrière la description du périple italien, Calet, pressentant le regret des choses vues de l'autre côté des Alpes, conclut néanmoins son ouvrage par une dernière ironie en déclarant :

Un de ces jours, quand la nostalgie me prendra trop fort à la gorge, je pousserai jusqu'au parc des Buttes-Chaumont où il y a une reconstitution du temple de la Sybille de Tivoli et, peut-être, jusqu'à Courbevoie où l'on peut, à ce qu'on m'assure, voir aussi des courses de chiens. (IP, 187)

Même dans ses livres les moins parisiens, la ville est donc toujours présente, symbolisant tour-à-tour un moment de détente, la possibilité de la liberté, la réalité brute ou le banal quotidien. Les personnages de Calet ne s'en défont jamais totalement, même s'ils tentent parfois de la fuir, comme c'est le cas dans *Un grand voyage*. Pour Germain Vaugrigneuse, tout autant que pour les prostituées Mado et Léone, exilés à Montevideo, Paris est à la fois un souvenir et une promesse qui apaise et qui attriste. Toujours présent en filigrane, la ville est une force d'attraction vers laquelle toutes les pensées convergent malgré elles.

S'il serait sans doute réducteur de résumer l'œuvre d'Henri Calet à Paris, il convient toutefois de reconnaître que la ville s'y laisse appréhender d'une façon singulière. Dès *La Belle Lurette* (1935), Calet évoque le Paris des années 1900, synonyme d'enfance, puis celui des années trente qui constituera, deux ans plus tard, l'unique décor du *Mérimos* (1937). Ces premiers romans placent Paris au centre d'un dispositif où les évocations rapides de quelques-unes de ses caractéristiques — les ruelles et les impasses sordides, les fortifications, les cafés-concerts, le métro — suffisent à en délimiter les contours et à en pénétrer la symbolique populaire. La ville y sert principalement de cadre à la narration et de référence contextuelle. Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale qu'elle devient un élément central et caractéristique de l'œuvre. De retour dans la capitale après trois années passées dans les Hautes-Pyrénées puis dans la Drôme, Calet intègre la rédaction de *Combat* et collabore à de nombreux journaux. Cette intense activité journalistique, qui s'accompagne de travaux pour la radio et la télévision¹, est pour lui l'occasion de parcourir la ville en tout sens, de s'intéresser de près au quotidien de Paris, des Parisiens et de rédiger un grand

¹ Calet est notamment l'auteur d'une série d'émissions au sujet de Paris, intitulée *Huit quartiers de roture* et diffusée du 3 septembre au 22 octobre 1952 sur le Programme parisien.

nombre d'articles¹ qui seront ensuite très largement réutilisés dans son œuvre littéraire. *Le Tout sur le tout* (1948), *Monsieur Paul* (1950) et *Les Grandes Largeurs* (1951), réemploient ainsi un grand nombre de ces chroniques (une quarantaine pour *Le Tout sur le tout*, près d'une dizaine pour *Les Grandes Largeurs*) qui permettent à Calet de confronter le mythe de Paris à sa réalité quotidienne dans des livres aux genres difficilement identifiables mais où la ville, parcourue de long en large, occupe une place essentielle². Selon Michel P. Schmitt, ces trois opus « nouent de façon définitive les affinités électives exceptionnelles qui constituent, pour les dix années qui lui restent à vivre, la colonne vertébrale de son écriture »³. Ainsi, *Les Deux Bouts* (1954) et *Le Croquant indiscret* (1955), derniers livres publiés du vivant de Calet, s'inscrivent dans cette lignée et donnent à lire les deux versants d'une réalité inhérente à Paris et que tout oppose. Résultat de véritables enquêtes ethnographiques, *Les Deux Bouts* dresse le portrait d'anonymes parisiens dans la banalité de leur quotidien tandis que *Le Croquant indiscret*, au ton beaucoup plus ironique, est une plongée dans le « grand monde » et ses hôtels particuliers. Qu'il s'agisse de « Paris en tenue de travail » (DB, 9) ou du « Tout-Paris » (CI, 19), la ville n'en est pas moins ce qui fait office de lien et ce qui permet de circuler entre deux mondes qui s'ignorent l'un l'autre. Dans l'œuvre, Paris a donc bouleversé un rapport à l'écriture pour progressivement devenir un personnage à part entière, à la fois réel, mythique et personnel, qui conditionne l'existence du narrateur et de tous ceux qui évoluent en son sein, jusqu'à représenter l'élément capable de rendre sa cohérence aux multiples fragments que le promeneur y glane.

Au hasard de la marche

Dans l'œuvre de Calet, la ville est perçue de façon dynamique. Toujours changeante, elle s'envisage au gré des déplacements plus au moins aléatoires de ses habitants qui, fréquentant les mêmes lieux, se croisent et écrivent en pointillés une histoire commune. Expérience tout à la fois collective et personnelle, la marche dans Paris est l'occasion de se confronter à un monde connu et que l'écrivain peut rendre intelligible. En préférant se balader d'un quartier à l'autre plutôt que de partir au bout du monde, il contribue à asseoir l'idée qu'un espace, pour être véritablement

¹ Entre septembre 1944 et juillet 1956 on dénombre pas moins de 392 publications dans la presse de l'époque. Ce nombre se fonde sur la bibliographie établie par Jean-Pierre Baril. Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet, bibliographie critique 1931-2003, op. cit.*, pp. 129-175.

² *Monsieur Paul* est le seul de ces trois ouvrages à être rangé sous l'appellation de « roman ». *Le Tout sur le tout*, que Calet considère comme un livre « fourre tout », est, au gré des éditions, qualifié de « roman », de « Mémoires », quand la mention générique n'est pas tout simplement absente. *Les Grandes Largeurs* est accompagné de la mention « Balades parisiennes ».

³ Michel P. SCHMITT, « Cabotage parisien », in Henri CALET, *Paris à la maraude, op. cit.*, p. 28.

parcouru, doit d'abord pouvoir s'identifier selon des arrondissements ou des quartiers. En effet, c'est lorsque Paris définit ses contours qu'il devient possible pour l'individu de s'y déplacer en confiance. Selon Eric Hazan, la dénomination des rues « constitue une étape décisive dans le statut littéraire de la métropole »¹. Une fois nommée et délimitée, l'écrivain acquiert la possibilité de la décrire en détail et de rendre concret ce qui était jusqu'alors perçu comme un décor abstrait. La marche, premier moyen de locomotion, convoquant « simultanément l'ambiance des lieux, la perception et les compétences motrices »² d'une personne, apparaît ainsi comme le meilleur moyen d'observer et de prendre part au spectacle populaire d'une ville qui « se compose et se recompose, à chaque instant, par les pas de ses habitants »³. En choisissant d'employer les verbes « composer » et « recomposer », Pierre Sansot confère volontairement au marcheur une dimension créatrice. Devenant sous ses pas une nouvelle page de littérature ou une nouvelle partition musicale, Paris incarne depuis le XVIII^e siècle un « matériau de choix » qui fait de l'errance un « support de la création »⁴. Il semble donc naturel que les écrivains de Paris, de Rousseau à Baudelaire ou de Restif de la Bretonne à Balzac, revendiquent cette mobilité active.

Contraint, dès l'automne 1944, de parcourir Paris pour les besoins de ses reportages, Calet ne correspond pas exactement à l'image du flâneur désœuvré. La marche — et plus largement la mobilité —, dans les romans de Calet, sert de support à la narration et à situer le protagoniste dans son environnement. Dès *Le Mérinos* (1937), le lecteur suit pendant une journée la déambulation de Joseph Cagnieux, chômeur de trente ans, à travers les rues de Paris. Si sa marche est d'abord dictée par un but — retirer à la mairie son allocation chômage —, elle se transforme rapidement, une fois cette action accomplie, en une errance sans objectif totalement guidée par l'aléatoire. Cette « marche-hésitation » (LM, 149), caractérisée par l'absence de motivation et qui ne débouchera que sur le suicide du protagoniste, dénonce un personnage ramené à sa condition de marginal vis-à-vis d'une société industrielle au sein de laquelle les travailleurs et les bourgeois ne se promènent que le dimanche et ne circulent dans les rues que pour se rendre au travail, rentrer chez eux ou consommer. En choisissant de situer l'action de son roman au cours d'un mercredi pluvieux, Calet insiste sur la solitude de Cagnieux dont la seule présence dans la rue est perçue comme une anomalie. Ainsi, Joseph est immédiatement considéré comme suspect par un petit-bourgeois, qui n'hésite pas à le prendre à parti, au sortir d'une vespasienne, pour une obscénité qu'il s'imagine (LM, 162). La

¹ Eric HAZAN, *op. cit.*, p. 412.

² Rachel THOMAS, « La marche en ville. Une histoire de sens. », *L'espace géographique*, tome 36, 1/2017, p. 16.

³ Pierre SANSOT, *op. cit.*, p. 210.

⁴ *Ibid.*, p. 413.

vacuité du chômeur s'oppose à l'activité et à la moralité irréprochable de ceux qui savent trouver leur place dans la ville. Ici, la marche caractérise tout à la fois le désœuvrement et l'exclusion. Elle accentue encore le désespoir d'un homme sans avenir dont l'errance est, à l'image de son existence, privée de sens. En 1937, la dérive de Cagnieux que raconte *Le Mérinos* peut se lire comme un témoignage de la crise des années trente. En cela, le hasard, dont la marche semble d'ordinaire se satisfaire, est ici révélateur d'une condition humaine en situation d'échec, l'absence de légèreté se posant en véritable signe des temps¹.

C'est précisément cette tension que les livres d'après-guerre de Calet permettent de résoudre. Si l'homme qui se promène se distingue toujours de l'ensemble et peine à trouver sa place dans des temps toujours difficiles, la marche n'est plus la preuve de son exclusion ou d'une marginalité subie. Dans *Le Tout sur le tout*, elle est toujours un moyen de s'ancrer dans le réel mais ne permet plus au promeneur de se définir par opposition. Au contraire, elle lui offre la possibilité d'envisager le monde avec lenteur, selon un point de vue qui n'est pas régi par les modalités de la confrontation. Le narrateur affirme son appartenance à sa société par l'action de marcher qui n'est plus la preuve de sa soustraction mais la condition d'une mise en retrait volontaire. Rétablissant, par le rythme de ses pas, un rapport à la légèreté, il parvient ainsi à redéfinir la place d'un homme dans l'espace et dans le temps, entre passé idéalisé, présent trouble et avenir incertain.

Lorsque *Le Tout sur le tout* paraît chez Gallimard en 1948, Calet est déjà l'auteur de six ouvrages : un recueil de nouvelles, *Trente à quarante* (1947), un document, *Les Murs de Fresnes* (1945), et quatre romans². *La Belle Lurette*, *Le Mérinos*, *Fièvre des polders* et *Le Bouquet*, en plus de leur dimension autobiographique, ont en commun une diégèse linéaire et close qui suffit à les ranger du côté du romanesque. *Le Tout sur le tout*, en regard de ces textes, se caractérise par son apparente incohérence ou, du moins, par son aspect disparate. En effet, il se divise en trois parties clairement identifiées, « Les quatre veines », « Les bottes de glace » et « Toute une vie à pied », qui se distinguent les unes des autres tant par leur mode d'écriture que par leurs thématiques. « Les quatre veines » relate ainsi l'enfance d'un narrateur dans le Paris d'avant la Première Guerre mondiale et propose une variation à la matière de *La Belle Lurette*, suivant une logique chronologique qui n'est jamais mise en défaut. Cependant, arrivé au premier tiers de l'ouvrage, au moment de conclure cette première partie, Calet écrit :

¹ La même image — de l'errance comme conséquence de la vacuité, du chômage, de l'échec — est utilisée par Jean Meckert dans *Les Coups* (1942). Jean MECKERT, *Les Coups*, Paris, Gallimard, « Folio », 2002, p. 253.

² Si la publication originale des *Murs de Fresnes* ne comporte aucune précision d'ordre générique, *La Belle Lurette*, *Le Mérinos*, *Fièvre des polders* et *Le Bouquet*, tous parus chez Gallimard, sont accompagnés de la mention « Roman ».

Mais, encore une fois, je ne me propose point de consigner ici toute ma vie. C'est bien harassant de refaire plus de quarante ans pas à pas, je voudrais dire : contre la montre, mais je ne suis pas sûr du sens de cette locution sportive. On risque d'ailleurs de se piétiner un peu soi-même, sans le vouloir, de se marcher sur le corps, sur le cœur, et de se faire du mal, inutilement.

Non, je veux uniquement relater mes déplacements dans le temps et dans la ville, sans plus. (TT, 103)

Le lecteur, qui avait accepté l'idée d'un récit autobiographique, voit cette première partie s'interrompre brusquement et introduire l'idée d'un mouvement qui ne serait plus seulement temporel mais aussi spatial. La promenade intime dans un temps individuel fait place à une nouvelle déambulation, moins métaphorique, pleinement ancrée dans la ville de Paris. Le parcours en ligne droite des « Quatre veines », rendu possible par la perspective rétrospective, laisse la place à une deuxième partie centrée autour des XIV^e et XV^e arrondissements, où le lecteur pensant encore se trouver aux prises avec un roman traditionnel est obligé de se questionner sur la nature du texte qu'il est en train de lire et sur son éventuel conditionnement. « Les bottes de glace », récit du présent et de l'impression d'éternel recommencement qui le caractérise, établit le principe d'une promenade circulaire sur le plan géographique, temporel et diégétique, comme si l'âge adulte marquait la fin de la narration simple. C'est donc tout naturellement que la deuxième partie du *Tout sur le tout* s'ouvre sur l'image d'une boucle :

Et me voici revenu à mon lieu de départ, au XIV^e arrondissement, après plus de quarante ans de marche continue, après bien des avatars, des avanies et des crochets, [...]. En somme, j'ai bouclé la boucle ; « looping the loop », ainsi que nous disions au garage de la rue des Acacias. (TT, 111)

Le nouveau récit, construit pas à pas — et aidé en cela par l'origine journalistique des textes qui composent principalement les deuxième et troisième parties du *Tout sur le tout* —, ne repose plus sur la linéarité mais semble, au contraire, s'adapter aux hasards des déambulations, en apparence improvisées, d'un narrateur qui se déplace dans son quartier, au gré des rues, en observant et en décrivant le quotidien de ces années d'après-guerre. La marche, limitée à un périmètre restreint composé de deux arrondissements, contraint le promeneur à revenir sans cesse sur ses pas et devient naturellement un moyen de relier le temps, l'espace et l'individu. Le quartier se présente comme un espace clos à l'intérieur duquel il est possible de vivre toutes les étapes d'une vie d'homme faite de répétitions, de recommencements et encadrée par des institutions qui sont autant de balises :

Partant de la Maternité, en passant par les Enfants-Assistés et par la caserne, le chemin n'est pas long jusqu'à la Santé ou Sainte-Anne. Sans avoir à quitter l'arrondissement, on peut avoir une existence bien remplie. (TT, 135)

Sans jamais se défaire de son ironie et de son humour noir, le narrateur caletien se déplace ainsi dans la ville comme il avance dans l'existence. Promeneur faussement détaché circonscrit à l'intérieur des frontières qu'il s'est lui-même fixées, il se mêle aux réalités immuables des « économiquement faibles », qui vont au cinéma pour se protéger du froid (TT, 149) ou suivent d'interminables files d'attentes pour quelques tomates (TT, 165), quelques navets (TT, 208), ou pour un peu de pain (TT, 212). Au cours d'un entretien accordé au *Figaro littéraire*, le 20 novembre 1948, à la question « Vous ne faites rien qu'écrire des livres ? », Calet répond : « Même pas. Je fais de petites promenades, comme de venir chez vous par le brouillard. En rentrant, j'écris ce que j'ai vu »¹. Cette phrase en apparence anodine et dite sur le ton de l'humour est malgré tout révélatrice de l'intention de Calet. La promenade y est présentée comme l'un des déclencheurs de l'acte d'écrire dont le résultat serait une représentation oscillant entre témoignage (« ce que j'ai vu ») et interprétation subjective, la référence au brouillard permettant de semer le doute quant à l'acuité d'un auteur connu pour sa myopie²...

Si pour Jean-Jacques Rousseau, dont *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782) posent les bases modernes de l'association entre le mouvement et la création, la marche est prétexte à une méditation intime, pour Calet en revanche, qui utilise indifféremment les termes de « flânerie » ou de « promenade », l'errance ne s'oppose jamais à toutes les passions qui composent la rue. En arpentant les XIV^e et XV^e arrondissements de Paris, qui sont aussi les lieux de sa vie d'adulte³, il se donne les moyens de prendre conscience et de rendre compte des réalités de la Libération. La marche s'apparente alors à un véritable principe créateur dont l'authenticité est garantie par la part de hasard qu'elle comprend. Cette dernière est d'autant plus importante lorsque, dans la troisième partie du *Tout sur le tout* intitulée « Toute une vie à pied », la tentation de la promenade se tourne vers d'autres quartiers :

Aujourd'hui, je me sens, certes, plus que jamais attaché au XIV^e arrondissement, mais pourtant la tentation d'en partir est parfois encore assez forte. Pourquoi ne pas se l'avouer ? [...]

¹ « Les partants pour les Prix littéraires pensent beaucoup de bien du Prix Goncourt », *Le Figaro littéraire*, n°135, 20 novembre 1948.

² Selon M. Marzloff, « l'image que Calet montre de lui-même est celle d'un spectateur myope, comme tout le monde à l'époque ». Martine MARZLOFF, « Textes et autres textes », in *Lire Calet, op. cit.*, p. 111.

³ Entre 1935 et 1940, Henri Calet et Marthe Klein logent rue Jeanne, dans le XV^e arrondissement de Paris. Ils déménagent rue de la Sablière (XIV^e) en janvier 1940. Calet y restera jusqu'à sa mort, en 1956.

Alors, je pars en balade. Non pas au bout du monde (le monde est sans queue ni tête), mais d'un quartier à l'autre.

Paris à la marche, Paris par les pieds, Paris sous les semelles. A chaque foulée, où que l'on aille, on fait lever une poussière de souvenirs sur ces trottoirs que l'on a usés. (TT, 219)

Partir à l'aventure et sortir du XIV^e ne signifie pas nécessairement quitter Paris. La marche, permettant de se mettre à l'écoute d'une ville, devient aussi une nécessité lorsque le besoin de s'« en aller à l'aventure » devient trop pressant. Elle n'est plus seulement le moyen d'accéder au réel le plus quotidien, mais favorise aussi l'accès au souvenir et permet de faire le lien entre le collectif et l'intime. En élargissant son champ d'action sur le plan spatial — le narrateur se rend dans le XVI^e, à Ménilmontant, à la Butte-Rouge, à Belleville, se promène le long du canal Saint-Martin avec son père ou revient de Longchamp, toujours en sa compagnie —, *Le Tout sur le tout* insiste sur le rôle déterminant que joue le mouvement. Le lecteur se met dans les pas de l'écrivain et le suit à travers les pages d'un livre décousu, fait de détours, à l'image d'une promenade ou de l'existence elle-même. L'histoire entraperçue dans la première partie a tourné court et a laissé la place à une progression incertaine, circulaire, sans objectif annoncé, sans fin possible, sans histoire autre que celle que la rue invente. Il découle de tout cela une impossibilité à résumer un livre foisonnant, oscillant entre récit autobiographique, chroniques du quotidien et mise en relation des lieux avec leur « poussière de souvenirs ». Il en résulte aussi une impression de hasard heureux : on flâne dans l'existence comme dans la ville et le livre, dégagé de toute contrainte diégétique, n'est que le témoin de cette baguenaude :

De la clinique Tarnier à l'hospice de La Rochefoucauld, en passant par l'Asile Maternel de l'avenue du Maine, il y a quinze minutes à peine. J'ai mis environ quarante ans à faire ce trajet : j'ai musardé d'un asile à l'autre. (TT, 273)

Ce trajet de quinze minutes que l'on parcourt à pied, menant de la maternité à la maison de retraite, et décrit ici avec une ironie attachante, symbolise parfaitement le dispositif littéraire que Calet met en place avec *Le Tout sur le tout*. Le livre, qui s'ouvrait sur les origines du narrateur, sur sa généalogie et sur les circonstances de sa naissance à la clinique Tarnier, s'achève quinze minutes plus loin après un détour long de quarante ans et de deux cent soixante-dix pages. Avec *Le Tout sur le tout*, Henri Calet, plus qu'un livre « fourre-tout », nous offre un livre-promenade qui, au hasard

de la marche et des anecdotes qu'elle suscite, met bout-à-bout des bribes d'histoires qui sont autant de pièces d'une mosaïque¹ qui tiennent ensemble par la présence de la ville.

La ville comme garante de la cohérence diégétique

Dès la fin du XIX^e siècle, le flâneur désigne, pour Walter Benjamin, « les poètes et les intellectuels qui, en se promenant, observent de façon critique les comportements des individus »². La promenade est ainsi définie comme un prétexte à l'analyse du monde contemporain et à la critique de la modernité. Dans *Le Livre des passages*, Benjamin dresse cependant le portrait d'une ville aux prises avec un capitalisme favorisant toujours davantage la marchandisation d'un espace dont le mystère, matière première du flâneur, tendrait à se voir progressivement exclu. Ce dernier occupe donc une position toute particulière dans une société dont il devient « le symbole de l'anonymat de l'espace urbain postmoderne »³. Du fait de cette solitude relative, il est celui qui est capable de se mettre en retrait et, alliant esthétique et rigueur, de proposer une lecture originale, indépendante et sans complaisance d'une ville dont il est, par nature, indissociable. La promenade urbaine accompagne le mouvement de la pensée et la ville, à la fois source et résultat, se pose donc comme étant le matériau premier duquel l'écrivain va extraire les éléments les plus divers « dont la somme — son “collage” — produit la rue »⁴.

L'œuvre de Calet, par sa diversité, résiste aux qualifications simplistes et toujours réductrices. Si sa saveur réside précisément dans cette indécision qui fait de ces livres des objets résistant à une définition générique claire et satisfaisante, il n'est, pour autant, pas incongru de penser que cette force puisse se transformer en faiblesse au moment d'inscrire un auteur dans la postérité littéraire. A feuilleter la bibliographie de Calet, il est ainsi possible, pour le lecteur, d'avoir l'impression de lire toujours la même histoire contée selon des modalités différentes, chaque opus s'inscrivant dans les interstices de l'autre, proposant un nouvel éclairage, de nouvelles anecdotes — les réécrivant parfois — complémentaires ou contradictoires. Dans ce contexte, Paris, dont l'omniprésence a déjà été soulignée, fait office de lien et joue le rôle de cadre intime et collectif au sein duquel les miettes successives glanées par le promeneur peuvent être ordonnées. Dépassant les limites des XIV^e et XV^e qui sont souvent le point de départ de ses promenades, Calet ne fait

¹ L'image est explicitement utilisée dans *Le Tout sur le tout* à la page 271. Calet y compare son existence à une mosaïque.

² Giampaolo NUVOLATI, « Le flâneur dans l'espace urbain », *Géographie et cultures*, n°70, 2009. L'article est disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/gc/2167> consulté le 30 avril 2019.

³ *Ibid.*

⁴ Olivier RATOUIS, « Le sens de la marche : Dans les pas de Walter Benjamin », in *Les Annales de la recherche urbaine*, n°57-58, p. 70.

l'impasse sur aucun des vingt arrondissements parisiens. Dans l'œuvre, le XIV^e est de loin le plus cité de tous avec près de 350 occurrences. Avec 230 mentions, le XV^e arrive en deuxième position suivis des VI^e et XX^e qui sont évoqués à environ 200 reprises. A l'inverse les arrondissements les moins cités sont le II^e, le III^e, le XI^e, avec une trentaine d'occurrences chacun, et le XIII^e, présent une quinzaine de fois seulement¹. S'il existe de réels pôles d'attraction dans la géographie caletienne, dont le centre est clairement situé entre le XIV^e et le XV^e arrondissements, l'auteur de *La Belle Lurette* n'en est pas moins sensible à tous les recoins d'un Paris envisagé comme un tout, ainsi qu'en témoigne le projet envisagé dès l'hiver 1949 et dont il fait part à Georges Henein dans une lettre datée du 30 mars :

Je travaille en ce moment à un guide de Paris où j'ai choisi de parler des XIX^e et XX^e arrondissements, ce qui m'a conduit à faire quelques balades assez déprimantes aux abattoirs de La Villette et aux Buttes-Chaumont.²

Ces textes, adaptés pour la radio en 1952 et repris en volume sous le titre *Huit quartiers de roture* (2015), s'inscrivent en réalité dans un projet beaucoup plus vaste, dont Michel P. Schmitt tente de rendre compte avec la publication de *Paris à la maraude*³ (2018). Ce dernier ouvrage se propose d'envisager les 1250 feuillets de notes manuscrites et de documents divers accumulés par Calet et contenus dans un dossier sobrement intitulé « Paris », déposé à la bibliothèque Jacques-Doucet par Christiane Martin du Gard (PM, 18-19). L'objectif avoué de Calet était de composer un livre somme, sur le modèle de celui publié en 1892 par Alexis Martin, *Paris. Promenades dans les vingt arrondissements*, et, pour cela, entendait « explorer les vingt arrondissements et leurs quatre-vingts quartiers de façon systématique, en suivant leur classification administrative ordinale » (PM, 14). L'expédition raisonnée de Paris est donc, dès la fin des années quarante, envisagée dans le but de produire une œuvre totalisante et n'est pas sans faire écho à la monumentale entreprise de Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, Le Livre des passages*, qui demeurera elle aussi à l'état de notes. Dans *Peau d'Ours*, publié en 1958, qui rassemble des notes prises en vue d'un prochain roman, Calet fait aussi mention de ce projet qui l'anime :

Les vingt arrondissements, l'un après l'autre, dans l'ordre...

¹ Pour tous ces chiffres, nous renvoyons au remarquable appareil critique de *Paris à la maraude* établi par Michel P. Schmitt. Le livre est divisé par arrondissements et par quartiers. Une rapide présentation rend à chaque fois compte de la fréquence avec laquelle chaque arrondissement apparaît dans l'œuvre de Calet. Ainsi, le XVII^e comprend environ 160 occurrences, le XVI^e 150, le VII^e 120, le XIX^e 100, le X^e et le XVIII^e 80, le I^{er} et le IX^e 70, le IV^e 60, le XII^e 50.

² *Grandes largeurs*, « Lettres Georges Henein - Henri Calet », *op. cit.*, p. 139.

³ Ce titre avait été envisagé par Calet (PM, 40).

Allais-je être à la hauteur ?
Je m'attaque à forte partie.
1.133 km sur place. Vingt villes.
Paris, le lieu du drame : un cœur — petit — dans un grand.
Paris en colimaçon — mon colimaçonnage (traces).
Paris à la marche.
Paris, pas à pas.
Paris à mon pas.
Paris à la maraude.
Paris des champs.
Paris des quatre saisons.
Paris sans âge.
Paris de tous les jours.
Ce que Paris veut dire. (PO, 140-141)

Le plan littéraire de *Paris à la maraude*, suivant les plans de la capitale, aurait ainsi dû prendre la forme d'un « colimaçonnage », promenade circulaire et excentrique entre le I^{er} et le XX^e arrondissement. Au début de l'année 1956, alors qu'il ne lui reste plus que quelques mois à vivre, Calet, malade et affaibli, est contraint de revoir ses plans et pense désormais à inclure le roman qu'il se propose d'écrire dans l'ouvrage qu'il comptait consacrer à Paris :

Puisque je ne puis écrire *Peau d'Ours*, ce roman hypothétique (manque d'argent, dettes chez Gallimard), je le mettrai dans *Paris*, arrondissement par arrondissement.
Le « roman » dans Paris ? Trop long (plusieurs tomes). Et si je fais *Paris* d'abord, je détruis du coup le roman. Non, le roman *d'abord*. Mais comment ? (PO, 144)

Ces mots, qui témoignent de l'indécision de l'écrivain face à l'urgence, illustrent aussi son impossibilité à distinguer la ville de la matière littéraire. *Paris à la maraude*, à travers le systématisme de sa disposition « arrondissementière » et la reprise des habituelles variations littéraires de Calet, aurait alors pu rendre à la ville de Paris le rôle de liant qu'elle joue implicitement dans l'ensemble de son œuvre publiée et que l'on observe de façon manifeste dans *Les Grandes Largeurs*, paru aux Editions Vineta en 1951.

Là où les précédents livres de Calet portaient la mention « roman », comme il est d'usage chez Gallimard, et là où *Le Tout sur le tout*, dont nous avons souligné la proximité¹, ne donnait aucune indication sur sa nature, *Les Grandes Largeurs* s'accompagne d'un sous-titre à « vocation générique »², « balades parisiennes », qui prend aussi une valeur programmatique. À l'origine des *Grandes Largeurs*, il y a un but : le narrateur, habitant du modeste XIV^e arrondissement, se propose de mener une « équipée » (GL, 7) vers le riche XVII^e, soit d'effectuer une traversée de Paris du sud au nord-ouest. La ville de Paris ne se présente plus seulement comme un cadre dans lequel déambuleraient des protagonistes et où se déroulerait une histoire. Associée à la balade dès le sous-titre, elle se pose en véritable matrice d'un livre dont le déplacement conditionne le développement. Commence alors une promenade longue d'une centaine de pages dont le récit est motivé par le trajet lui-même. Le narrateur ne se déplace pas par nécessité ou pour les besoins d'une diégèse qui elle-même ne s'articule pas autour d'une intrigue qui aurait un début, un point d'orgue et une fin. De même, elle ne progresse pas avec les aventures que pourrait vivre le personnage principal dont la promenade n'est qu'un acte gratuit qui permet à la ville de se révéler dans toute sa complexité. *Les Grandes Largeurs* se compose ainsi de quinze chapitres qui suivent le chemin parcouru par le narrateur, de la rue du Maine jusqu'à la Porte Maillot, et qui délimitent un parcours à l'intérieur duquel il est possible de distinguer quatre grandes étapes sensiblement égales. La première partie comprend les cinq premiers chapitres et se développe sur vingt-deux pages. Depuis la rue du Maine, le narrateur prend le bus numéro 28 jusqu'à la gare Montparnasse où il effectue un changement et prend le bus 92 qui le conduit à la place de l'Etoile, où il descend. La balade parisienne commence donc par un mouvement qui n'est pas celui de la marche et au cours duquel le narrateur observe Paris derrière la vitre d'un autobus³. Selon Pierre Sansot, « l'espace n'est jamais donné ; il est toujours à parcourir. Et une ville, plus que toute autre réalité sensible, se défait quand nous n'en assurons pas la synthèse »⁴. Ainsi, l'autobus est un moyen de relier la ville,

¹ Comme *Le Tout sur le tout*, *Les Grandes Largeurs* mêle des articles parus dans des journaux à une narration oscillant entre le romanesque, l'autobiographie et le témoignage. Le narrateur des *Grandes Largeurs* parle à la première personne et semble, à bien des égards être un double de l'auteur. Nous apprenons que la femme qui se promène à son bras se prénomme Esther (p.11). Le lecteur attentif aura remarqué le problème soulevé par ce prénom, Esther, qui est aussi celui de la femme du narrateur de *Monsieur Paul*, paru en 1950, et véritable transposition de Marthe Klein dont Calet était divorcé depuis 1949. Nous apprenons plus loin que les cahiers d'écoliers du narrateur font mention de « l'élève Calet » (p.82). Le nom de « Calet » n'étant lui-même que le pseudonyme de Raymond Barthelme, nous constatons que l'onomastique permet de mettre en doute la véracité d'un récit qui, mêlant fiction et réel, ne peut prétendre au statut d'autobiographie ni à celui de roman.

² Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet, bibliographie critique 1931-2003, op. cit.*, p. 72.

³ Parmi les récits de promenade en autobus, citons le poème de l'oulipe Jacques Roubaud, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, Paris, Editions Attila, 2013. Le « cahier des charges » placé à la fin du livre précise que « chaque strophe correspond à une étape dans le trajet de la ligne 29, telle qu'elle fonctionnait en janvier 2005 ».

⁴ Pierre SANSOT, *op. cit.*, p. 297.

de la structurer « plus sûrement que des arrondissements conventionnels »¹ et permet à Calet d'assurer une transition entre le XIV^e et les VIII^e, XVI^e et XVII^e arrondissements dont la place de l'Etoile constitue le point de rencontre. Ce trajet, outre de nombreuses anecdotes, est aussi l'occasion de saluer la mémoire de Léon-Paul Fargue, au moment de passer devant la plaque commémorative située à l'angle du boulevard Montparnasse et de la rue de Sèvres, et de s'inscrire dans les pas du « Piéton de Paris » (GL, 16-17)².

La deuxième partie des *Grandes Largeurs* correspond aux chapitres 6, 7, 8 et 9. Les vingt-trois pages qui la composent décrivent une promenade à pied autour de la place de l'Etoile et les grandes avenues qui en partent, à l'intérieur d'un triangle reliant l'obélisque de la Concorde, l'Arc de Triomphe et le Palais de Chaillot. L'avenue Mac-Mahon, l'avenue de la Grande-Armée, l'avenue de Wagram, l'avenue Victor-Hugo, l'avenue des Champs-Élysées sont l'occasion pour le narrateur d'expérimenter le poids de la grande Histoire collective. Les souvenirs glorieux des guerres passées se mêlent à la crainte d'une guerre à venir lorsqu'il aperçoit le Palais de Chaillot, transformé en siège temporaire de l'ONU à l'automne 1948 puis à l'hiver 1952. Déplacés en « terres étrangères », les observations de Calet et les souvenirs qui s'insinuent dans le faste de ces beaux quartiers permettent d'expliquer ce « malaise » que l'adulte ressent encore au moment de traverser ces « régions » (GL, 47). Qu'il s'agisse des mégots ramassés sur les Champs-Élysées en compagnie de son père (GL, 42) ou de l'aumône reçue de la part d'enfants sortant du lycée Janson de SAILLY (GL, 45), ces souvenirs d'enfance, révélateurs des conditions sociales, sont réactivés par les lieux mêmes qui ont motivé les actes.

La troisième partie, composée des chapitres 10, 11, 12 et 13, s'étend sur vingt-neuf pages. La localisation se limite cette fois au XVII^e arrondissement et plus précisément au quartier des Ternes, dans un petit périmètre compris entre la rue des Acacias, la rue Brunel (qui devient rue Serpollet dans *Les Grandes Largeurs*), la rue Saint-Ferdinand et l'avenue des Ternes. Parcourir la boucle d'un peu plus d'un kilomètre que constitue ces quatre rues demande environ quinze minutes, les mêmes quinze minutes qui séparaient, dans *Le Tout sur le tout*, l'asile maternel de la maison de retraite. Ce quartier concentre tous les souvenirs paradoxaux d'une enfance modeste passée dans les quartiers huppés :

¹ *Ibid.*

² Le 26 juin 1957, le carrefour où se situe le métro Duroc a été dénommé place Léon-Paul-Fargue. Au 1 de ladite place, une plaque commémorative porte le texte suivant : « Ici / mourut le 24 novembre 1947 / Léon-Paul Fargue / Poète et piéton de Paris ». Il est intéressant de constater qu'en 1951, en plus des *Grandes Largeurs*, les Editions Vineta font paraître, à titre posthume, *Les Vingt arrondissements de Paris* de Léon-Paul Fargue. L'ouvrage énumère et décrit les arrondissements les uns après les autres, sur le modèle du « colimaçonage » caletien. Léon-Paul FARGUE, *Les Vingt arrondissements de Paris, une ville au bonheur des rues et des souvenirs*, Paris, Parigramme Eds, 2017.

J'ai aussi habité rue Serpollet avec ma mère. La maison existe encore, au fond d'une cour ; elle résiste. [...] On ignore peut-être qu'il est, dans ce quartier de l'Etoile, glorieux et cossu, des taudis où des hommes et des femmes, et leur marmaille, tâchent de vivre sans air, et sans confort, sans eau et avec des cabinets sans porte, sur le palier. Mes parents demeurent toujours là-bas. (GL, 79)

Dans le livre, l'éloignement géographique (du XIV^e au XVII^e arrondissement) accompagne donc aussi un éloignement temporel (de l'âge adulte à l'âge de l'enfance) qui remonte peu à peu au début du vingtième siècle, au temps où la station de métro « Obligado » n'avait pas encore été rebaptisée « Argentine » et où les fiacres disputaient la chaussée aux automobiles. En marchant, le narrateur sonde sa propre histoire, il organise pour lui-même une narration intime prenant appui sur des éléments de décor. La ville devient un support théâtral permettant la mise en scène d'une existence propre à laquelle il est cependant facile de s'identifier. Tout le monde a connu un chemin d'école, des listes de commissions à effectuer à l'épicerie voisine. Cet espace clos constitué de quatre rues est le premier lieu de vie, ce qui justifie certainement le fait que Calet revienne sans cesse sur ses pas, et plus particulièrement dans la rue des Acacias¹ :

Je la connais, cette rue, par cœur ; je veux dire qu'elle passe par mon cœur. C'est en y traînaillant que j'ai commencé à épeler les signes de l'alphabet, par mes propres moyens, en déchiffrant les noms des commerçants écrits en lettres d'email blanc sur les vitrines et, surtout, les titres des journaux pendus devant la porte de Mme Pubertin, la mercière (une amie de ma mère). (GL, 63-64)

La ville qui accompagne l'enfant dans son développement est ensuite celle qui offre à l'adulte la possibilité de rassembler des traces. Le désordre des allers-retours de cette troisième partie illustre alors parfaitement la fragmentation d'une mémoire lacunaire qui ne se souvient qu'à mesure que le promeneur rencontre un objet qu'il parvient à isoler, comme si le livre ne pouvait s'écrire sans la promenade. Cette dernière, de plus en plus brouillonne à mesure que l'espace se fait de plus en plus restreint, devient aussi de plus en plus circulaire et concentrique, comme s'il s'agissait de presser la ville afin d'en extraire toujours davantage de matière.

La quatrième et dernière partie des *Grandes Largeurs*, composée des chapitres 14 et 15, fait office de conclusion. Après une ultime incursion à Neuilly et à Puteaux, le narrateur se rend au métro de la porte Maillot. Achèvement son livre et son errance, Calet déclare :

¹ La famille Barthelmess déménage durant les inondations de 1910 et s'installe dans le XVII^e arrondissement de Paris au 30 rue des Acacias. En 1913, à son retour de Berck-plage où il a passé près de trois ans, Calet rejoint sa mère au 18 rue Brunel. C'est à cette adresse qu'ils reviendront après la Première Guerre mondiale et leur exil belge. Dans son ouvrage, Hervé Leprêtre reproduit une photo des parents d'Henri Calet attablés dans leur appartement de la rue Brunel, en 1950. Hervé LEPRÊTRE, *Je suis né dans son ventre, le Paris d'Henri Calet*, op. cit., p. 110.

Des souvenirs personnels, en poudre, en grains, des fragments d'histoire de France, des fraises des bois... voilà ce qu'on récolte en flânant à l'aventure dans Paris. En outre, si l'on fait attention vraiment, on perçoit à chaque pas la pulsation d'un grand cœur, sous sa semelle. (GL, 99)

Le pluriel du sous-titre, « balades parisiennes », montre que cette marche ne correspond pas seulement à une baguenaude linéaire ancrée dans un présent factuel dont le narrateur se ferait le témoin, à la façon d'un journaliste. *Les Grandes Largeurs*, malgré un itinéraire en apparence cohérent, est donc un livre composite où diverses expériences, plus ou moins ancrées dans le passé, se côtoient et s'amalgament du fait de l'action de la ville.

L'enjeu d'un récit contenant une part importante d'autobiographie est nécessairement le rapport qu'il entretient au temps. Dans *Les Grandes Largeurs*, comme le souligne Marie Poix-Tétu :

Un mécanisme est en place dont le montage laisse voir, non pas ses défauts mais ceux du temps et de l'espace représentés. Des périodes très distantes apparaissent bien, comme on peut l'attendre d'un texte qui tourne autour de l'autobiographie : maintenant / autrefois. Mais le temps, au lieu d'être réparti linéairement entre passé et présent, adopte un rythme en dents de scie où « du récit » surgit par éclats.¹

Ce temps en « dents de scie » illustre parfaitement les difficultés à se repérer dans la temporalité de Calet, car ces réminiscences, en apparence désordonnées, constituent autant de ruptures dans la narration. La cohérence diégétique va alors être assurée par la matière géographique et par l'utilisation très précise de repères topographiques tels que les noms de rues, les édifices ou les plaques commémoratives, autant d'éléments facilement identifiables et qui témoignent de la constante progression du narrateur dans un espace urbain jouant tout à la fois le rôle de déclencheur, de cadre et de fil conducteur. Dans ce contexte, Paris est donc le véritable ciment narratif qui va donner au lecteur l'illusion d'une promenade unique entre un point de départ et un point d'arrivée, l'espace ordonnant la diégèse.

Si, en 1951, la presse littéraire réserve un bon accueil aux *Grandes Largeurs*, c'est parce qu'elle voit dans « ces balades parisiennes, récits nullement romancés, le meilleur [d'Henri Calet] et de son talent rêveur et mélancolique »². Paris, en tant que cadre commun et intime, y apparaît comme étant le personnage qui permet de faire tenir l'ensemble et assure une continuité entre des fragments rencontrés comme par hasard, au fil des pas. Paris est certainement l'un des principaux

¹ Marie POIX-TETU, « Interstices dans *Les Grandes Largeurs* », in Philippe WAHL (dir.), *Lire Calet*, Presses Universitaires de Lyon, 1999, p. 118.

² Georges Charansol cité par Michel P SCHMITT, « La réception critique d'Henri Calet », in *op. cit.*, p. 155.

sujets des *Grandes Largeurs* et de l'intégralité d'une œuvre marquée par le désir et l'amour d'une ville à laquelle Calet se sait intimement lié.

B. Désirs de Paris

Anthropomorphisme parisien

Dans son article « La marche en ville. Une histoire de sens », Rachel Thomas rappelle que la marche, en plus d'être un « art du voir dont le flâneur demeure un artiste accompli », engage inévitablement « le corps et les sens du piéton ». Ce constat permet d'envisager une lecture d'ordre anthropologique et sociologique d'une pratique qui, étant « technique du corps » et « acte social ordinaire », représente d'abord le « moyen de s'ancrer » dans la ville avant même d'en être un « instrument de composition »¹. La marche, que Marcel Mauss décrit comme un habitus mettant en jeu des gestuelles et des attitudes « spécifiques à des sociétés déterminées »², serait donc à considérer comme étant une activité faisant appel au corps de chaque individu et ayant recours à la plupart de leurs sens perceptifs. Ainsi la vue, l'ouïe, l'odorat et le toucher, que le promeneur mobilise, permettraient à la marche de dépasser la simple fonction d'intermédiaire favorisant l'adaptation d'un homme à son environnement. Passant d'une perspective la considérant comme une technique de déplacement, où l'activité physique répond à des impératifs sociaux, à une autre davantage centrée sur le sensible, elle peut alors faire naître, chez le flâneur, ce que David Le Breton nomme une « appropriation par corps » de l'espace urbain qui équivaldrait à une « géographie affective »³. Le marcheur et la ville partagent, de ce fait, une expérience physique et sensorielle commune, le corps de l'un mettant à l'épreuve le corps de l'autre :

La ville « magnétise » le pas, l'attire ou le rejette, vers des zones plus ou moins attractives [...], en fonction de l'humeur ou de l'intuition du piéton, en fonction de sa disponibilité sensorielle également. Elle malmène son corps, lui offre le repos parfois, le heurte ou le pousse à choisir souvent entre la nonchalance des dérives urbaines et le dynamisme de ces allers-retours quotidiens.⁴

¹ Rachel THOMAS, « La marche en ville. Une histoire de sens », in *op. cit.*, p. 15.

² Marcel MAUSS, « Les techniques du corps », communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934. Le texte est consultable à l'adresse suivante : http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/techniques_corps.pdf, p. 6. Consulté le 24 mars 2020. « Les techniques du corps » a été repris en volume : Marcel MAUSS, « Les techniques du corps », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, pp. 365-386.

³ David LE BRETON, *Eloge de la marche*, Paris, Editions Métailié, 2000, p. 125. Il est intéressant de souligner que Le Breton cite le nom d'Henri Calet, dans ce même paragraphe (p. 124). Pour lui, son « savoureux personnage » est « le contraire » du flâneur qui « marche dans la ville comme il le ferait dans une forêt, en disponibilité de découvertes ». Selon lui, Calet « marche les yeux braqués sur le caniveau à la recherche de monnaies perdues par les passants ».

⁴ Rachel THOMAS, « La marche en ville. Une histoire de sens », in *op. cit.*, p. 19.

Les rues et les boulevards, plus ou moins accessibles et dans lesquels on progresse plus ou moins facilement, conditionnent la promenade. Cette influence de la ville sur le corps du piéton est manifeste chez Calet qui souligne, dans *Peau d'ours*, la difficulté qu'il y a à progresser dans le XVIII^e arrondissement, « particulièrement dur » avec ses « côtes, [s]es pentes, [s]es buttes », ses rampes ou ses escaliers :

Dans Montmartre : la nuit qui tombe, la fatigue qui vient. J'ai de la peine à marcher...

La rue Ravignan m'a tué. [...]

Faut-il que j'aime cette ville, malgré les douleurs ! (PO, 142-143)

La matérialité de la ville impose au flâneur malade et fatigué, qui se voit contraint d'adapter son rythme à la topographie des lieux, une éprouvante expérience physique pourtant nécessaire à la révélation de l'espace urbain. En effet, la ville a besoin d'être parcourue pour exister, tout comme le flâneur se nourrit de son cadre pour mettre ses sens en alerte. Cette réciprocité dans la nécessité, au-delà de la simple relation affective, relèverait alors davantage de l'ordre du charnel. En la considérant selon une approche sensorielle, le flâneur s'approprie la ville qui devient tout à la fois une émanation de son propre corps et une figure indépendante. La relation charnelle qui en découle n'est alors que le résultat d'un processus rendu possible par la personnification de l'espace urbain.

Ainsi que le signale Anne Szulmajster-Celnikier, l'anthropomorphisme appliqué à une ville relève d'un « phénomène linguistique assez répandu à travers les langues, l'ego servant bien souvent, par projection analogique, d'étalon à la catégorisation et à la nomination »¹. Dans ces conditions, il n'est pas surprenant de retrouver la présence systématique, dans la littérature française, d'un Paris humanisé, devenu personnage essentiel dans lequel l'écrivain se projette, la personnification pouvant être perçue comme une « marque d'appropriation, de familiarité, voire d'intimité avec le lieu »². De Rastignac, lançant à la fin du *Père Goriot* (1842) son célèbre « À nous deux maintenant ! » à un « Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine »³, jusqu'à Aragon qui, dans *Le Paysan de Paris* (1926), observe le boulevard Haussmann, « ce grand rongeur », grignoter peu-à-peu « le vaste corps de Paris »⁴, la personnification de la capitale s'inscrit dans la tradition littéraire. Par l'intermédiaire de la métaphore organiciste, Paris se voit

¹ Anne SZULMAJSTER-CELNIKIER, « Représentations et imaginaires parisiens : réanalyse, métaphore, figement analytique », in *La Linguistique*, « Varia », PUF, n°46, 2010/1, p. 123.

² *Ibid.*

³ Honoré de BALZAC, *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2015, p. 367.

⁴ ARAGON, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, « Folio », 2010, p. 21-22.

dotée d'une anatomie. Ainsi, son « cœur », est situé par Calet, dans *Le Tout sur le tout*, sur l'île Saint-Louis et l'île de la Cité (TT, 125). Il reprend ainsi un lieu commun qui considère le cœur de Paris selon un point de vue historique. En constatant que ce cœur est aussi très souvent positionné au niveau du Palais-Royal et du Châtelet, centre géographique de la ville, Anne Szulmajster-Celnikier conclut que « si le *cœur de Paris* s'est plusieurs fois déplacé, la métaphore, elle, semble immuable »¹. Cette métaphore « immuable » tend même à s'extraire d'une localisation géographique et à se généraliser car, ainsi que le souligne Pierre Sansot, « quand [ses habitants] cessent de la marteler, [la ville] cesse de battre pour devenir machine à dormir, à travailler, à obtenir des profits ou à user son existence »². Cette phrase, définissant la ville par un battement directement lié aux pas des citadins, n'est pas sans faire écho à la conclusion des *Grandes Largeurs* où Calet, à l'issue de sa flânerie, fait l'expérience de la pulsation du cœur de Paris qui se mêle au rythme de ses pas — à moins que ce ne soit le contraire. Le cœur de Paris est partout, son battement pouvant être perceptible par tous. Le lien établi entre le cœur du flâneur et celui de sa ville est repris une nouvelle fois dans *Peau d'ours* qui clarifie encore davantage la relation particulière qui unit Calet à Paris, devenu « lieu du drame », où le « cœur — petit — » de l'écrivain se débat « dans un grand » (PO, 140). Par l'intermédiaire de cette phrase, Calet insiste sur le fait que lui et la capitale ne vivent pas seulement côte-à-côte, mais l'un par l'autre, l'un dans l'autre, à l'unisson, dans un entrelacement qui souligne leur proximité, leur appartenance mutuelle et leur évolution commune. Si Paris est un corps, le battement de son cœur est perceptible à celui qui se promène à travers ses artères :

Je me trouvais sur les grands boulevards une fin d'après midi du mois de mai 1945, le jour V. J'ai été saluer le bureau de tabac de la rue du Temple, de la part de Raymonde, de Mosquitos, qui ne peut le faire. J'ai accompagné la Seine à pied. J'ai coulé dans les grandes artères, dans le sang de Paris. (TT, 263)

En 1922 dans son poème *Westwego*, Philippe Soupault considérait déjà les rues comme des « affluents » de « ce fleuve où coule tout le sang de Paris »³. Calet va plus loin en décrivant, tout ensemble, les grands boulevards et la Seine comme étant « les grandes artères » dans lesquelles il « coule », faisant de son peuple et de lui-même le véritable sang de la capitale et se rapprochant ainsi de l'image d'Aragon : « gens de partout c'est le sang de Paris »⁴. S'il ne saurait être question

¹ Anne SZULMAJSTER-CELNIKIER, *art. cit.*, p. 124.

² Pierre SANSOT, *op. cit.*, p. 209.

³ Philippe SOUPAULT, *Westwego*, Paris, Librairie Six, 1922, p. 20. Le texte de l'édition originale est consultable à l'adresse suivante : <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/westwego/index.htm> Consulté le 29 mars 2020.

⁴ ARAGON, « Paris », *La Diane française*, Paris, Seghers, « Poésie d'abord », 2013.

de rapprocher Calet du groupe surréaliste, ce dernier ayant particulièrement tenté de développer une « unité individu-espace, personne-ville »¹, il n'est cependant pas étonnant de lui voir reprendre des métaphores anthropomorphiques abondamment employées par la littérature et devenues communes. C'est, par exemple, par une image de ce type empruntée à Montaigne que Félix de RocheGude justifie, en 1910, l'écriture de ses *Promenades dans toutes les rues de Paris par arrondissements* :

Mon but en publiant les *Promenades dans toutes les rues de Paris* est d'essayer de faire connaître et par conséquent de faire aimer davantage notre vieux et cher Paris dont Montaigne disait : « Je l'aime tendrement jusqu'à ses verrues et à ses taches ».²

S'il n'est guère établi que l'auteur de *La Belle Lurette* ait eu connaissance de cet ouvrage dont l'ambition affichée aurait pourtant eu toutes les raisons de l'intéresser, il est en revanche probable qu'il se soit souvenu du mot de Montaigne, auquel Félix de RocheGude fait référence, lorsque, après avoir tracé sur un plan les limites du XIX^e arrondissement, il décrit la forme qui lui apparaît :

En y regardant de plus près, j'eus la surprise de constater que j'avais dessiné une tête d'homme de profil, tournée vers la ville. Et, plus précisément, une de ces têtes des planches anatomiques du dictionnaire, parcourue de veines, de nerfs, d'artères (ce sont les rues, les avenues, les canaux...). Oui, le XIX^e arrondissement de Paris a un visage humain. Voyez son front, l'arête du nez (rue d'Aubervilliers), le bout du nez (station : Stalingrad), la bouche (station : Jaurès), le menton (station : Colonel-Fabien), et l'œil, tout rond (station : Crimée). Les méandres noirs du cerveau sont figurés par les abattoirs de la Villette. Quant à la grosse verrue verte de la joue, c'est le parc des Buttes-Chaumont. (8QR, 32)

Empruntées à *Huit quartiers de roture*, paru à titre posthume, ces lignes, écrites dès 1949, étaient à l'origine censées trouver leur place dans le guide de Paris que Calet se promettait de réaliser. N'appartenant pas à l'œuvre romanesque à proprement parler, cet extrait se présente comme un condensé des multiples images que Calet emprunte à la tradition littéraire et réemploie, en les disséminant, dans l'ensemble de ses livres au moment de caractériser Paris. Le XIX^e, qui prend la forme d'un visage humain, n'est alors qu'un arrondissement exemplaire d'une ville qui, outre un cœur, un système veineux et une ceinture formée par les boulevards, possède aussi un ventre depuis Zola et les Rougon-Macquart. Chez Calet, ce-dernier ne désigne pas le quartier des Halles mais contribue à donner à la métaphore anthropomorphique une dimension féminisante :

¹ Anne SZULMAJSTER-CELNICKIER, *art. cit.*, p. 123.

² Félix de ROCHEGUDE, *Promenades dans toutes les rues de Paris par arrondissements: origines des rues, maisons historiques ou curieuses, anciens et nouveaux hôtels, enseignes. 1er arrondissement*, Paris, Hachette, 1910, p. 10. L'ouvrage de Félix de RocheGude est un livre intéressant dans son exhaustivité. Chaque volume décrit avec précision un arrondissement de Paris, rue par rue, numéro par numéro, consigne les noms des enseignes et relève les diverses curiosités qui composent chaque rue.

De ma lucarne, c'est un beau paysage à l'œil nu. J'ai vue sur Paris depuis le Mont-Valérien, à ma gauche, jusqu'à l'observatoire de Montsouris, à ma droite. En fait de ville, je ne connais rien de plus beau. C'est la mienne, je suis né dans son ventre. Quel plaisir d'avoir ainsi un panorama superbe à domicile, sous la main, à caresser quand l'envie m'en vient. (TT, 122)

Depuis sa fenêtre, la ville étend littéralement ses charmes et se laisse admirer. Devenue femme, elle concurrence directement le ventre « corseté et 1900 » de l'incipit de *La Belle Lurette*. Ceci n'a rien d'anodin lorsque l'on connaît la place essentielle qu'occupe la mère de Calet dans toute son œuvre et la vénération qu'il lui voue. En déclarant être « né dans son ventre », le narrateur du *Tout sur le tout* verbalise son attachement intime à la ville dont il se revendique le fils naturel. Le possessif « la mienne » et la facilité avec laquelle il prétend « caresser » le panorama qui se déploie sous ses yeux introduisent cependant une ambiguïté. En prétendant posséder physiquement Paris, le narrateur caletien ne considère plus seulement la ville comme un personnage de roman ou une femme, mais comme *la* femme, incarnant tout ensemble la mère et l'amante. Paris se voit transformé en objet de désir dont la promenade, véritable corps à corps, cherche continuellement et vainement à se saisir. Ainsi, la déclaration d'amour de Calet à Paris est celle d'un homme à une amante inaccessible, à une ville qui s'échappe sous ses yeux et qui peut-être, déjà, n'existe plus. La relation affective, muée en relation charnelle, s'apparente alors à une véritable relation amoureuse nouée sur la durée :

Je connais cette ville par cœur ; je pourrais la démonter pierre à pierre et la reconstruire ailleurs. Je l'ai vue sous divers aspects : Paris changeant, Paris des quatre saisons, Paris des douze mois de l'année, Paris de tous les jours. Je l'ai vue blanche de neige, bleue de gel, transparente ; je l'ai vue pauvre, abandonnée, inhabitée, obscurcie ; je l'ai vue riche et pavoisée. Je l'ai vue sous toutes les coutures. C'est devenu peu à peu une vieille liaison, une intimité sans plus aucun secret. Je l'aime. Elle est à ma taille, elle me botte parfaitement. Entre nous, maintenant, c'est à la vie à la mort (la vie pour elle, la mort pour moi). (DML, 21)

En l'observant, en y déambulant et en en appréciant les évolutions continues, Calet est entré dans le secret d'une ville faite femme dont il se targue d'être « arrivé jusqu'à connaître les grains de sa peau » (PO, 141). Le désir de Paris, toujours inassouvi, ne s'apparente donc pas à une quelconque passion irraisonnée de jeune homme. Calet l'assimile, au contraire, à une « vieille liaison », longuement entretenue et dont l'intimité confiante et sereine s'exprimerait pleinement par la métaphore pédestre et par le cheminement paisible d'un promeneur ayant trouvé, grâce à Paris, chaussure à son pied.

Désirs de l'autre

Prenant possession du corps de la grande ville, l'écrivain-marcheur effectue un pas de côté par rapport à la frénésie qui accompagne d'ordinaire la réalité d'une métropole. Ce faisant, il tente de pénétrer l'intimité d'un « monde multiple et complexe » dans le but avoué d'en « recomposer les morceaux »¹. Ainsi, selon Giampaolo Nuvolati, le marcheur parcourrait l'espace guidé par une volonté d'interagir avec son environnement qui ne pourrait se réaliser que dans la lenteur d'une promenade, loin des cadences soutenues qui sont la règle des existences urbaines. Cette définition du flâneur, correspondant parfaitement aux narrateurs de Calet, définit un retrait qui favoriserait la perception d'une humanité dont il pourrait se faire l'écho :

Si la mécanisation [...] tend à priver de formes et de sens les espaces interstitiels des réalités urbaines contemporaines, il revient justement au flâneur, surtout en qualité de narrateur, de les remplir de présences corporelles, au-delà de leur récupération et de la production de sens.²

Nous avons déjà observé comment, pour David Le Breton, attribuer un corps à la ville revenait, pour celui qui y déambule, à mettre ses sens à l'épreuve et comment il pouvait en découler une relation affective — voire sentimentale dans le cas de Calet et de Paris. La proximité née de l'expérience physique n'est pas à concevoir comme un tête-à-tête exclusif, ce qui fait dire à Nuvolati qu' « il ne s'agit pas d'une physicité repliée sur elle-même » mais qu' « elle incarne au contraire un désir de contact »³.

Si l'on en croit ses carnets conservés à la bibliothèque Jacques-Doucet où il note scrupuleusement chacun de ses rendez-vous et de ses rencontres, Calet ne correspond guère à l'image du piéton de Paris qui trainerait sa solitude au hasard des rues. Dans *Terre brûlée*, Christiane Martin du Gard donne un éclairage précieux tant sur les dernières années de l'écrivain que sur sa façon de travailler et sa manière d'appréhender la ville. Calet, occupé à la composition de *Peau d'ours*⁴ et à son projet d'ouvrage sur Paris, n'y apparaît pas comme un solitaire, mais bel et bien comme un être animé de ce « désir de contact », sans cesse préoccupé du téléphone et aimant à se promener dans la capitale en compagnie de femmes, de son fils ou de ses parents.

Dans l'œuvre, le père est ainsi celui à qui échoit le rôle d'initiateur de Paris. Dès les premières pages de *La Belle Lurette*, il est question des « grandes balades », le long des « avenues

¹ Giampaolo NUVOLATI, « Le Flâneur dans l'espace urbain », *art. cit.*, p. 5.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Soulignons que l'édition de *Peau d'ours* a été assurée par Christiane Martin du Gard à partir des carnets et des notes de Calet.

larges des quartiers chics », entre les deux « inséparables » (BL, 14-15), le père et son fils de trois ans, dans le but avoué d'attendrir une âme compatissante, de préférence féminine. La découverte de Paris, durant l'enfance, se fait donc par la marche et par la manche. Après la Première Guerre mondiale, dans *Le Tout sur le tout*, le père conduit son fils sur les champs de courses d'Auteuil, de Longchamp, d'Enghien, de Saint-Cloud, de Vincennes ou de Maisons-Laffitte, et le familiarise « avec les environs de Paris », notamment les jours de défaite où les trajets de retour se font à pied et sont l'occasion d'un sempiternel commentaire : « On est venu au monde tout nu, le reste c'est du bénéfice » (TT, 86). Réalité des disparités sociales et maximes simples sont le lot des promenades de jeunesse qui font l'instruction du narrateur et posent les bases d'un semblant de relation entre un fils et son père absent. Si la rancœur et la volonté de rupture dominant à la fin de *La Belle Lurette*, *Le Tout sur le tout* marque, par rapport aux romans d'avant-guerre¹, une évolution des sentiments du narrateur. La Seconde Guerre mondiale et le temps écoulé semblent avoir apaisé les ressentiments et la présence du père s'affirme dans l'œuvre à mesure que s'affirme celle de Paris. Comme les promenades enfantines avaient noué un semblant de relation, ce sont de nouvelles balades parisiennes qui permettent le rapprochement :

Il me plaît de me promener avec mon père dans Paris qu'il connaît mieux que moi. Nous sommes amoureux de la même ville. A nous deux, nous remontons loin dans le passé, nous avons plus de cent ans : cela nous fait doubles souvenirs. (TT, 240)

Paris fait figure de lien entre les deux promeneurs, dont on dit qu'ils ont « la même marche », et leur donne l'occasion de s'épancher, de se livrer l'un l'autre quelques-uns de leurs souvenirs. Ainsi, ils déambulent le long du canal Saint-Martin et sur le quai de Jemmapes où l'ensemble de tout ce qui fait « doubles souvenirs » — les gigolettes, le repas impayé du restaurant *Aux Trois-Portes* et l'ami disparu ayant habité l'*Hôtel du Nord* — rétablit une proximité que les aléas de l'existence auraient pu remettre en cause. Si le père, du fait d'une plus grande réserve d'années, connaît mieux Paris que son fils, tous deux se retrouvent néanmoins dans l'amour commun qu'ils portent à la ville et dans leur propension à l'autobiogéographie². Cette-dernière, que Patrick Collot définit comme « un territoire réel revisité par la mémoire, qui le transforme en un espace vécu, subjectif »³, est le moyen d'inclure un compagnon de flânerie dans l'intimité de ses souvenirs. Face aux zones d'ombre et aux

¹ La relation conflictuelle entre Joseph Cagnieux et son père est aussi au centre du *Mérimos*.

² Pierre BRUNEL, « Avant-propos », in *Revue de littérature comparée*, « Autobiographies », n°325, 2008/1, p. 3.

³ Patrick COLLOT, « Usages littéraires de la carte », in Isabelle OST (dir.), *Cartographier. Regards croisés sur les pratiques littéraires et philosophiques contemporaines*, Bruxelles, Presses de l'université de Saint-Louis, « Collection générale », 2018, p. 123.

non-dits des généalogies caletiennes, Paris, par sa présence et sa matérialité, fait office de support sur lequel la mémoire des promeneurs trouve toujours à s'appuyer et apparaît dès lors comme l'unique terrain à partir duquel un semblant de transmission peut s'opérer. La ville représente ainsi un dénominateur commun qui, le temps d'une marche, favorise le dialogue, le partage et l'écoute. Déambuler avec son père relève, pour le fils, d'une possibilité d'instruction et d'un besoin de connaissance qui révéleraient tout à la fois la confiance et l'appartenance vis-à-vis de cet « alter ego "en passant", toujours un peu perdu » et qui appartient « à la grande sphère des regrets et de la tristesse »¹. L'errance parisienne, perçue comme « désir de l'autre », est donc à envisager comme un acte de communication à travers lequel transparaît avant tout un désir de rapprochement, à défaut d'une réelle proximité.

Pour Hélène Cochaud-Dumarty, « Henri Calet fut un être de désir, désir de vivre, désir d'aimer, de se sentir vivre, de se savoir aimé »². Aussi, si les promenades en compagnie du père, en tant qu'initiateur de Paris, sont significatives de l'importance que peut prendre une ville dans la relation existant entre deux individus, celles menées en compagnie des femmes, autre pôle d'attraction du désir de Calet, n'occupent pas moins une place essentielle. A travers toute l'œuvre, elles sont nombreuses à emboîter les pas du narrateur ou du protagoniste. Dès *La Belle Lurette*, le jeune Henri se promène avec Juliette le long de la Seine ou « par les rues droites d'usines, où il ne passe personne » (BL, 155-156). Dans *Le Mérinos*, Joseph Cagnieux « se baguenaude » dans Paris en compagnie de Blanche (LM, 134), puis de Rose qui l'emmène par le bras à travers la rue des Chauffourniers, l'avenue de Puebla, la rue des Dunes, la rue de l'Atlas, le passage du Puits et le passage des Fours-à-Chaux (LM, 188). Dans *Le Bouquet*, Adrien Gaydamour, évadé de son *frontstalag*, marche dans un Paris occupé qui ne ressemble plus à la ville laissée quelques mois plus tôt mais où il se propose malgré tout d'aller attendre Zoé à la porte de son bureau (LB, 274). Après la guerre, le mémorialiste du *Tout sur le tout* se souvient de Carmen Mussidan avec qui il a visité « le vieux Paris » et les églises (TT, 95), puis surtout de Kathe, ou Catherine, en compagnie de laquelle il se baladait aux alentours des Buttes-Chaumont (TT, 254). A chaque fois, signe que le désir de Paris se confond avec le désir de l'autre, ces promenades ne se font jamais vraiment par plaisir. Les couples décrits par Calet n'arpentent pas la ville avec tranquillité, abandonnés à la légèreté d'un rendez-vous d'amoureux. Ils marchent, au contraire, avec une certaine indolence, en quête d'une chambre d'hôtel plus ou moins accueillante (*Le Mérinos*, *Le Bouquet*, *Le Tout sur le*

¹ Hélène COCHAUD-DUMARTY, « Henri Calet et les femmes », in *Lire Calet*, op. cit., p. 78.

² *Ibid.*, p. 73.

tout) ou d'une rue sombre et suffisamment discrète (*La Belle Lurette*, *Le Mérinos*, *Le Tout sur le tout*) où l'on s'aime rapidement à même le bitume. Le rapport sexuel se présente alors comme la suite logique et le but non-avoué, mais mutuellement consenti, de tout cheminement. En cela, la scène relatée dans *Le Mérinos* entre Joseph Cagnieux et Rose souligne, avec l'âpreté caractéristique des livres de Calet d'avant-guerre, la dimension programmatique et l'issue obligée d'une promenade en couple :

Rose l'emmenait, suivant son programme, vers le chemin des Carrières, éclairé par un seul bec de gaz. Les petits tours finissaient là, dans la culotte. Joseph, contre le mur, ne reculerait plus. Ils s'y amenaient tacitement, consentants, sous l'invariable prétexte de ne pas se peiner. (LM, 190)

La même scène est reprise, quelques dix années plus tard, dans *Le Tout le tout*, où le narrateur assume cette fois le récit à la première personne et où « Rose » est devenue « Catherine ». Si le ton se fait moins violent, le besoin d'affection des protagonistes n'en est peut-être que plus manifeste :

Nous roulions par les rues. À la dernière minute, je me décidais à chipoter nerveusement sous sa robe et sa combinaison, contre une porte cochère ou un bec de gaz. Pourquoi ne l'ai-je pas fait plus souvent ? Elle était contente d'avoir de l'amour (il n'y a pas d'autre mot, pour le meilleur ou pour le pire), comme toutes les femmes. Et moi, je payais ma quote-part des frais de la soirée. J'étais pauvre, mais elle l'était encore plus que moi. (TT, 252-253)

Dans les deux cas, il s'agit de répondre concrètement à un besoin d'amour latent, dont la promenade était la promesse et le contact physique la seule démonstration possible. Grâce à la ville, les personnages de Calet fuient — ou trompent — leur solitude. Paris favorise donc le rapprochement et devient, en même temps, le témoin de la frustration et de la misère affective dans laquelle se trouvent des amants privés de romanesque. En effet, s'il est souvent fait allusion au désir dans les livres de Calet, il n'y est en revanche jamais question d'une véritable idylle entre un homme et une femme qui répondrait positivement aux codes du roman.

Monsieur Paul, seul ouvrage de Calet où la relation amoureuse est au centre de l'« intrigue », est ainsi représentatif de la déconstruction systématique de tous les poncifs du genre romanesque. Dans ce dernier, la rencontre est souvent décisive, ainsi que le rappelle Jean Rousset qui analyse, dans son ouvrage *Leurs yeux se rencontrèrent* (1981), le « caractère quasi-rituel » d'une scène appartenant « de droit au code romanesque » où elle « figure avec son cérémonial et ses protocoles »¹. La rencontre peut être idéale, comme dans *La Princesse de Clèves* (1678) où la jeune

¹ Jean ROUSSET, *Leurs yeux se rencontrèrent, la scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1981, p. 7.

madame de Clèves rencontre monsieur de Nemours au bal ; inattendue, comme dans *L'Education sentimentale* (1869) où Frédéric Moreau admire la belle madame Arnoux à bord du bateau qui le ramène chez lui ; ou surprenante, comme dans *Aurélien* (1944), où le jugement du jeune homme envers Bérénice, qui est aussi la première phrase du livre, est lapidaire. *Monsieur Paul*, comme les romans de Flaubert et d'Aragon, s'ouvre lui aussi sur une scène de rencontre. Alors que son fils vient de naître, Thomas Schumacher, assureur, convient d'un rendez-vous avec une jeune femme qui le joint par téléphone :

Je ne peux me défendre contre une voix féminine au téléphone. C'est de cette façon que ta mère m'avait aussi empaumé, un an auparavant.

Nous avons convenu, romantiquement, qu'Alice aurait une rose à la main, en signe de ralliement. En outre, elle avait tracé d'elle un rapide portrait :

- Je suis petite, mince, noire ; j'ai des macarons sur les oreilles ; je me sers d'une bicyclette d'homme ; j'ai vingt-sept ans... (MP, 12-13)

Au lieu de clarifier une situation, la présence de deux autres femmes, Esther et la mère de son fils, dont les rôles dans la diégèse ne sont pas immédiatement précisés dans cette scène d'introduction, illustre, dès les premières pages, l'instabilité sentimentale et affective du narrateur. Cette rencontre, « romantiquement » ironique, qui se clôt sur le don de la rose et un jugement sévère pour les macarons d'Alice, n'est qu'une fausse piste qui sert à introduire, à rebours, sa rencontre avec Emilienne, la mère de son fils, celle-là même qui l'a « empaumé¹ » un an plus tôt. Les deux scènes, distantes d'une année et de soixante-dix pages, se font écho, Emilienne contactant elle-aussi le narrateur par téléphone pour fixer un rendez-vous, à la suite duquel il conclut :

Nous voilà donc au point de départ indiscutable de ton existence : ce coup de téléphone. J'aurais pu être sorti ; Emilienne n'eût peut-être pas insisté davantage. Il eût suffi que je fusse auprès d'un client pour que tu ne sois pas. Elle devait s'embêter de son côté. En résumé, tu es né de la conjonction de deux bâilleries. (MP, 80)

Qu'il s'agisse d'un coup de foudre, d'une « apparition » ou d'une déception, la rencontre amoureuse incite généralement à la reconstruction de l'autre, à la cristallisation. C'est par une imagination empreinte de romantisme que Frédéric Moreau s'attache à madame Arnoux et c'est en se souvenant des vers de Racine que le prénom de Bérénice s'affirme dans l'esprit d'Aurélien jusqu'à transformer son apparence. A l'inverse, en reproduisant les mêmes scènes, Calet prive

¹ Le dictionnaire *Le Robert* donne la définition suivante : « EMPAUMER : (familier et vieilli) Posséder quelqu'un en trompant, en enjôlant. »

chacune des femmes rencontrées du caractère unique auquel serait en droit de prétendre toute héroïne de roman. Le cas d'Emilienne est alors significatif car, étant la sœur de Cécile avec qui Thomas Schumacher a « fleureté » (MP, 81) trois ans auparavant, le premier rendez-vous ne peut pas même prétendre au romanesque d'une première rencontre. Calet escamote le roman sentimental au profit d'une relation conjoncturelle, résultat d'un ennui partagé, qui aurait tout aussi bien pu ne pas être. Comme dans *Le Mérinos*, où les protagonistes s'aimaient « pour ne pas se peiner », la ville est témoin de ces amours mécaniques qui se répètent et que l'on promène d'un café à l'autre, au *Boléro* (MP, 11), au *Carrefour* (MP, 84), au *Duguay-Trouin* (MP, 89), au *Paul Verlaine* (MP, 91), au *Little Tea* (MP, 95) et où les amants, installés à côté des toilettes (LM, 125), vivent des idylles « ponctuées d'un fracas de chasse d'eau » (GL, 32) dans la gêne d'une envie d'uriner impossible à assouvir :

Lorsque nous nous quittons, il m'a fallu plus d'une fois courir à la recherche d'une pissotière. Emilienne était peut-être dans un même cas. La plupart de mes entretiens galants ont périclité de la sorte ; vers la fin, je suis contracté, je suis pris de légers tressaillements que l'on attribue, bien à tort, à une pointe de surexcitation, alors que je n'aspire plus qu'à une chose : pisser au plus vite, n'importe où. (MP, 90-91)

Les personnages de Calet parcourent Paris dans le but de séduire et d'aimer, empreints d'un désir de l'autre dont l'expérience de la ville dévoile tout le prosaïsme. Pour preuve de l'importance de Paris dans ces interactions, il suffit de constater le lien que Calet établit systématiquement entre une femme et un lieu. Hélène Cochaud-Dumarty évoque cette relation en soulignant que la femme, dans l'œuvre de Calet, est « un corps désiré, aimé, une présence avant de devenir repère géographique, affectif, existentiel »¹. Ainsi, Blanche (*Le Mérinos*) et Anny (*Les Grandes Largeurs*) sont associées au quartier de l'Etoile, Rose (*Le Mérinos*) et Catherine (*Le Tout sur le tout*) appartiennent aux Buttes Chaumont tandis que les souvenirs de jeunesse en compagnie de Reine (*Le Tout sur le tout*) sont liés à la rue Marthe et au XV^e arrondissement. La femme, objet de désir, entre en résonance avec un lieu précis de Paris, autre objet de désir, et constitue dès lors un « repère géographique » quand un quartier, une rue ou un café deviennent, dans le même temps, un repère mémoriel et affectif. Ainsi, la construction de *Monsieur Paul* repose en partie sur l'opposition entre Esther, la femme à laquelle le narrateur est encore marié, et Emilienne, la mère de son fils. A peine dissimulé derrière les traits de Thomas Schumacher, Henri Calet transpose la confusion de son existence

¹ Hélène COCHAUD-DUMARTY, *art. cit.*, p. 76.

partagée entre Marthe Klein et Antoinette Nordmann¹. Dans le roman, la rue de la Sablière, où Calet réside avec Marthe depuis 1940, devient la rue Gracchus-Babeuf, tandis que la rue Vaneau, où habite son amante Antoinette, devient la rue de la Pompadour. Si les noms de ces deux rues sont modifiés, Calet conserve néanmoins leur dimension symbolique, en accordant à la rue du populaire XIV^e arrondissement le nom d'un révolutionnaire² et à celle du prestigieux VII^e arrondissement celui de la favorite de Louis XV³. L'opposition entre Esther et Emilienne, autant affective que sociale, est donc aussi géographique et se fait particulièrement sentir dans le trajet en autobus qui mène de l'une à l'autre et où le narrateur prend quotidiennement conscience d'une situation difficile « entre deux chaises, entre deux femmes, [...] entre deux quartiers de Paris » (MP, 117). Peu à peu, les femmes se confondent avec le lieu, se trouvent incluses dans la relation que Calet entretient avec la ville et parsèment « les pages de cette cité [qui] se feuillet[ent] comme celles d'un roman d'amour » (GV, 48).

Les passantes

Ne pouvant prétendre au statut d'héroïne, les femmes, chez Calet, s'apparentent à des images fugitives que le narrateur peine à retenir. Par leur caractère insaisissable, elles évoquent la figure de la passante telle qu'elle se définit depuis Baudelaire. Selon Claude Leroy, le sonnet *À une passante*⁴ représente, en effet, une étape décisive dans la constitution d'un mythe littéraire intimement lié à celui de Paris. Ainsi, il n'hésite pas à parler de « modèle commun » à propos d'un poème dont il estime que, « depuis la parution [...], les passantes ne passent plus de la même façon, et les guetteurs ne les regardent plus du même œil »⁵. La femme du sonnet de Baudelaire, « fugitive

¹ A partir d'octobre 1948, Calet mène une existence partagée entre le logement qu'il partage avec Marthe Klein, son épouse, rue de la Sablière, et celui d'Antoinette Nordmann, la mère de son fils, rue Vaneau. Il travaille le jour chez la première et rentre dormir le soir chez la seconde. Les époux Barthelme divorcent le 29 juillet 1949. Calet, suite à la dégradation de sa relation avec Antoinette Nordmann, demeurera seul dans son appartement de la rue de la Sablière jusqu'en 1956.

² François Noël Babeuf dit Gracchus Babeuf (1760-1797) est un révolutionnaire français qui tente, en 1796, de renverser le Directoire avec « La conjuration des égaux ». Ses idées ont influencé les révolutionnaires français du XIX^e siècle et Marx y voit la préfiguration du parti communisme. Karl MARX, *Sur la Révolution française*, Paris, Éditions sociales, 1985, p. 91.

³ Seules quatre rues voient leur nom modifié dans l'œuvre. Outre les rues de la Sablière et Vaneau, la rue Brunel (XVII^e arrondissement) et la rue Jeanne (XV^e arrondissement) subissent elles aussi un changement de nom. Ainsi, la rue Brunel, où habitent les parents de Calet, devient la rue Serpollet, du nom de la statue qui trône sur la place Saint-Ferdinand, et n'est pas à confondre avec la rue Serpollet, bien réelle, du XX^e arrondissement. La rue Jeanne, où il habite avec Marthe Klein de 1935 à 1940, devient quant à elle la rue Marthe. Si Calet brouille quelque peu des références autobiographiques trop transparentes, il respecte, dans le choix de ses noms, les caractéristiques, notamment symboliques et sociales, des lieux.

⁴ Absent de la première édition des *Fleurs du mal* (1857), le sonnet *À une passante* est intégré dans la deuxième édition de 1861. Il appartient à la section des *Tableaux parisiens*. Charles BAUDELAIRE, « À une passante », *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2002, p. 127.

⁵ Claude LEROY, *Le Mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1999, p. 4.

beauté », passe et disparaît rapidement, provoquant ce qui s'apparente à un véritable coup de foudre (« un éclair... puis la nuit »), et fait naître le désir du poète dont la contrariété (« Ô toi que j'eusse aimé, ô toi qui le savais ! ») contribue à donner d'autant plus d'importance à ce qui aurait pu être. L'expérience avortée et l'impossibilité de lui proposer un prolongement narratif sont précisément ce que Claude Leroy considère comme étant « les conditions du mythe » :

Que la figure soit fugitive et que le récit tourne court, telles sont paradoxalement les conditions du mythe. Se dessine ainsi une figure du désir, reconnaissable entre toutes et particulièrement propice aux retouches et aux remaniements. Par mythe de la passante, nous entendrons désormais le retour d'une figure et la reprise d'un scénario, tous deux soumis à variations.¹

En tant que figure littéraire, la passante devient le personnage central et récurrent d'une scène éphémère qui peut se reproduire au gré des « retouches », des « remaniements » et des « variations » dans des textes qui parlent avant tout d'un désir d'autant plus violent qu'il est voué, comme l'écrit si bien Antoine Pol, à s'évanouir prestement². De toutes les créations qui procèdent d'*À une passante*, Claude Leroy identifie plus particulièrement *Le Paysan de Paris* (1926) où, dans la « Préface à une mythologie moderne », Aragon écrit :

Au lieu de vous occuper des hommes, regardez plutôt passer les femmes. Ce sont de grands morceaux de lueurs, des éclats qui ne sont point encore dépouillés de leurs fourrures, des mystères brillants et mobiles. Non, je ne voudrais pas mourir sans avoir approché chacune, l'avoir au moins touchée de la main, l'avoir senti fléchir, qu'elle renonce sous cette pression à la résistance, et puis va-t'en !³

La promenade du *Paysan de Paris* — Aragon appelle ainsi l'homme qui observe la ville avec un regard toujours renouvelé et tente d'en saisir le « sentiment du merveilleux quotidien »⁴ — se déroule, pour la première partie, dans le passage de l'Opéra⁵. Condamné dès 1924, le « plus éphémère de tous les passages »⁶ est démoli en 1925 et s'apparente déjà à un souvenir au moment de la parution du livre. En déambulant dans ce lieu voué à disparaître, Aragon établit une

¹ *Ibid.*, p. 64.

² « A celle qu'on voit apparaître / Une seconde à sa fenêtre / Et qui, preste, s'évanouit / Mais dont la svelte silhouette / Est si gracieuse et fluette / Qu'on en demeure épanoui » Si Calet connaissait Brassens, il est en revanche peu probable qu'il ait eu connaissance de ce poème d'Antoine Pol, « Les Passantes », écrit en 1911 et publié en 1918. Brassens n'a enregistré sa version qu'en 1972.

³ Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ *Le Paysan de Paris* se divise en trois parties : « Préface à une mythologie moderne », « Le passage de l'Opéra » et « Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont » qui se termine par « Le songe du paysan ».

⁶ L'expression est de Claude LEROY, *op. cit.*, p. 65. Inauguré en 1822, le passage de l'Opéra, qui reliait le boulevard des Italiens à l'opéra Le Peletier, fut un lieu particulièrement prisé par les surréalistes après la Première Guerre mondiale. Il est détruit en 1925, au moment du percement du boulevard Haussmann, ce qui en fait bien « le plus éphémère de tous les passages ».

correspondance entre le passage, pris dans son acception la plus littérale — le lieu où l'on passe — et la passante, l'un se définissant par l'autre et tous deux se caractérisant par leur fugacité. Plus largement, c'est donc la ville, dont l'importance était déjà signalée dans le premier vers du sonnet de Baudelaire (« La rue assourdissante autour de moi hurlait. »), qui offre le cadre et les conditions nécessaires à la rencontre de la passante. Cette dernière serait ainsi avant tout à considérer comme un « mythe urbain », ainsi que le souligne Claude Leroy :

La passante tient sa souveraineté de la rue. Là est son territoire. Jusqu'où peut-elle agrandir ses domaines, étendre les zones de son exercice sans perdre son empire ? Une grande ville donne bien des chances à l'apparition de l'inconnue. Personne ne s'y connaît. Voirie, moyens de transport, salles de spectacles, monuments, cafés, restaurants..., tous les lieux publics sont soumis à la juridiction du hasard.¹

Si le passage, en tant que lieu de convergence menacé, prenait pour Aragon une valeur symbolique et totalisante, c'est bien Paris, avec ses rues labyrinthiques et sa foule anonyme, qui se présente toujours comme le lieu privilégié des rencontres éphémères et sans suites. La passante se confond donc avec la Parisienne, ce qui fait dire à Claude Leroy que son mythe « *prend place à la croisée du mythe de Paris et des mythes de l'amour* »².

Chez Calet, la figure de la passante reprend toutes ces caractéristiques. Elle se rencontre par hasard dans Paris, fait naître un vague désir et disparaît rapidement. Le personnage peut être tenté de la suivre, comme dans *Le Mérinos*, où Joseph Cagnieux, une dame et son chien marchent « une demi-heure à la file » (LM, 155) sans qu'il soit jamais question pour l'homme d'aborder la femme. S'il est sensible au froufrou de la robe ou à la légèreté d'un parfum, Cagnieux n'envisage pas la possibilité d'une possession physique ou morale et la passante, qu'il suit depuis ses dix-huit ans, correspond aux « trésors perdus, introuvables, plus beaux que les plus beaux du monde, que la main n'atteint pas, rêves » (LM, 183). Dans le cas du chômeur résolu au suicide, cette rencontre le confronte à sa pauvre condition affective et sociale en même temps qu'elle résume « l'histoire de la liberté que réclamait Cagnieux, qui lui échut et dont il ne sut se servir » (LM, 183).

Dans son article « Les passantes et le célibataire », Anne Le Feuvre-Vivier considère que le célibataire est, « à tous les sens du terme, *un homme libre* »³ dont la liberté serait précisément conditionnée par une solitude que ne sauraient résoudre ses amours éphémères avec une femme qui

¹ *Ibid.*, p. 76.

² *Ibid.*, p. 69. C'est l'auteur qui souligne.

³ Anne Le FEUVRE-VIVIER, « Les Passantes et le célibataire », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, vol.111, 2011/4, p. 905.

se définit comme « hypothétique conquête mais impossible compagne »¹. Si les personnages de Calet ne sont pas toujours de vrais célibataires (dans *Le Mérinos*, Joseph Cagnieux entretient des relations suivies avec Blanche et Rose ; le narrateur du *Tout sur le tout* est marié à Reine, personnage que l'on retrouve aussi dans *Peau d'ours* ; dans *Monsieur Paul*, Thomas Schumacher est marié à Esther qui est aussi le prénom de la femme du narrateur des *Grandes Largeurs*), pour eux la passante ne représente pas moins une promesse de liberté rendue possible par la projection et le fantasme. La ville de Paris, en donnant des moyens de rapprochement nombreux à ces êtres, joue un rôle d'autant plus important qu'elle met à dispositions de nombreux lieux qui facilitent le désir. La salle de cinéma est ainsi l'endroit où, dans *La Belle Lurette*, le jeune Henri fait chaque semaine sa « provision de femmes » (BL, 113) à partir de morceaux de corps entrevus à l'écran, décomposés puis recomposés pour créer « un petit cadavre sans tête » (BL, 114) qu'il emportera ensuite dans le secret de son lit. Dans le *Tout sur le tout*, le cinéma est encore décrit comme une machine à rêve (TT, 146, 154) où, l'obscurité aidant, le narrateur prend l'habitude de « toucher les femmes [...] sous leur robe, à la découverte de leur cœur » (TT, 95). Les lieux qui font naître le désir sont ceux où les solitudes, prédispositions à la possibilité d'une rencontre, se confrontent. En ce sens, les moyens de transports de la capitale reviennent très régulièrement dans l'œuvre de Calet où ils se présentent comme des facteurs privilégiés de rapprochements rapides. Le métro apparaît, notamment dans *Le Mérinos* et *Le Tout sur le tout*, comme l'un des lieux où les contacts, le temps d'un trajet, sont rendus possible entre ces « asticots » qui se « frottent » les uns aux autres « sans mot dire mais non sans arrière-pensées » (TT, 221) et se livrent parfois à des attouchements louches. Si le noir des salles de cinéma et l'anonymat du métro, du fait même de la promiscuité qu'ils engendrent, favorisent des aventures passagères vite consommées, l'autobus se présente davantage comme un véhicule à taille humaine. Contrairement au métro, il permet de parcourir la ville en surface et offre au piéton la possibilité de poursuivre la promenade lorsque la fatigue se fait sentir. Les usagers y sont moins nombreux et il est ainsi plus facile pour le narrateur d'être attentif au charme désuet d'une devanture de sous-vêtements entraperçue depuis la vitre (GL, 12-13), ou d'être sensible au parfum d'une jeune femme venue s'asseoir près de lui au cours d'un « voyage » à Ménilmontant et qui le laisse bientôt :

Mon amie sortit une clef de son sac ; je compris qu'elle allait me quitter déjà. En effet, elle partit, je la vis entrer dans un magasin de layettes... C'était fini. Il eut fallu parler. Peut-être. Je sais me contenter d'aventures fugaces. Bien heureux d'en avoir encore.

¹ *Ibid.*, p. 906.

Je m'assis à sa place où je sentis dans mon corps la chaleur du sien. Elle m'avait aussi parfumé ; j'emportais dans mes vêtements un soupçon de vanille.

Je descendis à la Porte des Lilas. J'étais encore un peu bouleversé. Le voyage avait duré trente-cinq minutes environ, il m'avait coûté le prix de six tickets, ainsi que je l'ai dit, mais quel beau voyage. (TT, 231-232).

La femme de l'autobus laisse le narrateur en proie à un vague regret qui se mêle à l'odeur de la vanille et à la sensation de chaleur, signe que la relation entre le promeneur à la passante a peut-être aussi à voir avec un certain goût pour l'échec. Jean Borie, dans son ouvrage *Le Célibataire français* (1976), estime que le célibataire émerge dans la littérature française après 1850 pour s'opposer aux principes d'une société qui fait du mariage et de la famille un impératif social¹. Dans ces conditions, le personnage attiré par les passantes et qui n'aurait aucune intention véritable de se lier avec elles serait voué à occuper dans le monde une position marginale, conséquence de l'échec répété et volontaire des rencontres envisagées dont l'absence totale de finalités l'opposerait aux valeurs bourgeoises et positives de sa société. Encore une fois, si Calet et ses protagonistes ne correspondent pas à la définition stricte du célibataire, ils n'en demeurent pas moins confrontés à des amours aporétiques, conflictuelles ou décevantes, face auxquelles les amours marginales et solitaires sont autant de respirations :

Au vrai, les femmes que je préfère sont celles que je n'ai pas eues, que j'ai entr'aperçues seulement ; femmes réservées au rêve, quelque peu fabuleuses, rien qu'un morceau parfois, ou plus rien qu'un parfum... Les intouchables, les intouchées... J'y repense en désordre. (TT, 103)

Dans le désordre, Calet égrène le souvenir de nombreuses femmes, nommées ou anonymes, toujours associées à un lieu auquel elles contribuent à donner un sens. Que la passante dessine la ville ou que la ville lui donne sa signification, elles se rejoignent toutes deux dans le désir qu'elles font naître chez un écrivain-marcheur toujours en quête de repères géographiques et sentimentaux. Il est intéressant de constater qu'Hélène Cochaud-Dumarty considère Calet comme « un être du désir » et non comme un « être de la possession »². Disant cela, elle le rapproche indirectement de l'observation de Pierre Sansot qui déclare que « déambuler dans une ville, c'est découvrir, avec griserie, que rien, en elle, ne nous appartient — pas même une personne »³. Le goût de ces femmes

¹ Jean BORIE, *Le Célibataire français*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1976, p. 18. Sur la question du célibataire, nous renvoyons aussi à l'ouvrage de Jean-Pierre BERTRAND, Michel BIRON, Jacques DUBOIS, Jeannine PAQUE, *Le roman célibataire d'A Rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996.

² Hélène COCHAUD-DUMARTY, *art. cit.*, p. 83.

³ Pierre SANSOT, *op. cit.*, p. 342.

« entr'aperçues » pourrait alors être compris comme l'expression d'un refus, ou comme la compréhension d'une impossibilité d'exercer un quelconque pouvoir sur des êtres qui, appartenant à Paris, échappent, par nature, à la possession d'un seul homme.

Comme le signale Claude Leroy, « d'une façon ou de l'autre, la passante laisse entrevoir la professionnelle du passage »¹ qui incarne elle aussi un mythe urbain offert au désir du promeneur. Sans surprise, la figure de la prostituée, « autre moyen d'accéder à la poésie de la ville »², revient ainsi avec une grande constance dans toute l'œuvre de Calet. Outre le fait qu'elle initie le narrateur à la sexualité (*La Belle Lurette* et *Le Tout sur le tout*), elle est aussi celle qui brille par son grand cœur (BL, 164) et qui prodigue, à défaut d'amour véritable, de la douceur et de la gentillesse :

Elles se ressemblent, elles ont un air de famille, elles ont des postures, des paroles à peu près identiques, et une grande douceur partout au monde, elles donnent pour un peu d'argent ce que les autres vous cachent. J'aime bien les prostituées. (TT, 92)

Pour Pierre Sansot, le promeneur, « dans son errance, [...] s'achemine *inexorablement* vers la prostituée »³ qui représente une rencontre inévitable pour celui qui souhaite faire l'expérience de la réalité de la ville dont elle est une incarnation. Si l'auteur de *Poétique de la ville* associe cette rencontre à une attirance pour les bas-fonds, il n'en va pas tout à fait de même dans les livres de Calet où tous les quartiers offrent la possibilité de frayer avec les prostituées. Du Jardin d'Acclimatation à la rue Serpollet, en passant par la Porte Maillot et le Bois de Boulogne, elles sont autant d'amantes passagères aimées dans tous les coins de Paris :

Dans les ruelles de l'avenue de Clichy : passage Lathuile, impasse de la Défense... Au Halles, autour du Donjon de Vincennes quand j'étais militaire (pour dix balles), dans les rues en pente de l'Etoile, rue Brey où avait résidé Renée qui fleurait le vernis à ongles, à Montmartre, à Montparnasse, à Saint-Ouen, partout, aux vingt arrondissements. (TT, 91-92)

Dans la chronique reprise à titre posthume dans *Acteur et témoin* (1959) sous le titre « Quelques bonnes adresses... »⁴, Calet entreprend de décrire, sous la forme d'un « guide international à l'usage des adolescents qui voudraient, à leur tour, se pencher sur la question de la sexualité » (AT, 124), son expérience de la prostitution en France et à l'étranger. Marseille, Bruxelles, Amsterdam, Berlin, Hambourg, Rome, Lisbonne, Alger, Casablanca, Rio de Janeiro, Montevideo y sont autant

¹ Claude LEROY, *op. cit.*, p. 79.

² Pierre SANSOT, *op. cit.*, p. 320.

³ *Ibid.*, p. 324. C'est l'auteur qui souligne.

⁴ Datée de 1947, « Quelques bonnes adresses... » ne semble pas avoir été publiée dans la presse de l'époque.

de villes présentées selon le point de vue des prostituées ou des lieux de prostitution. Les anecdotes relatives aux femmes, aux établissements et aux quartiers louches, vieilles de vingt-cinq ans, ne sont prétextes qu'à évoquer les petites singularités de ces villes étrangères. Par exemple, la limitation à trois du nombre de « pensionnaires » dans les maisons closes de Montevideo sert à Calet d'introduction au commentaire suivant :

Dans un ordre d'idées à peu près similaire, cela me rappelle qu'en Uruguay, il y avait une loi anti-trust qui interdisait aux compagnies de transports collectifs de posséder plus de deux autobus ; il en résultait une certaine fantaisie dans l'aspect et dans les couleurs des véhicules qui n'était pas sans charme. (AT, 133-134)

En guise de conclusion à son « guide international », Calet évoque Maguy et Mado, anciennes employées des *Galleries Lafayette* venues tenter leur chance à Montevideo. Dans la petite maison close de la *Calle Brecha*, elles prennent plaisir à écouter ce client leur parler du métro, de la Chaussée d'Antin et de Levallois-Perret (AT, 135)¹. Entre anecdote, mélancolie, fantasme et désillusion, la prostitution, malgré sa marginalité supposée, s'insère donc pleinement dans la vie de la cité. Ainsi, les femmes de passage sont étroitement liées à Paris et représentent, pour Calet, un des moyens les plus efficaces pour tenter de comprendre et de s'appropriier des lieux qui demeurent malgré tout insaisissables. Pour ce promeneur, célibataire contrarié avide de liberté, il ne saurait être question de réussir car Paris doit demeurer cet objet de désir dans l'intimité duquel on reste toujours quelque peu en retrait du fait de son impossibilité à posséder ce qui, par nature, ne peut que se partager.

C. Paris comme expérience collective

Au contact de la foule

Si l'idée traditionnellement admise en littérature fait du promeneur un personnage solitaire, nous avons vu comment Paris pouvait devenir, pour les narrateurs et les personnages de Calet, le cadre privilégié de promenades effectuées en compagnie d'un membre de sa famille ou d'amantes,

¹ On retrouve Maguy et Mado dans *Un grand voyage* où elles deviennent Léone et Mado. Elles n'y sont plus des anciennes employées des *Galleries Lafayette* mais des anciennes vendeuses de *La Samaritaine* venues à Montevideo pour vivre un « rêve américain ». Germain Vaugrigneuse les rencontre lui aussi dans la maison close de la rue Brecha (GV, 41). De plus, dans *Le Tout sur le tout*, le narrateur évoque une nuit passée à parler de Paris en compagnie de Raymonde, une prostituée française, dans un petit village d'Uruguay nommé Mosquitos (TT, 92).

et pouvait être propice à la rencontre de femmes de passage. En cela, le flâneur caletien se démarque des promeneurs de Rousseau ou de Romain Rolland, par exemple, pour qui la nature joue un rôle déterminant dans une promenade qui se présente avant tout comme le moyen de sonder l'âme d'un personnage, de procéder à une introspection intime, ou de laisser libre cours à son inspiration créatrice¹. Dans *Les Réveries du promeneur solitaire* (1782), la marche et l'herborisation permettent tout à la fois de retourner à la nature et d'expérimenter une philosophie du bonheur. Rousseau s'y définit, dès la « Première promenade », comme étranger au monde, avide de solitude et résolument tourné vers lui-même, où il pressent pouvoir trouver « la consolation, l'espérance et la paix »². Ainsi, la distinction promeneur/flâneur semble plus ou moins recouvrir une opposition ville/nature. Si Calet se distingue résolument de cette image de rêveur philosophique, il s'inscrit en revanche dans les pas du « flâneur » tel que Balzac le définit dans *Physiologie du mariage* en 1829 :

Oh ! errer dans Paris ! adorable et délicieuse existence ! Flâner est une science, c'est la gastronomie de l'œil. Se promener, c'est végéter ; flâner c'est vivre. [...] Flâner, c'est jouir, c'est recueillir des traits d'esprit, c'est admirer de sublimes tableaux de malheur, d'amour, de joie, des portraits gracieux ou grotesques ; c'est plonger ses regards au fond de mille existences : jeune, c'est tout désirer, tout posséder ; vieillard, c'est vivre de la vie des jeunes gens, c'est épouser leurs passions.³

Balzac oppose l'oisiveté supposée des promeneurs, qui marchent « comme ils mangent, comme ils vivent, sans y penser »⁴, à l'activité du flâneur tournée vers le monde extérieur. Là où chez Rousseau la promenade est un moyen de prendre ses distances avec le monde, la flânerie devient ici le moyen d'entrer en contact avec lui. Le flâneur balzacien marche dans la ville au milieu de ses semblables, les sens toujours en alerte. Il observe et analyse les situations qui se présentent à lui et par lesquelles il peut éprouver du désir ou de l'empathie. Ainsi, l'écrivain-marcheur, en contexte urbain, se caractérise par la relation étroite qu'il entretient inévitablement à la foule et par sa capacité à l'« épouser » et à en extraire « l'électricité » qu'elle contient⁵ :

Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses dont seront éternellement privés l'égoïste,

¹ Dans *Jean-Christophe* (écrit entre 1903 et 1912), Romain Rolland décrit abondamment les longues promenades de son héros aux alentours de son village. C'est souvent au cours de celles-ci qu'il trouve, en pleine campagne, la matière de ses compositions musicales.

² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Réveries du promeneur solitaire*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2008, p. 40.

³ Honoré de BALZAC, *Physiologie du mariage*, Paris, Gallimard, « Folio », 1987, p. 52.

⁴ *Ibid.*

⁵ Charles BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne*, in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980, p. 795.

fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente.¹

Dans *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire expose une « théorie de la flânerie »² qui s'applique, dans le *Spleen de Paris*, à un « promeneur solitaire ». Là où Balzac avait besoin de distinguer le « flâneur » et le « promeneur » pour introduire l'idée d'une flânerie active ouverte au monde, Baudelaire se concentre sur l'« universelle communion » qui unit un promeneur-flâneur à son environnement. Le « solitaire » qui « épouse » la foule s'oppose dorénavant à l'« égoïste » et au « paresseux », respectivement « fermé » et « interné ». Le mouvement prôné par Baudelaire, celui de l'ouverture et de l'extériorité, s'inscrit donc dans la continuité de Balzac, et pourrait permettre de comprendre la posture d'un Calet qui, malgré la discrétion de celui qui se dit toujours en retrait des gens et des choses, recherche pourtant le contact de la foule :

Depuis longtemps, les foules m'attirent, tout de même que le vide ou l'océan. J'éprouve parfois l'envie de me jeter dedans, de m'y noyer, de m'y perdre.

Elles m'attirent et elles me font peur en même temps, cela n'est pas contradictoire.

Je songe plus particulièrement aux foules de Paris, parce que je les vois souvent. (DB, 9)

Pour Calet, *Les Deux Bouts* (1954) est l'occasion d'observer et de définir une foule qu'il sait indissociable de Paris et qui symbolise l'effervescence de la capitale, devenue le lieu de la concentration humaine où chacun est plus ou moins conscient qu'il participe d'un ensemble. Selon Serge Moscovici, cet « obscur besoin de fusion dans le tout »³ serait motivé par le fait que l'individu serait désireux de se défaire du poids de sa solitude. Ainsi, l'attrance exprimée par Calet pourrait s'apparenter à cette volonté de participer au rassemblement de la foule parisienne, d'extraire la « singulière ivresse de cette universelle communion »⁴, et de se mêler au flux de son activité. Pour autant, aussi tentante soit-elle, l'attrance s'accompagne d'une peur car celui qui se mêle à la foule prend aussi le risque de renoncer à son individualité. C'est précisément ce que décrit Victor Fournel, dans *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (1858)⁵, où la figure du flâneur s'oppose cette fois à celle du badaud :

¹ Charles BAUDELAIRE, *Le Spleen de Paris*, in *op. cit.*, p. 170.

² Eric HAZAN, *op. cit.*, p. 434.

³ Serge MOSCOVICI, *L'Âge des foules, un traité historique de psychologie des masses*, Paris, Fayard, 1981.

⁴ Charles BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 170.

⁵ Paru pour la première fois en 1855, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* est réédité en 1858 dans une édition augmentée. C'est cette deuxième version qui est reprise par notre édition de référence, datée de 1867, et disponible sur le site internet de la BNF à la page suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k757298/f3.image> (consulté le 3 mai 2020).

N'allons pas toutefois confondre le flâneur avec le badaud : de l'un à l'autre il existe une nuance que sentiront les adeptes. Le simple flâneur observe et réfléchit [...]. Il est toujours en pleine possession de son individualité. Celle du badaud disparaît, au contraire, absorbée par le monde extérieur qui le ravit à lui-même, qui le frappe jusqu'à l'enivrement et l'extase. Le badaud, sous l'influence du spectacle, devient un être impersonnel ; ce n'est plus un homme : il est public, il est foule.¹

Le commentaire de Fournel est intéressant car s'il convient que le flâneur se caractérise par la « pleine possession de son individualité », il n'en reconnaît pas moins au badaud, devenu foule, « une dose de candeur qui n'exclut nullement le tact et la finesse, une de poésie, plusieurs de probité sévère et d'irréprochable honnêteté »². Selon lui, la badauderie se retrouve chez « le peuple, le petit commerçant, le poète, l'artiste, l'ouvrier, l'employé en retraite »³, autant de personnages qui font le quotidien de Paris et qui sont récurrents dans les livres de Calet. Selon cette approche, la foule ne serait plus à percevoir comme une masse informe mais se définirait comme une somme d'individus dont l'intérêt, pour celui qui est capable d'y prendre part tout en sachant demeurer en retrait, consisterait à en extraire chacune des particularités. Les badauds se contenteraient « de jouir sans trop chercher à approfondir »⁴ pendant que le flâneur mettrait à profit ses talents d'observateur. De ce point de vue, l'objectif, pour l'écrivain, ne serait pas tant de se fondre totalement dans la foule que de se mêler à elle pour en relever chacune des aspérités qui font les individus :

En vérité, davantage que la foule elle-même, ce sont les individus la composant qui m'intéressent. J'avais pour dessein de la désintégrer, de tâcher d'en isoler quelques particules ; j'étais pris de curiosité, j'aurais voulu attraper un mouton du troupeau, capter une goutte d'eau de la mer, trouver l'aiguille dans la botte de foin... (DB, 9-10)

L'avant-propos des *Deux Bouts* est éloquent car Calet y remet clairement en question la supposée homogénéité d'une foule dans laquelle il ne consent à plonger que pour en « isoler » des éléments. Cette remarque, qui intervient alors qu'il observe, devant la gare Saint-Lazare, le flux des travailleurs qui se pressent aux heures de pointe, explicite ce qu'il avait entrepris dès *La Belle Lurette* et poursuivi ensuite dans chacun de ses livres. En effet, les vendeurs, les dactylos et les comptables (BL, 167), Joseph Cagnieux (LM, 120), l'additionneur de « Temps pris » (TQ, 31), les enfants abandonnés de l'après-guerre (CO, 185), Carmen Mussidan qui voyage en première (TT, 95), ce jeune couple qui s'embrasse (MP, 68) et la poinçonneuse dont la robe est recouverte de

¹ Victor FOURNEL, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, E. Dentu Libraire-Editeur, 1867, p. 270.

² *Ibid.*, p. 271.

³ *Ibid.*, p. 272.

⁴ *Ibid.*, p. 281.

confetti jaunes et bleutés (TT, 220) représentaient déjà quelques-unes des « particules » de cette foule parisienne hétérogène qui se croise dans le métro. Tous ensemble, ils composent ce « parfum très secret des dessous de Paris » (TT, 220) auquel Calet fait constamment allusion dans ses ouvrages (BL, 167 ; LM, 103 ; TT, 220 ; DML, 172). Cette métaphore d'une odeur indéfinissable et peu agréable, résultat d'un mélange incontrôlé, est caractéristique d'un lieu où les solitudes se côtoient sans pour autant s'amalgamer les unes aux autres et former un tout harmonieux. Elle symbolise la promiscuité et vérifie dans une certaine mesure la pensée de Marc Augé, qui considère le métro comme étant, « pour ceux qui l'utilisent chaque jour », l'expérience de « la collectivité sans la fête et [de] la solitude sans l'isolement »¹.

Être au contact de la foule, pour Calet, ne consiste donc pas à la décrire de loin dans le but d'affirmer son indépendance, comme il ne s'agit pas de se fondre dans la masse au risque de mettre en jeu sa propre individualité. En affirmant, au contraire, la multiplicité des individualités qui font la foule de Paris, il devient possible de ne pas se désolidariser de tous ces êtres « semblables en solitude »². C'est par ces mots que Jacques Réda, dont la distante proximité n'est pas sans évoquer Calet, désigne les voyageurs de la ligne de Versailles, dans lesquels il se reconnaît sans avoir besoin de les accompagner à bord du train. Cette ressemblance des solitudes, revendiquée par Calet et exprimée ici par Réda en termes clairs, refuse la posture de la singularité supposée de l'écrivain par rapport à la foule, en même temps qu'elle contredit l'idée d'une fusion de ces solitudes dans une même masse. Le positionnement d'Henri Calet pourrait donc être le résultat d'un double refus : celui de demeurer extérieur à la foule comme celui d'y être amalgamé. L'homme de lettres caletien affirme pleinement sa place au sein d'un peuple dont il ne reconnaît pas l'unicité et dont il ne cherche pas à devenir le porte-parole. Ses livres ne contiennent aucune revendication — au sens politique et activiste du terme —, aucun anathème définitif susceptible de provoquer une adhésion massive et déterminée. Malgré son observatoire sis au huitième étage de la rue de la Sablière, Calet n'a rien de l'écrivain isolé dans sa tour d'ivoire, ni du chef de groupe, qu'il soit politique ou littéraire, recherchant, par ses effets de style, l'exaltation de ses lecteurs. Être un écrivain populaire, sans tomber dans la démagogie politique, passe, pour Calet, par l'affirmation de son appartenance à ce que l'on appelle communément « les petites gens des classes laborieuses » (DB, 10) ou « les économiquement faibles » (TT, 149). Pour cela, il convient de rompre avec la marginalité entendue

¹ Marc AUGÉ, *Un Ethnologue dans le métro*, Paris, Hachette littératures, « Pluriel », 2008, p. 55.

² Jacques REDA, *Les Ruines de Paris*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 2018, p. 72. Jacques Réda s'inscrit dans la longue tradition des piétons de Paris. Il est aussi un lecteur de Calet. Dans *Châteaux des courants d'air* (1986), alors qu'il traverse le XIV^e arrondissement, il l'appelle « le tendre et terrible XIV^e de Calet ».

des poètes qui se complaisent, depuis Platon, à vivre en dehors de la cité¹, comme il convient de renoncer au rôle de guide, caractéristique de celui qui se sent investi d'une mission de révélation. Délesté de toutes ces postures, Calet accepte d'être un anonyme parmi les anonymes, nouvelle marginalité littéraire qu'il s'amuse à mettre en scène dès 1949. L'article « L'écrivain dans la bergerie », paru dans *Le Figaro littéraire*, relate ainsi une séance de dédicace organisée un samedi après-midi dans un grand magasin². Dès le titre, Calet détourne une expression et substitue l'écrivain au loup, signe que la présence d'un écrivain dans ce lieu dédié à la consommation ne va pas de soi, malgré les efforts de l'organisation pour le mettre en avant :

Je ne me suis pas aperçu tout de suite que l'on avait installé au-dessus de ma tête un énorme disque gris sur quoi il était écrit : HENRI CALET, en caractères immenses, et, de ce disque, sortait une flèche rouge pointée sur ma personne. J'étais ainsi désigné clairement à la clientèle. Après cette découverte, je n'ai plus osé lever les yeux. (AT, 8)

Au nom et à la flèche rouge s'ajoutent les messages répétés au haut-parleur, qualifiés de « hurlements » et semblables à « des bruits de chaîne », qui annoncent la séance de signature. Calet, lui-même incapable de reconnaître son propre nom, passe tout naturellement inaperçu. Ainsi, malgré tous les moyens mis en place, l'écrivain ne parvient pas à exister davantage et Calet, dont les livres ne sont qu'un produit de plus, s'assimile volontiers à un vendeur :

La plupart des personnes côtoyaient notre étalage sans se rendre compte de rien. Elles ne me voyaient pas, ou bien elles me prenaient pour un chef de rayon. On ne comprenait pas que je vendais aussi des articles. Certaines d'entre elles paraissaient frappées par le disque pendu au-dessus de ma tête, m'examinaient avec méfiance, tournaient autour de nous, et s'en allaient. (AT, 9)

Devenu lui-même un produit, il suscite l'incompréhension de clients bouleversés dans leurs habitudes. Isolé dans sa petite loge — la bergerie — et assis derrière sa pile de livres, l'écrivain s'apparente à un corps étranger dont la présence inexplicable aurait tendance à susciter la gêne et la méfiance :

Une dame s'est avancée, elle paraissait hésitante. Je me mettais à sa place, je sentais ce que cela pouvait avoir d'intimidant de s'adresser à un homme de lettres, j'aurais eu, comme elle, une attitude honteuse. Je lui ai souri, j'aurais voulu qu'elle comprît qu'un écrivain est, avant tout, un homme ; surtout un homme...
- Où trouve-t-on le blanc cellulosique ? a-t-elle murmuré. (AT, 10)

¹ PLATON, *La République III, Œuvres complètes, tome VI*, traduit par Emile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1932, 397a-398b.

² « L'écrivain dans la bergerie », *Le Figaro littéraire*, n°165, 18 juin 1949, pp.1 et 3. L'article est repris sous le même titre dans *Acteur et témoin*.

L'humour de la scène n'est pas dirigé contre cette dame hésitante, mais s'adresse très clairement à ceux que Calet appelle ironiquement et pompeusement les « hommes de lettres » et qui estiment normal de susciter l'« intimidation » et la « honte » chez ceux qui auraient la chance de leur adresser la parole. La réponse banale et convenue, pleine de fausse modestie et de bonhomie douceuse, que l'écrivain tenait prête n'est d'aucune utilité face à une demande d'information pratique qui a certainement davantage de sens dans le contexte de 1949¹. En ces temps de restrictions, les draps « ont le pas sur les livres » (AT, 11) et Calet reconnaît qu'il lui serait agréable d'en vendre beaucoup pour pouvoir s'en acheter une paire. Le fiasco de cette séance de dédicace n'est ainsi pas à mettre au crédit du public. Si le grand magasin, par le biais de l'exposition de blanc et de la bergerie « dépourvue du faux-fond, en plan incliné », peut être mis en cause, Calet insiste surtout sur l'absence « d'articles *en vedette* à placer aux angles ou en tête de [s]a bergerie » (AT, 14). Plus qu'un écrivain méconnu, Calet met en scène un écrivain quelconque, sans véritable produit d'appel, qui, ne pouvant aller au contact de ses lecteurs en librairie, se plie à l'exercice du grand magasin où les clients, par leurs préoccupations, lui ressemblent peut-être davantage. De fait, c'est toujours comme un anonyme au milieu d'autres anonymes que Calet met en scène son personnage d'écrivain. Ainsi, dans *Les Deux Bouts*, alors qu'il interroge Louis Gilbert, un jeune homme de vingt-cinq ans choisi au hasard, sur ses goûts littéraires, il obtient la réponse suivante :

- Je ne lis pas beaucoup, je ne suis pas le mouvement littéraire. Sartre : *Le Mur*, *Les Chemins de la Liberté*, et encore ce n'est pas fameux, *Les Mains sales*, *La putain Respectueuse*. J'ai vu *Le Diable et le Bon Dieu*, ça m'a suffi... Camus : *Les Lettres à un ami allemand*. Jean-Louis Curtis, Hervé Bazin...
Henri Calet ? Non. (DB, 73)

La posture est évidente de la part d'un écrivain qui publie très régulièrement dans *Combat*, dans *Le Figaro littéraire*, dans *Elle* et dont les livres et les émissions radiophoniques ont assis la petite renommée. Plus que l'amertume d'un écrivain ayant côtoyé Sartre et Camus sans pour autant connaître leur gloire — rappelons qu'en 1948, *Le Tout sur le tout*, après l'échec du *Bouquet*, était lui aussi en course pour l'obtention du Prix Goncourt —, l'anonymat de Calet, réel ou exagéré, ressemble davantage à un moyen de se rapprocher d'un groupe sans pour autant totalement se désolidariser de l'autre. Le désir de se fondre dans la foule pourrait alors se lire tout à la fois comme

¹ Berstein et Milza signalent que « ce n'est qu'en 1949 qu'on constate une stabilisation de la hausse des prix » et que ce n'est que la même année que les rationnements de pain et de charbon prennent fin. Serge BERSTEIN et Serge MILZA, *Histoire de la France au XX^e siècle, tome II, op. cit.*, p. 478.

une preuve d'indépendance et de fidélité de la part d'un écrivain habitué des entre-deux et par trop conscient des divisions inhérentes à l'espace social.

Les divisions de la ville

Dans *L'Invention de Paris*¹, Eric Hazan rappelle l'histoire des différentes enceintes de Paris, véritables « contraintes »² avec lesquelles la ville a toujours dû composer, suivant un scénario immuable :

Une nouvelle enceinte vient d'être construite, elle est taillée large, elle réserve de l'espace libre autour du bâti existant. Mais rapidement cet espace se couvre de constructions. Le terrain disponible à l'intérieur des murs se fait de plus en plus rare, les habitations se serrent, se surélèvent, les parcelles se comblent, la densité croissante rend la vie difficile. Pendant ce temps, à l'extérieur du mur, malgré l'interdiction — constante quels que soient le siècle et le régime politique et jamais respectée (c'est la zone *non aedificandi*, que les Parisiens peu familiers du latin ont vite appelée *zone* tout court, mot dont la fortune dure encore) — il se construit des maisons avec des jardins et du bon air, dans les faubourgs.³

Selon Eric Hazan, si, en l'espace de huit siècles, pas moins de six enceintes sont ainsi édifiées, l'expansion de Paris peut malgré tout se résumer en trois étapes décisives. La première concerne l'enceinte dite « médiévale », résultat de la conjonction des différents travaux menés par Philippe Auguste, Charles V et Louis XIII. Entrepris vers 1200, le système de fortifications de Philippe Auguste⁴ est complété par Charles V⁵ qui, s'il conserve la partie sud, bâtit un second mur sur la rive droite de la Seine à partir de 1356, suivant le développement de la ville au nord. C'est sur la partie ouest de ce mur construit par Charles V qu'une nouvelle extension, dite des Fossés Jaunes, est entreprise durant la deuxième moitié du seizième siècle, terminant ainsi une enceinte médiévale qui perdurera jusqu'au règne de Louis XIV et la création des Grands Boulevards en lieu et place de fortifications devenues obsolètes⁶.

Les différentes modifications apportées à cette enceinte médiévale sont chargées de parfaire un ensemble déjà existant et ne font que constater l'expansion progressive d'une ville, d'abord en direction du nord, puis de l'ouest. C'est cette ville ainsi circonscrite qu'Eric Hazan nomme *Ancien*

¹ Nous renvoyons à cet ouvrage pour toutes les références historiques concernant les différentes phases de l'expansion de Paris et plus précisément au chapitre intitulé « Psychogéographie de la limite », pp. 13-27.

² Eric HAZAN, *op. cit.*, p. 19.

³ *Ibid.*

⁴ Philippe II, dit « Auguste », (1165-1223) est roi de France de 1180 à 1223.

⁵ Charles V, dit « Le Sage », (1338-1380) est roi de France de 1364 à 1380.

⁶ Pour les tracés de ces différentes enceintes nous renvoyons à l'ouvrage d'Eric Hazan et plus particulièrement : à la note 1, p. 22 pour le tracé de l'enceinte de Philippe Auguste ; à la note 2, p. 23 pour le tracé de l'enceinte de Charles V ; à la note 1 p. 24 pour le tracé de l'enceinte des Fossés Jaunes et des boulevards créés par Louis XIV.

*Paris*¹, par opposition au Paris qui se développe ensuite à l'extérieur. Le mur des Fermiers généraux, édifié de 1784 à 1790, qui correspond aujourd'hui à la deuxième ceinture de boulevards, définit un nouveau périmètre qui s'affranchit totalement des tracés précédents et délimite une nouvelle ville qui correspond approximativement aux douze premiers arrondissements actuels. Il ne remplit plus de fonctions défensives mais sert à prélever l'impôt sur les marchandises qui entrent dans la capitale². Il sera remplacé par l'enceinte de Thiers, troisième étape majeure, construite entre 1841 et 1844, qui intègre à Paris les villages limitrophes et fait passer le nombre d'arrondissements à vingt. Cette enceinte de Thiers, mieux connue sous le nom de « fortifs », est celle que Calet relie à ses souvenirs d'enfance dans *La Belle Lurette* et *Le Tout sur le tout* et dont il déplore la destruction qui a effectivement lieu entre 1919 et 1929 et qui laisse « la ville ouverte à tout venant »³.

En tant que ville historiquement délimitée par son mur d'enceinte, c'est tout naturellement que Paris a tenté de se construire une identité homogène par opposition avec l'extérieur. Paris intramuros se distingue d'une banlieue sans cesse repoussée et fixée, dès la moitié du XIX^e siècle, au-delà du boulevard des Maréchaux. Cette dichotomie entre le dedans et le dehors est particulièrement sensible chez Calet qui, suite à son vol de l'Electro-Câble, a été obligé de s'exiler loin de la capitale et a appris à en éprouver le manque. Après près de deux années passées à l'étranger et alors qu'il est toujours sous le coup de la justice, il revient en France au cours de l'été 1932 et s'installe à Puteaux dans une pension de famille dans laquelle il restera jusqu'en décembre⁴. Depuis la banlieue, il observe Paris à distance « avec tendresse, comme un joyau derrière une vitrine, inaccessible » (MP, 197) et s'il s'y rend, ce n'est jamais sans ressentir l'angoisse des hommes traqués⁵. Calet transpose son expérience dans *Monsieur Paul*, où il se dissimule à peine sous les traits d'un Thomas Schumacher obligé de se terrer à Suresnes, puis dans *Les Grandes Largeurs*, où le narrateur se promenant du côté de Neuilly décrit le temps où il était « prisonnier à Puteaux » (GL, 84). A chaque fois, c'est de l'éloignement que naît l'amour de Paris. Pour celui qui s'en voit refuser l'accès, la ville si proche apparaît donc comme un ensemble cohérent dont les limites clairement établies ne témoignent pas tant de son caractère impénétrable que de sa faculté à exclure ceux qui ne sont pas

¹ *Ibid.*, p. 25.

² C'est l'impopularité du mur des Fermiers généraux qui est à l'origine de l'alexandrin anonyme rapporté par Beaumarchais : « Le mur murant Paris rend Paris murmurant ».

³ « Jour de sortie » relate les souvenirs de dimanche en famille à pique-niquer et à jouer sur les fortifs. « Jour de sortie », *Terre des hommes*, n°23, 2 mars 1946. L'article est repris sous le même nom dans la revue *Grandes largeurs*, n°5, Automne-hiver 1981, p. 27.

⁴ Le quotidien de cette pension de famille est la matière du premier texte publié par Henri Calet dans la revue *Avant-Poste* datée d'octobre-novembre 1933. L'article est repris dans la revue *Grandes largeurs* sous le même titre : « Vie de famille », *Grandes largeurs*, n°5, *op. cit.*, p. 19.

⁵ Jean-Pierre BARIL, « Henri Calet. Chronologie 1867-1956 », in *Europe*, « Henri Calet », *op. cit.*, p.178.

admis à y résider. De fait, Calet et ses doubles littéraires ont expérimenté ce sentiment d'exclusion où l'on est paradoxalement « prisonnier » dès lors qu'on est maintenu en dehors, sentiment éprouvé par tous ceux que la ville met au ban pour des motifs divers, qu'ils soient judiciaires, économiques ou sociaux. Ainsi, dès son introduction, *Les Deux Bouts* insiste particulièrement sur cette foule de banlieue, tolérée dans Paris dès lors qu'il s'agit d'y travailler et qui s'agglutine matin et soir, à heure fixe, sur le pont de Neuilly (DB, 13) ou place de l'Etoile (DB, 94), portes d'entrées, parmi tant d'autres, d'une ville qu'elle menace de « faire déborder » (DB, 9). Ces habitants de la marge n'ont pas vocation à investir Paris autrement que par leur labeur et s'empressent, la journée écoulée, de reprendre les transports en commun dans le sens inverse, en direction de logements situés au-delà du boulevard des Maréchaux. La première fonction d'un mur d'enceinte est donc bel et bien de distinguer un centre et une périphérie, à partir desquels il devient possible de définir une communauté sur le principe de l'appartenance ou de l'exclusion.

Toutefois, si l'on considère que la marginalité est la caractéristique de ceux qui vivent au-delà de la limite, le cas de Paris, avec ses frontières fluctuantes et néanmoins toujours matérialisées, interroge. Les deux anneaux successifs que sont le mur des Fermiers généraux, « l'anneau des faubourgs », et l'enceinte de Thiers, « l'anneau des villages de la couronne », constituent ce qu'Eric Hazan nomme le *Nouveau Paris*¹. L'idée d'un Paris uni, protégé et coupé de l'extérieur par ses fortifications est donc trompeuse car, à l'image de la foule qui la compose, la ville, avec ses frontières mouvantes, doit s'envisager sous l'angle de la multiplicité :

La ville n'est homogène qu'en apparence. Son nom même prend un accent différent selon les endroits où l'on se trouve. Nulle part — si ce n'est dans les rêves — il n'est possible d'avoir une expérience du phénomène de la limite aussi originaire que dans les villes. Connaître celles-ci, c'est savoir où passent les lignes qui servent de démarcation, le long des viaducs, au travers des immeubles, au cœur du parc, sur la berge du fleuve ; c'est connaître ces limites comme aussi les enclaves des différents domaines.²

La supposée homogénéité originelle de l'*Ancien Paris* s'est vue considérablement remettre en cause par la redéfinition d'une enceinte qui, intégrant la marginalité à l'intérieur de ses frontières, n'en a pourtant pas effacé les particularités. L'anneau « des faubourgs »³ et l'anneau « des villages de la couronne »⁴ ont, au contraire, multiplié des limites qui constituent, comme le souligne Walter Benjamin, l'essence même de la ville. A l'intérieur du cercle dessiné par le boulevard des

¹ Eric HAZAN, *op. cit.*, p. 25.

² Walter BENJAMIN, *Le Livre des passages*, *op. cit.*, p. 113.

³ Approximativement les VI^e, VII^e, VIII^e, IX^e, X^e, XI^e et XII^e arrondissements.

⁴ Approximativement les XIII^e, XIV^e, XV^e, XVI^e, XVII^e, XVIII^e, XIX^e et XX^e arrondissements.

Maréchaux — et aujourd’hui par le boulevard périphérique —, les vingt arrondissements, composés chacun de quatre quartiers administratifs, font de Paris une ville où la division est omniprésente. Dès 1865, dans son ouvrage *Paris nouveau et Paris futur* (1865), Victor Fournel insiste sur la « physionomie multiple et vivante qui marquait d’un trait spécial chaque grand quartier de la ville comme chaque partie du visage humain »¹. Ainsi, chacun d’eux se trouvant doté de caractéristiques propres, ils pouvaient former « comme autant de petites villes distinctes »² à l’intérieur de la capitale. Victor Fournel, écrivant ces lignes en même temps que le baron Haussmann mène ses grands travaux (1853-1870), observe la ville changer et juge qu’elle se défait de « la foule de nuances et de transitions » qui permettaient à toutes les diversités de tenir ensemble pour laisser la place à la « monotone égalité d’une magnificence banale »³. La tendance que Fournel dénonce anticipe sur celle observée par Calet qui a pu constater la longévité d’un « système » haussmannien qui « a perduré, sans grand changement, jusqu’à la Seconde Guerre mondiale »⁴. Dès *La Belle Lurette* et jusqu’au *Croquant indiscret*, dernier livre publié de son vivant, il fait ainsi la chronique des transformations parisiennes qui ont accompagné son existence et ont changé sa ville en même temps que lui vieillissait. A titre d’exemple, il constate que la pâtisserie de son enfance, dite « de l’obus » (GL, 48), a changé de nom, que le palais de Chaillot a remplacé celui du Trocadéro à l’occasion de l’Exposition Universelle de 1937 (GL, 54) et que de nombreuses rues ont été débaptisées après la Libération. En choisissant de se faire le témoin et le compilateur attentif des petites et des grandes métamorphoses, Calet se trouve confronté à une redéfinition de l’espace urbain qui bouleverse, depuis les travaux d’Haussmann jusqu’aux HBM construits sur la zone⁵, la réalité socio-économique des « vingt villes de Paris » (PM, 34). Son projet de livre-guide, *Paris à la maraude*, pour lequel il se proposait de parcourir les vingt arrondissements et les quatre-vingts quartiers de la capitale, est révélateur du regard qu’il porte sur une ville qui, selon ses termes, « se vitrifie » (PM, 35). Il y dénonce, à l’instar de l’auteur de *Paris nouveau et Paris futur*, l’entreprise du baron Haussmann, sa « bête noire » (PM, 40), architecte d’une « ville construite par des spéculateurs ou petits propriétaires » (PM, 35). Bien entendu, il ne s’agit pas pour Calet d’être

¹ Victor FOURNEL, *Paris nouveau et Paris futur*, Paris, Jaques Lecoffre Libraire-Editeur, 1865, p. 220.

Le livre est disponible en libre accès sur le site de la BNF (consulté le 14 mai 2020) : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1018901/f3.image.r=victor%20fournel%20paris%20nouveau%20et%20paris%20futur>

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 221.

⁴ Marie-Jeanne DUMONT, « Du vieux Paris au Paris nouveau, Abécédaire d’architecture urbaine », *Le Débat*, Gallimard, n°80, 1994, p. 7.

⁵ 58 000 logements « Habitations Bon Marché » ont été construits entre 1920 et 1939 le long du boulevard des Maréchaux, à l’intérieur de l’actuel périphérique, sur les ruines des fortifs et de la zone. Sur ce sujet, nous renvoyons à l’ouvrage de Marie-Jeanne DUMONT, *Le Logement social à Paris, 1850-1930 : Les habitations à bon marché*, Liège, Mardaga, 1991.

nostalgique du Paris d'avant 1860¹ qu'évoque Fournel, et la pertinence de la référence à Haussmann, si elle pourrait sembler étrange de la part de quelqu'un né en 1904, est à rechercher dans le symbolisme que véhicule ce nom. En effet, Paris, non content d'être la capitale du XIX^e siècle, est aussi, à cette époque une capitale insurrectionnelle. Selon Michaël Loewy, qui voit dans la ville « le lieu stratégique de l'affrontement des classes », l'haussmanisation de Paris « constitue la réponse des classes dominantes » aux traditionnelles barricades². Les avenues aux grandes largeurs, qui percent « les quartiers ouvriers aux rues étroites »³ et auxquelles Calet fait souvent allusion, ont donc aussi une connotation sociale puisqu'elles mettent en péril, en leur imposant leur uniformité bourgeoise, les caractéristiques propres de chaque quartier.

Dans cette ville en voie de vitrification, où la pauvreté se trouve sans cesse repoussée vers la périphérie, les limites deviennent un enjeu crucial, tant pour les classes dominantes que pour les classes populaires. Car si chacun souhaite faire partie du cercle de Paris, chacun a aussi conscience de l'existence des multitudes de frontières plus ou moins marquées qui divisent l'espace urbain. Eric Hazan signale le cas éloquent des boulevards de Rochechouart et de Clichy qui forment « entre Montmartre et la Nouvelle-Athènes une démarcation si marquée que de part et d'autre ce ne sont pas deux quartiers qui s'observent mais deux mondes »⁴. Reprenant le tracé du mur des Fermiers généraux, la scission entre les IX^e et XVIII^e arrondissements est en effet évidente et distingue, en plus de deux réalités topographiques, deux réalités économiques, sociales et culturelles. La dimension symbolique de ces frontières n'échappe pas à Calet qui, au cours de la promenade dont il rend compte dans *Les Grandes Largeurs*, ne manque pas de souligner le changement de décor dont il est témoin une fois traversé le pont de l'Alma :

A partir de l'Alma, il me semble que l'on accède à une autre ville : les autos sont plus brillantes que chez nous, les bâtisses sont plus belles, les femmes aussi (on ferait bien une prisonnière), elles doivent porter des « soucoupes volantes » ; il semble que l'existence ait plus de prix, qu'elle vaille davantage ; il semble que la qualité de l'air soit quelque peu différente, plus fine. On a l'illusion d'être un étranger, en transit seulement. (GL, 27)

Parti du XIV^e arrondissement et de l'avenue du Maine, il pénètre dans le VIII^e arrondissement, après avoir observé un premier changement de décor dans le VII^e avec ses « avenues aux grandes

¹ Rappelons que l'annexion des communes limitrophes comprises à l'intérieur de l'enceinte de Thiers date de 1860. Calet fait allusion à l'annexion du XIV^e, en 1859, dans « Une saison à Denfert », *Opéra*, 31 octobre 1951. (DML, 182)

² Michaël LOEWY, « La ville, lieu stratégique de l'affrontement des classes », in Bernd WITTE (dir.), *Topographies du souvenir*, « Le livre des passages » de Walter Benjamin, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, « Pia », 2007, p. 69.

³ Friedrich ENGELS, cité par Michaël LOEWY, *art. cit.*, p. 73.

⁴ Eric HAZAN, *op. cit.*, p. 14.

largeurs » (GL, 17). Au cours de ce voyage en autobus, la Seine fait office de frontière et permet de passer en territoire étranger¹, « d'un univers modeste à l'opulence et à la grandeur, du froid au chaud » (GL, 27). Calet s'autorise la même réflexion, quelques soixante pages plus loin, au moment de raconter comment, au cours d'une visite à Neuilly, il franchit la Seine pour se rendre à Puteaux. Il n'hésite pas alors à déclarer ironiquement qu'« il est bon que le fleuve forme une ligne-frontière naturelle entre deux populations aussi différentes » (GL, 89), phrase et image qui font échos à ce qu'il exprimait déjà dans *Le Tout sur le tout* :

On s'engage sur le pont de fer, on quitte la rive gauche. Le fleuve forme la limite des XV^e et XVI^e arrondissements, des quartiers élégants et des nôtres. On aborde la rive opposée, on y pénètre entre deux immeubles qui font penser à des postes frontières. (TT, 222)

Pour l'habitant du XIV^e, se rendre dans le XVI^e arrondissement revient à effectuer une « incursion » (DML, 172) outre-Seine². Le choix même de ce mot, dont le dictionnaire *Le Petit Robert* donne comme sens premier « entrée, court séjour d'envahisseurs en pays ennemi »³, est intéressant puisqu'il fait du promeneur caletien tout à la fois un étranger et un opposant qui franchirait toujours les frontières de la ville plus ou moins clandestinement.

Eux et Nous

Ainsi que le souligne Hervé Leprêtre, les XIV^e, XV^e, XVII^e, XIX^e et XX^e arrondissements constituent pour l'auteur de *La Belle Lurette* le « creuset de la mémoire [...], les arrondissements du cœur »⁴. A l'exception d'un séjour en pensionnat à Berck-Plage entre 1910 et 1913, d'un exil belge le temps de la Première Guerre mondiale et de sa parenthèse sud-américaine, Henri Calet a effectivement toujours vécu dans ces cinq arrondissements⁵ qui appartiennent tous au Paris délimité par l'enceinte de Thiers. Même si l'ancien mur des Fermiers généraux est tombé, les limites subjectives, plus fortes que les divisions administratives ou topographiques qui font de chaque

¹ Dabit parle aussi de « pays étranger » au moment de pénétrer dans le XIX^e arrondissement. Eugène DABIT, *Faubourgs de Paris*, *op. cit.*, p. 55.

² « Outre-Seine » est le titre d'un article de Calet publié dans *Réforme*, n°139, 15 novembre 1947. L'article est repris dans *De ma lucarne* sous le titre « Un rendez-vous manqué ».

³ Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2011, p. 1309.

⁴ Hervé LEPRÊTRE, *op. cit.*, p. 9.

⁵ Henri Calet a vécu successivement, avec ses parents, passage Julien-Lacroix (XX^e), Rue de Tanger (XIX^e), Rue de Sainte-Lucie (XV^e), rue Lacordaire (XV^e), rue des Acacias (XVII^e), rue Brunel (XVII^e). Il vécut ensuite successivement rue d'Armaillé (XVII^e), à Puteaux, rue Changarnier (XII^e), impasse du Rouet (XIV^e), rue Jeanne (XV^e) et rue de la Sablière (XIV^e). Voir aussi Jean-Pierre BARIL, « Henri Calet. Chronologie 1867-1956 », in *Europe*, « Henri Calet », *op. cit.*, pp. 170-189.

quartier « une région sur un plan de Paris *et* un mythe historico-culturel »¹, condamnent Calet à être l'éternel habitant d'une marge constamment stigmatisée et menacée d'être toujours plus mise à l'écart. En assumant cette position, il remet en cause l'homogénéité de Paris en même temps que l'homogénéité d'une foule que divise une frontière sociale. La ville est donc le lieu où deux réalités se côtoient, s'observent, s'opposent et c'est pourquoi Calet prend soin de ne jamais circonscrire son œuvre aux quartiers dits populaires. Outre les cinq « arrondissements du cœur », les VI^e, VII^e, VIII^e et XVI^e arrondissements sont les seuls à dépasser la centaine d'occurrences dans la totalité de sa bibliographie². Tous situés dans l'ouest parisien, les trois premiers appartiennent au Paris du mur des Fermiers généraux et sont, avec le XVI^e, parmi les arrondissements les plus huppés de Paris. De fait, leur omniprésence n'est pas surprenante si l'on considère qu'ils dessinent à eux quatre une ligne qui sépare les XIV^e et XV^e arrondissements, où Calet réside entre 1935 et 1956, du XVII^e arrondissement, où il a passé une partie de son enfance et où son père et sa mère habitent depuis 1913. Ce trajet qui relie le sud au nord-ouest, est celui qui est le plus souvent emprunté par le narrateur caletien, en bus dans *Les Grandes Largeurs*, en métro dans *Monsieur Paul* et *Le Tout sur le tout*. Dans ce dernier ouvrage, le narrateur précise qu'il « emprunte fréquemment » la ligne Etoile-Nation³ pour rendre visite à ses parents et qu'il l'« affectionne surtout [...] parce que le train sort à plusieurs reprises de son tunnel » (TT, 221). Cette « courte escapade en plein air, entre terre et nuages, depuis “Pasteur” jusqu’à “Passy” », lui permet d'observer ce qui se passe d'abord chez les habitants du XV^e :

La voie suit les boulevards extérieurs. Il nous est donné de voir notre comportement à hauteur du second étage dans des centaines de logements analogues. Nous observons ce qui s'y fait sans trop de curiosité. C'est tout semblable à nos logements : des meubles de série, de petites pièces, du linge qui sèche, des femmes qui cousent, d'autres qui cuisinent... C'est le film de notre vie, à l'horizontale, un film fastidieux. (TT, 221-222)

Symboliquement, le métro « suit les boulevards extérieurs » et, pour l'habitué du XIV^e, le spectacle de vies modestes et toutes identiques que lui offre la première partie de ce trajet n'a rien de surprenant. Les images entr'aperçues sont autant de photographies prises sur le vif et restituent les fragments d'une vie toujours semblable que le mouvement du métro permet de relier et d'animer.

¹ Eric HAZAN, *op. cit.*, p. 17.

² Nous renvoyons à l'appareil critique de *Paris à la maraude* établi par Michel P. Schmitt.

³ La ligne 6 du métro parisien est semi-circulaire et relie, en passant par le sud de la ville, les stations Nation et Etoile. Elle suit en partie le tracé des boulevards extérieurs, soit l'ancien mur des Fermiers généraux, et traverse les XII^e, XIII^e, XIV^e, XV^e et XVI^e arrondissements.

Dans ces logements aux fenêtres ouvertes, l'intimité est superflue car tous partagent le même quotidien, la même réalité brute et indifférenciée¹. Ce thème était déjà présent dans *Le Mérinos* (1937), où Joseph Cagnieux observait chaque matin, dans la bâtisse faisant face à son propre immeuble, le même cérémonial se répéter d'un appartement à l'autre « tel un de ces miroirs en lesquels on peut contempler sa vie » (LM, 35)². Les classes sociales, chez Calet, se définissent par une communauté de destin et par la conscience de la normalité de leur condition que la ville elle-même leur démontre. Ainsi, lorsque le métro s'engage sur le pont de fer, frontière des XV^e et XVI^e arrondissements, le désir et la curiosité du voyageur se raniment-ils à l'idée de regarder à l'intérieur de ces habitations dont les rideaux demeurent obstinément clos :

On voudrait jeter un regard, ne fût-ce qu'un instant, à l'intérieur de ces maisons, mais les rideaux sont tirés à toute heure du jour et de la nuit. Une fois seulement, j'ai eu la bonne fortune d'entrevoir la jambe nue d'une femme par la croisée d'une salle de bains. Je me souviens qu'il faisait une chaleur exceptionnelle. (TT, 222)

Quand les gens du XV^e s'exposent innocemment, ceux du XVI^e se protègent des regards extérieurs et indiscrets. L'absence d'intimité des uns s'oppose à l'intimité jalouse des autres. Quand dans les quartiers populaires il est possible d'observer, dans l'immeuble d'en face, les mêmes silhouettes, de haut en bas, occuper au même moment les cabinets (LM, 35), saisir une forme humaine relève, au contraire, de l'exception dans ces régions où la vue d'une jambe nue prend des allures de révélation érotique majeure. L'imagination se nourrit de cette discrétion qui soustrait au regard du curieux l'existence des habitants du XVI^e arrondissement. Le film qui se refuse à la fenêtre du métro continue alors dans les têtes et peut ainsi, puisque le spectacle réel demeure invisible aux yeux des spectateurs, différer en tout point de la banalité à laquelle chacun est trop habitué :

Et nous inventons de fastueux salons, de lourdes tentures, un milieu tiède, de mous sofas et de splendides (et languissantes) créatures allongées dans la soie et les broderies. C'est très tentant. Mais, à ce point de nos rêvasseries, voilà que l'on s'enfonce en terre de nouveau. (TT, 222-223)

¹ Dans *Châteaux des courants d'air* (1986), Jacques Réda, de passage dans le XIV^e, évoque les grands immeubles « dépourvus de toute profondeur » dont parle *Le Tout sur le tout*. Comme Calet, Réda observe, en passant, l'intérieur de ces appartements du Paris populaire et constate, sans avoir recours à l'insolite, que la « minceur » des vies qu'ils renferment s'accorde à ces « façades factices » dont « l'absence d'épaisseur correspond davantage à une humaine précarité » et qui abritent des « gens tout à fait quelconques ». Jacques REDA, *Châteaux des courants d'air*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1986, p. 59-60.

² On pense bien sûr au dessin de Bertall gravé par Lavieille représentant un immeuble en coupe, *Les cinq étages du monde parisien*, publié en 1845 dans *L'Illustration* et qui sert de couverture à l'édition de poche du roman de Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*. La différence étant que, dans le dessin, les différences sociales s'observent sur la hauteur, tandis que chez Calet, grâce au métro, elles défilent à l'horizontale.

L'ironie de Calet pointe tout autant ceux que ces tentures dissimulent que ceux, dont il fait partie, qui rêvent à des héroïnes échappées des romans de Balzac et ne retrouvent, paradoxalement, la réalité de leur condition qu'une fois que le métro les soustrait à la lumière du jour. La vie « fastidieuse » et partagée s'oppose à l'existence « languissante » et individuelle. Cette dichotomie exacerbe les sentiments d'appartenance qu'une ville, en tant que lieu de la limite, cristallise avec les notions de quartier ou d'arrondissement :

Est un lieu, l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité pour deux choses d'être à la même place. La loi du « propre » y règne : les éléments considérés sont les uns à côté des autres, chacun situé en un endroit « propre » et distinct qu'il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité.¹

Michel de Certeau, dans *L'Invention du quotidien* (1990), considère le *lieu* en regard de la notion d'*espace*. Pour lui, le *lieu* se définit selon un principe d'ordre et de stabilité, tandis que l'*espace* se caractérise par le mouvement et serait à considérer comme « un lieu pratiqué »². Olivier Mongin observe alors que si le *lieu* renvoie « à la stabilité, à l'univocité, à un dispositif et à des limites circonscrites, l'*espace* renvoie pour sa part à l'impropre, à l'instable, au “hors-texte” qui fait récit »³. Pratiquer un lieu reviendrait donc à remettre en cause le principe ordonné de la limite, notion théorique dont dépendent l'identité et le sentiment d'appartenance à un groupe, pour lui reconnaître une dimension « motrice »⁴ permettant d'appréhender la notion d'entre-deux et l'idée d'une circulation entre un dedans et un dehors, jamais séparés par une « disjonction ou une marginalité radicale »⁵. Dans *L'invention du quotidien*, Michel de Certeau utilise à peu de chose près la même image que Calet — le train se substituant au métro — pour décrire la façon dont l'espace devient une transgression de la limite imposée par le lieu :

La vitre est ce qui permet de *voir* et le rail, ce qui permet de *traverser*. Ce sont deux modes complémentaires de séparation. L'un crée la distance du spectateur : tu ne toucheras pas ; plus tu vois moins tu tiens – dépossession de la main pour un plus grand parcours de l'oeil. L'autre trace, indéfiniment, l'injonction de passer ; c'en est l'ordre écrit, d'une seule ligne, mais sans fin : va, pars, ceci

¹ Michel de CERTEAU, *L'Invention du quotidien I, Arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990, p. 172-173.

² *Ibid.* C'est Michel de Certeau qui souligne.

³ Olivier MONGIN, « Michel de Certeau, à la limite entre dedans et dehors », in Thierry PAQUOT (dir.), *Le Territoire des philosophes*, Paris, La Découverte, « Recherches », 2009, p. 99.

⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁵ *Ibid.*

n'est pas ton pays – impératif du détachement qui oblige à payer une abstraite maîtrise oculaire de l'espace en quittant tout lieu propre, en perdant pied.¹

Le rail, qui suppose une marche en avant ininterrompue, et la fenêtre, par laquelle le sujet regarde une scène vouée à demeurer distante et passagère, constituent les deux éléments par lesquels il devient possible de s'extraire d'un lieu donné et de transgresser l'espace.

Appliqués à l'œuvre de Calet, le *lieu* se reconnaît dans les arrondissements et les quartiers, tandis que l'*espace*, dépendant de l'idée de circulation, correspondrait à la ville toute entière. Ainsi, l'habitant d'un *lieu* — le narrateur du XIV^e arrondissement — peut-il prendre conscience de la ressemblance qui le lie à ses compagnons de « coexistence ». Tous vivent dans des maisons similaires et dans des quartiers semblables ; tous partagent le même passé, le même présent et le même avenir incertain ; tous vivent au jour le jour la même réalité « faite de jours creux aboutés » qui « rend un son vide » (TT, 126). Dans ces lieux où la singularité est devenue impossible, le narrateur du *Tout sur le tout* reconnaît volontiers son impossibilité à user encore du « je ». Au chapitre XXX, au milieu de la deuxième partie, alors qu'il a entrepris de faire le tour de son arrondissement, il déclare :

A partir d'ici, je dirai : « nous » puisque je n'ai presque plus d'existence personnelle — elle est figée. Je vis comme les autres, avec les autres. Je ne suis plus moi, je suis les autres, dans la double acception d'« être » et de « suivre » (comme on dit : « je suis le mouvement »). Je n'ai plus rien en propre. J'ai sombré un jour corps et biens.

Nous avons la même carte d'identité, la même carte d'électeur, la même carte d'alimentation de la catégorie « M ». Nous touchons le même pain contre les mêmes tickets. J'ai cessé d'être un des fantaisistes que l'on classe parmi les « isolés civils » ; je suis un des innombrables « M ». (TT, 143)

Au moment où paraît *Le Tout sur le tout*, en juin 1948, le rationnement n'est pas encore levé et la catégorie « M » a remplacé depuis janvier 1945 la catégorie « A », qui concerne les « adultes de 21 à 70 ans ne se livrant pas à des travaux de force »². Calet appartient donc à la catégorie la plus large et la plus banale qui ne bénéficie d'aucun traitement particulier. Il est, littéralement, comme tout le monde, comme tous ces anonymes qui vivent une même existence, résumée par les mêmes cartes officielles, et qui ne se distinguent les uns des autres que par un « petit univers individuel » (TT,

¹ Michel de CERTEAU, *op. cit.*, p. 166-167.

² Les différentes catégories de consommateurs définies par le Ministère du Ravitaillement à partir de 1940 sont disponibles sur le site des archives départementales de Seine-et-Marne, consulté le 20 mai 2020 : <https://archives.seine-et-marne.fr/le-rationnement-alimentaire-pendant-la-seconde-guerre-mondiale-en-seine-et-marne>

143). Exception faite d'*Un grand voyage*¹, tous les personnages de Calet revendiquent leur appartenance à un groupe défini tant sur des critères géographiques que sociaux et se complaisent dans l'utilisation de ce « nous » qui les différencie, de fait, de ceux qu'ils observent comme de véritables étrangers :

Les passants peu nombreux, étaient tous bien habillés. Ils parlaient sans élever la voix, en une langue qui m'a paru être le français, légèrement différente du nôtre cependant, dépourvu du moindre accent. En tout cas, leurs pensées étaient d'une très bonne qualité — c'était visible. (GL, 87)

Le promeneur des *Grandes Largeurs* marchant dans Neuilly s'étonne du sérieux des visages, des intonations d'une langue qu'il ne reconnaît guère et des gestes compassés de ces êtres qui, sans être autres, ne sont malgré tout pas tout à fait semblables à ceux qu'il a l'habitude de côtoyer. Derrière l'ironie qui lui fait comparer ces rues à celles de la Suisse, Calet ne masque rien de la sensation de « malaise » qu'il éprouve dans des « régions » où il a toujours « le sentiment de n'être pas en règle ; qu'il [lui] manque un visa » (GL, 47) et où, encore petit garçon, ses pâtés de sable furent victimes d'un enfant un peu plus âgé et mieux habillé que lui :

C'est à ce moment que j'ai dû me classer définitivement parmi ceux que l'on spolie, que l'on écrase sans qu'ils trouvent grand'chose à redire. J'ai dû comprendre, à cette minute, que l'on était pas ici pour s'amuser, que la vie est dure et que l'on s'y cogne. Ce gamin m'avait, inconsciemment, mis à ma vraie place. C'est depuis lors que j'ai des airs de transfuge dans ces parties occidentales de Paris. (GL, 37)

Selon Michel P. Schmitt, cette dernière anecdote, qu'il qualifie de « capitale », « engage tout le sens de l'œuvre » (PM, 139). En effet, la destruction de ce château de sable construit sous l'Arc de Triomphe, en apparence anodine, illustre parfaitement ce fait présent dans tous les livres de Calet, à savoir que la transgression spatiale s'accompagne toujours d'une transgression sociale.

En déambulant dans les rues de Paris, le narrateur caletien prend donc conscience que la ville joue les premiers rôles et que sa géographie contribue pleinement à définir l'identité de chacun. Rassemblées autour de l'entité commune qu'est Paris, les foules se définissent les unes par rapport aux autres, dans leurs relations autant que dans leurs confrontations. Chacune défend les particularités communes des individus qui la composent et qui se reconnaissent autour de trois pôles — économique, social, géographique — censés délimiter une unité identitaire. Par l'intermédiaire de ses promenades, de ses visites ou de ses reportages, Calet est celui qui passe constamment d'un

¹ Dans *Un grand voyage*, Germain Vaugrigneuse, fils d'un directeur d'orchestre, a eu une enfance bourgeoise dans le quartier de l'Etoile.

arrondissement à l'autre et qui transgresse, en conscience, les limites invisibles imposées par Paris. Ainsi, même s'il se reconnaît volontiers derrière ce « nous » qui représente tout ensemble les habitants du XIV^e arrondissement, les catégories « M » et les « économiquement faibles », il n'en clame pas moins son refus d'adhérer à aucun groupe. Cette attitude en apparence paradoxale, oscillant entre désir d'appartenance et affirmation d'une position indépendante de retrait, fait de Calet un habitué de l'entre-deux, capable de passer d'un lieu à l'autre et de démontrer tout à la fois la porosité et l'herméticité de Paris. Cette marginalité perpétuelle pourrait alors témoigner de la difficulté qu'il y a à se situer à l'intérieur d'une société clairement fragmentée — ici symbolisée par la ville — pour un « auteur Gallimard » désireux de demeurer, malgré tout, fidèle à sa classe d'origine.

CHAPITRE 5

LE CHRONIQUEUR SOCIAL

A. Du roman du peuple à la chronique sociale

Calet, auteur populiste ?

Le 27 août 1929, Léon Lemonnier (1890-1953) fait paraître en page quatre du quotidien *L'Œuvre* un papier qui se propose d'exposer les principes d'une nouvelle école littéraire ayant choisi de se baptiser : *Populisme*¹. Ce qu'il désigne comme un « manifeste littéraire » — une colonne entre les rubriques consacrées aux « livres de la semaine » et aux « bonnes feuilles » extraites du roman d'Emile Zavie *Les Beaux soirs de l'Iran* (1929) — donne du Populisme² une définition rapide qu'il développera ensuite par l'intermédiaire de trois ouvrages successifs, respectivement intitulés *Manifeste du roman populiste* (1929), *Manifeste du populisme* (1930) et *Populisme* (1931)³. C'est dans le sillage de la figure d'André Thérive⁴, auteur qu'il considère comme étant « au premier rang de la génération montante » et, de ce fait, véritable « chef » du mouvement naissant, que Lemonnier situe sa réflexion. Il cite notamment l'article de Thérive publié plus de deux ans auparavant dans *Comœdia* : « Plaidoyer pour le naturalisme »⁵, dans lequel ce

¹ Léon LEMONNIER, « Manifeste littéraire, le roman populiste », *L'Œuvre*, 27 août 1929, p. 4. Le site de la BNF propose en libre accès tous les numéros de *L'Œuvre* entre 1915 et 1944. Le journal du 27 août est disponible à l'adresse suivante (consulté le 26 mai 2020) : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4618359n/f4.item>

² Afin d'éviter les malentendus au sujet d'un terme polysémique, nous employons le mot Populisme avec une majuscule lorsqu'il désigne ce mouvement littéraire.

³ Léon LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste*, Paris, La Centaine, 1929 ; Léon LEMONNIER, *Manifeste du populisme*, Paris, J. Bernard, 1930 ; Léon LEMONNIER, *Populisme*, Paris, La Renaissance du livre, 1931.

⁴ André Thérive (1891-1967), pseudonyme pour Roger Puthoste, a été professeur, critique littéraire et romancier. Il est l'auteur de *Les Souffrances perdues* (1926) et *Sans âme* (1928). Il est, en compagnie de Léon Lemonnier, le cofondateur du Populisme.

⁵ André THERIVE, « Plaidoyer pour le naturalisme », *Comœdia*, n°5235, 3 mai 1927, p. 1. Le journal est disponible sur le site de la BNF à l'adresse suivante (consulté le 26 mai 2020) : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76518343/fl.item> Outre la thèse défendue par Thérive, on retrouve dans cet article le nom de Léon Lemonnier, salué pour son roman *La Femme sans péché*.

dernier défend l'idée que la littérature, n'étant pas nécessairement écrite pour le peuple, aurait tort de ne pas « non plus se soucier de lui comme sujet ». Si Thérive estime qu'un « petit bain de naturalisme, du plus cynique, du plus trivial, ne ferait pas mal pour retremper la gent littéraire », ce n'est pas dans l'optique de relancer ou de reproduire, sous ses formes fixes, un mouvement qui a vécu. Défendant le principe d'une histoire littéraire continue où une génération poursuivrait les travaux de la précédente, le naturalisme de Thérive consiste à analyser une société toujours changeante sans avoir recours à « des gammes, des exercices [...], des études minutieuses, qu'on peut à présent dépasser sans grand apprentissage ; mais qu'il n'est plus permis d'ignorer ». Il ne s'agit donc pas de se conformer à un naturalisme semblable à celui de Zola, mais plutôt de construire un « naturalisme social », en accord avec le vingtième siècle littéraire, et qui ne signifierait « pas l'amour des choses basses et des réalités atroces, mais l'amour des petites gens et des gens médiocres ». Ce principe est repris, dans des termes absolument identiques, par André Lemonnier, dans son « manifeste littéraire », qui déclare lui aussi vouloir « aller aux petites gens, aux gens médiocres qui sont la masse de la société et dont la vie, elle aussi, compte des drames », sans pour autant avoir recours aux « doctrines sociales qui tendent à déformer les œuvres littéraires »¹. Ainsi, vis à vis du naturalisme, la particularité du roman populiste ne résiderait pas tant dans le choix de son sujet que dans sa manière de le traiter, ce qui fait dire à Philippe Roger que le mot « Populisme », appliqué à la littérature du début des années trente, désignerait davantage « un parti pris d'écriture et non un engagement politique »². Pourtant, c'est bien sur un principe d'opposition que Lemonnier appuie son raisonnement et le choix de la peinture du peuple est avant tout dicté par un rejet « des personnages chics et de la littérature snob »³. Dans son *Manifeste du populisme*, paru en 1930, Lemonnier va jusqu'à justifier le choix du mot par le fait qu'il forme « la plus violente *antithèse* avec ce qui [lui] répugne le plus : le *snobisme* »⁴. Si le mouvement se revendique apolitique, il ne mène donc pas moins ce que Marie-Anne Paveau nomme une « stratégie réactive »⁵ et se définit tout autant par ce qu'il défend que par ce qu'il prend pour cible. En effet, s'il s'agit de dépeindre les « petites gens » avec « amour », il n'est cependant pas question de s'adresser directement à eux, de leur faire la leçon, ni même de prétendre en être lu⁶. Le roman

¹ Léon LEMONNIER, « Manifeste littéraire, le roman populiste », *art. cit.*

² Philippe ROGER, « Le roman du populisme », *Critique*, n°776-777, Editions de Minuit, 2012, p. 5.

³ Léon LEMONNIER, « Manifeste littéraire, le roman populiste », *art. cit.*

⁴ Léon LEMONNIER, *Manifeste du populisme*, *op. cit.*, p. 17. C'est l'auteur qui souligne.

⁵ Marie-Anne PAVEAU, « Le "roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire », *Mots*, « Discours populistes », n°55, juin 1998, p. 51.

⁶ Philippe ROGER, *op. cit.*, p. 7.

populiste se voit ainsi affublé par Lemonnier d'une définition des plus générales puisqu'il revendique comme lui appartenant « d'une part toute œuvre traitant du peuple, dans quelque esprit que ce soit, et d'autre part tout livre qui continue la tradition réaliste »¹. Ces notions de « peuple » et de « réalisme », seules retenues par le théoricien du Populisme, constituent une base trop fragile pour encourager des auteurs à adhérer à une école littéraire qui, refusant d'accorder une dimension politique à l'écriture, se heurte aux thèses défendues par une littérature « prolétarienne » et par une littérature influencée par les idées du parti communiste². L'attribution à Eugène Dabit, en 1931, du premier « Prix du roman populiste », est symptomatique de la tentative menée par le Populisme d'inclure dans son mouvement des écrivains qui n'en demandent pas tant. La récompense accordée à *L'Hôtel du nord*, pourtant paru en 1929, suscite ainsi de nombreuses réactions tant de la part des écrivains prolétariens, notamment d'Henry Poulaille qui voit en Dabit l'un des leurs, que de la part de ceux qui se sentent proches des communistes. En effet, dans *L'Humanité* daté du 2 juin 1931, Jean Freville critique ouvertement le Populisme, qu'il qualifie d'« invention de gens de lettres en mal d'originalité », de « snobisme anachronique », de « confusionnisme d'esthète » et qu'il accuse de tenter d'« annexer » Eugène Dabit, auteur « prolétaire » qui, selon lui, se soucie peu des louanges reçues par des intellectuels qui « se livrent à une exploitation littéraire du peuple »³. La lettre que l'intéressé envoie à Roger Martin du Gard, suite à l'acceptation du prix et de sa récompense, en mai 1931, témoigne de sa lucidité :

Ils veulent que je sois un romancier populiste... Il faut toujours qu'ils vous classent ! Qu'ils vous mettent dans le dos une étiquette ; ça leur sert peut-être à se tranquilliser [...]. Quant à l'histoire de ce "prix Populiste", ce que j'écrirai me permettra, j'espère, de me débarrasser de cette étiquette.⁴

Il est ironique que Dabit, plein de réserve envers le Populisme, signataire en mars 1932 du manifeste du « groupe des écrivains prolétariens » et adhérent, au même moment, de l'AEAR⁵, ait eu, à partir de 2012, son nom accolé à un prix qu'il jugeait lui-même comme une étiquette, sinon

¹ Léon LEMONNIER, *Populisme, op. cit.*, p. 193.

² Autour d'Henry Poulaille (1896-1980), la littérature prolétarienne se développe au début des années trente. L'Association des Ecrivains et des Artistes Révolutionnaires (AEAR) est fondée en mars 1932.

³ Jean FREVILLE, « Les livres : Le cinquantenaire de l'école laïque », *L'Humanité*, 2 juin 1931, p. 4. Ce journal est disponible sur le site de la BNF à l'adresse suivante (consulté le 29 mai 2020) : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k403917d/f4.item>

⁴ Lettre à Roger Martin du Gard datée du 23 mai 1931. Cité par Marie-Anne PAVEAU, *op. cit.*, p. 51.

⁵ Parmi les signataires du manifeste du « groupe des écrivains prolétariens », en mars 1932, on retrouve, entre autres, Marc Bernard, Eugène Dabit, Augustin Habaru, autant d'écrivains et d'hommes ayant compté pour Calet. Parmi les membres de l'Association des Ecrivains et des Artistes Révolutionnaires (AEAR) on retrouve encore une fois Eugène Dabit.

encombrante, pour le moins réductrice¹. Disputé par trois chapelles, il est devenu durablement, malgré lui et par l'intermédiaire d'une récompense littéraire, le symbole d'un mouvement qui ne parvient pas à s'imposer durant les années trente. Philippe Roger signale en effet que la « tendance s'inverse dès 1933 »², parallèlement à la montée du nazisme qui renforce l'influence de l'AEAR et des organisations proches du parti communiste.

Ainsi, lorsqu'Henri Calet publie *La Belle Lurette*, en 1935, le Populisme — comme la littérature prolétarienne — n'est déjà plus en mesure de faire école. La critique d'alors justifie néanmoins les affinités de Calet avec un mouvement dont il ne se revendiquera jamais en soulignant principalement le fait que ses romans reprennent quelques-unes des représentations que le Populisme a, malgré sa brève existence, réussi à imposer. Dans le plaidoyer de Thérive et le manifeste de Lemonnier, c'est la notion de « peuple » qui est placée au premier plan de la démonstration. Il s'agit pour eux de redéfinir une vision héritée du XIX^e siècle et construite par des écrivains tels que Victor Hugo, Jules Vallès ou Emile Zola où le peuple, dans sa misère, son héroïsme ou son renoncement, permet de dresser le portrait grandiose, grotesque et sublime de la nation. Le « sermo humilis romanesque »³ prôné par Thérive et Lemonnier, visant avant tout à faire du peuple une « entité sociale (et non nationale) qui correspond aux gens d'en-bas »⁴, s'oppose directement à la conception héritée de l'historien Jules Michelet (1798-1874), pour qui le Peuple — qui prend souvent sous sa plume une majuscule — doit pouvoir se sacrifier à la Patrie dont il n'est que l'émanation⁵. Remise en question par la littérature du début du XX^e siècle avec des ouvrages tels que *Les Dimanches de Jean Désert* (1914)⁶, cette imagerie épique d'un peuple agissant, martyr et victorieux est cependant réactualisée par la Première Guerre mondiale. Il faut attendre les années 1920-1930 pour assister à la fin de la « longue exaltation littéraire du Peuple »⁷ sous l'influence d'auteurs que le Populisme a un temps tenté de s'accaparer, tels que Georges Duhamel dont le cycle

¹ Le « Prix du roman populiste » est en effet devenu, à partir de 2012, le « Prix Eugène-Dabit du roman populiste ».

² Philippe ROGER, *op. cit.*, p. 13.

³ L'expression est de Philippe Roger, *op. cit.*, p. 6.

⁴ Marie-Anne PAVEAU, *op. cit.*, p. 51.

⁵ Jules MICHELET, *Le Peuple*, Paris, Calmann Lévy Editeur, 1877, p. 307-309.

⁶ Jean DE LA VILLE DE MIRMONT, *Les Dimanches de Jean Désert*, Paris, La Table Ronde, « La Petite Vermillon », 2019. Dans ce court récit paru en février 1914, Jean de la Ville de Mirmont, ami de Mauriac, raconte quelques dimanches de l'existence d'un jeune homme de vingt-sept ans « vêtu d'incolore » (p. 21) et qui mène une vie de « figurant » (p. 25).

⁷ Philippe ROGER, *op. cit.*, p. 14.

de *Salavin* est publié entre 1920 et 1932¹, de Louis Guilloux dont *La Maison du peuple* paraît en 1927, ou, donc, d'Eugène Dabit dont *L'Hôtel du nord*, composé de trente-cinq chapitres indépendants, renonce à la narration romanesque au profit de fragments illustrant la banalité de ses personnages.

Si l'on se réfère à ces différentes caractéristiques, le lien entre Calet et le Populisme littéraire, tel que Lemonnier et Thérive le définissent, semble aller de soi. Ses premiers romans, *La Belle Lurette*, *Le Mérinos*, *Fièvre des polders* mais aussi son recueil de nouvelles *Trente à quarante*, sont pleins d'un naturalisme où le peuple, montré dans sa simplicité et son individualité, représente le sujet principal sans pour autant être prétexte à une étude de cas érudite. Comme dans *L'Hôtel du nord*, chaque personnage rencontré est identifié selon son appartenance socio-professionnelle. Les petits commerçants, les ouvriers et les gratte-papier côtoient ceux qui font de la rue leur lieu de travail — les accordéonistes, les prostituées, les mendiants et les faux-monnayeurs — et forment ensemble la foule des « petites gens médiocres » que le narrateur ou les protagonistes croisent quotidiennement. Si, pour Dabit, l'hôtel, en tant que lieu unique investi par tous, sert de lien aux trente-cinq chapitres, c'est Paris qui joue pour Calet ce rôle de cadre spatial et temporel qui permet à chacun d'entrer en relation et de résoudre l'apparente déstructuration du récit. Puisque les gens ordinaires n'ont pas d'histoire, il n'est plus pertinent de mettre en scène toute une existence qui se voudrait exemplaire et concentrerait en elle tous les travers d'une époque, jusqu'à s'ériger en symbole. Cette absence de continuité narrative — manifeste dans *Le Tout sur le tout*, *Monsieur Paul* et *Les Grandes Largeurs* — témoigne chez Calet d'une rupture avec le romanesque et illustre le fait que, pour écrire, il n'est plus besoin de raconter une histoire, mais seulement d'avoir un prétexte. Ainsi, pour décrire des êtres qui — pour reprendre les mots de Jean de la Ville de Mirmont — sont « de nature interchangeable dans la foule »², Calet se résout à multiplier ses objets d'étude. Ce parti-pris d'écriture a pour effet de diluer la noirceur d'un drame dont l'intégralité n'est plus assumée par un seul personnage, mais par tous ceux qui croisent son chemin et qui composent la foule des interchangeables. Rencontrés comme par hasard, ils dessinent tous ensemble la grisaille

¹ Cinq volumes composent le cycle littéraire intitulé *Vie et aventures de Salavin*. *La Confession de Minuit* (1920), *Deux hommes* (1924), *Journal de Salavin* (1927), *Le Club des Lyonnais* (1929), *Tel qu'en lui-même* (1932). L'influence de Salavin sur la génération de Calet est notamment soulignée par Raymond Guérin dans *Parmi tant d'autres feux...* (1949) où Monsieur Hermès et son ami Patrick Beaurepaire partagent pour *La Confession de minuit* une admiration commune. Notons de plus que Guérin a dédié ce livre à son ami Henri Calet. Raymond GUERIN, *Parmi tant d'autres feux...*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2009, p. 177.

² Jean DE LA VILLE DE MIRMONT, *op. cit.*, p. 93. Suite à une peine d'amour, Jean Dèzert envisage la possibilité du suicide avant de se raviser une fois arrivé au bord de la Seine. L'auteur conclut son ouvrage par ces mots : « Puis il releva le collet de son pardessus et rentra se coucher, car cela même, un suicide, lui semblait inutile, se sachant de nature interchangeable dans la foule et vraiment incapable de mourir tout à fait ». (p. 93)

quotidienne, couleur dont le narrateur du *Tout sur le tout*, embrassant du regard Paris depuis sa lucarne, observe qu'elle « est la teinte dominante » (TT, 122). Le gris n'est pour autant pas uniforme et ses nombreuses nuances sont à l'image de la banalité qui caractérise chacun des individus qui le composent, uniques et semblables, indépendants et participant cependant du même tout.

En 1929, Léon Lemonnier concluait son « manifeste du roman populiste » paru dans *L'Œuvre* en élargissant encore la définition du terme :

Le mot, nous l'avons dit, doit être pris dans un sens large. Nous voulons peindre le peuple, mais nous avons surtout l'ambition d'étudier attentivement la réalité. Et nous sommes sûrs de prolonger ainsi la grande tradition du roman français, celle qui dédaigna toujours les acrobaties prétentieuses, pour faire simple et vrai.¹

Les quatre principes essentiels prônés par l'école populiste — le peuple, le réel, la simplicité et le vrai — pourraient tout aussi bien s'appliquer à l'ensemble de l'œuvre de Calet qu'à celles de bon nombre d'écrivains ayant débuté leur carrière littéraire aux alentours des années trente. Plus que le caractère décisif d'une quelconque école ayant réussi à imposer quelques-uns de ses préceptes, il faut donc voir dans la permanence de ces préoccupations le signe d'une époque qui s'interroge sur la façon dont elle peut parler, sans lyrisme et sans romanesque, d'un peuple qui n'a plus rien d'héroïque. En cela, Calet est de son temps. Peut-être pour mieux le situer faudrait-il se référer à ce qu'écrivait Eugène Dabit en janvier 1936, au sujet de *La Belle Lurette* :

Parce que la vie est là, qui vous comble, et les deux cent cinquante pages de *La Belle Lurette* en sont bourrées. Cette belle vie nous est livrée en des chapitres légers, avec des phrases courtes, des images cernées, agressives, des mots crus, des calembours, des expressions argotiques dont certaines déjà fanées, des adjectifs qui sont comme épinglés sur la page. On n'a pas le temps, à peine, de trouver cette manière lassante, car il y a du mouvement dans la pensée, et puis ne s'agit-il pas de vingt ans d'une vie ? Avec, à l'arrière plan, d'autres personnages, la guerre, et l'avant-guerre, et l'après guerre.²

Si l'on excepte les « images agressives » et les « mots crus » qui disparaîtront des textes publiés après-guerre, cette critique de Dabit pourrait parfaitement s'appliquer à l'ensemble de l'œuvre de Calet. Ainsi, celui qui redoutait d'être estampillé « romancier populiste » prend-il garde de ne jamais utiliser ce terme à propos de l'auteur de *La Belle Lurette*, lui aussi toujours soucieux de rester en retrait de toute définition littéraire. L'analyse qu'il propose est d'autant plus pertinente

¹ Léon LEMONNIER, « Manifeste littéraire, le roman populiste », *art. cit.*

² Eugène DABIT, « *La Belle Lurette*, par Henri Calet », *La Nouvelle revue française*, n°268, janvier 1936, p. 126-127.

qu'elle souligne en quoi Henri Calet se distingue du Populisme. En effet, Dabit a parfaitement saisi que sa particularité ne réside pas tant dans la justesse du portrait qu'il dresse d'un peuple que dans la vie qui s'insinue à chaque page de ses livres. Calet résiste donc à une étiquette populiste d'autant plus encombrante qu'elle se double de nos jours d'une connotation politique péjorative dont la dimension démagogique a terminé de discréditer un terme à propos duquel les premières réserves ont été émises dès le début des années trente¹.

De l'écrivain prolétarien à l'écrivain ordinaire

Dans un texte publié le 25 juillet 1942 dans *Comœdia*, Marc Bernard écrit qu'il est « toujours vexant pour un écrivain de se voir loger dans les petits casiers de la critique » avant de rajouter que parfois, dans « la pure insouciance de la jeunesse, on fabrique sa petite boîte soi-même »². Dans cet article, l'auteur de *Pareils à des enfants*, prix Goncourt la même année, rappelle rapidement l'historique du « Groupe des écrivains prolétariens », formé autour de Dabit, Poulaille, Giono et Guilloux, composé exclusivement d'« écrivains venus du peuple et écrivant sur le peuple »³. Cette définition, « sans équivoque » et censée suffire à « couper les ponts avec les naturalistes et les populistes », si elle fait office de programme, ne résiste pourtant pas aux aléas de l'écriture qui conduisent ces écrivains, autoproclamés prolétariens, à produire des livres qui s'éloignent plus ou moins volontairement du cadre fixé. Parmi ces « quelques écarts », Marc Bernard compte son roman *Anny* (1934), *Le Sang noir* (1935) de Louis Guilloux et *Le Poids du ciel* (1938) de Jean Giono. Ainsi, dans cet article de 1942, Marc Bernard constate-t-il l'échec du Groupe des écrivains prolétariens — pour les mêmes raisons de non-engagement politique qui ont condamné les populistes —, tout en soulignant la permanence d'un « attachement de certains auteurs au peuple dont ils sont issus »⁴. Cet attachement, qui constituerait donc l'héritage décisif et durable d'un mouvement qui ne parvient pas lui non plus à s'imposer en tant qu'école, s'exprime notamment, selon lui, dans « le sentiment de fraude » que ressentent l'ouvrier, le paysan ou l'employé de bureau au moment d'entreprendre la rédaction d'un livre et de débiter dans le monde

¹ Philippe Roger rappelle que Guéhenno juge le Populisme « démagogique dans sa posture et ses procédés » tandis que Louis Guilloux le qualifie de « grossière erreur ». Philippe ROGER, *op. cit.*, p. 11. Marie-Anne Paveau cite pour sa part Henry Poulaille : « l'écrivain qui "fait dans le peuple" n'a pas le droit de déclarer "je suis peuple" pour cette raison. Ce serait trop facile. C'est de la démagogie. » Henry POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, Bassac, Editions Plein Chant, 1986, p. 33. Cité par Marie-Anne PAVEAU, *op. cit.*, p. 50.

² Marc BERNARD, « Le groupe des écrivains prolétariens », *Comœdia*, n°57, 25 juillet 1942, pp. 1-2. Ce numéro est consultable sur le site internet de la BNF à l'adresse suivante (consulté le 8 juin 2020) : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76535761/f1.item>

³ *Ibid.*, p. 1.

⁴ *Ibid.*, p. 2.

des lettres. Forts de la légitimité accordée par leur extraction, ces derniers, malgré les approximations et les imperfections de leurs œuvres, ont alors le mérite de proposer une « vision neuve des hommes » en étant les seuls capables de dépeindre « le peuple de l'intérieur »¹.

Dans son article, Marc Bernard cite explicitement *La Belle Lurette*, *Le Mérinos* et *Fièvre des polders* qu'il qualifie de « trois beaux livres »² et considère Calet, au même titre que Meckert et Malaquais, comme un « continuateur »³ d'un « Groupe d'écrivains prolétariens » déjà disparu en juillet 1942. La présence du nom de Calet, dont Bruno Curatolo signale que s'il prolonge l'inspiration prolétarienne c'est « hors école »⁴, montre qu'un écrivain, s'il ne prend soin d'affirmer lui-même son appartenance et d'explicitier ses intentions, est inévitablement voué à être rangé sous une bannière par ceux qui parlent de lui. « Populiste » en 1936, Calet est considéré, en 1942, d'« inspiration prolétarienne » car il développe dans ses œuvres une vision interne du peuple, principe directeur, selon Marc Bernard, de toute une littérature émergeant durant les années trente. Dans ses trois premiers ouvrages, représentatifs de sa première manière, Calet décrit en effet de l'intérieur, à travers ses souvenirs d'enfance et de jeune adulte, le monde et le milieu social qui l'ont façonné. Même *Fièvre des polders*, qui semble davantage marqué par une veine naturaliste et où la matière autobiographique apparaît moins évidente, dresse le portrait d'un univers familial. Le choix d'en situer l'action en Belgique, et plus précisément en pays de Waes, sur les bords de l'Escaut, est en soi une fidélité à son histoire familiale et plus précisément à celle de sa mère, née à Doël et ayant vécu à Burth-lès-Anvers, là même où, dans le roman, Ward Waterwind tient un café avec sa famille. Notons que c'est encore à Burth que le jeune Raymond Barthelmess se réfugiera avec sa mère au début de la Grande Guerre. Ainsi, même lorsqu'il est question de la Belgique, de l'atmosphère des cafés et de la décomposition d'une famille, le Calet des romans d'avant-guerre parle de sa place. À l'inverse du Louis-Ferdinand Céline de *Mort à crédit* (1936), pour qui l'élément autobiographique donne lieu à une dramatisation parfois outrancière, Calet, s'il brouille souvent les pistes, jouant avec les noms, les lieux et les répétitions sous forme de variations, ne cède jamais à l'invention. De fait, le possible parallèle entre ces deux auteurs — rappelons que la publication de *Mort à crédit* s'insère

¹ *Ibid.* Marc Bernard (1900-1983), lui-même issu du milieu ouvrier, raconte, dans un article intitulé « Jean Paulhan, explorateur de la jeune littérature », paru dans *Le Figaro littéraire* le 20 septembre 1941, sa rencontre décisive avec le patron de la NRF et son entrée dans cette « caverne de "bourgeois" » en 1928. Le texte est repris dans Marc BERNARD, *À hauteur d'homme*, *op. cit.*, pp. 21-29.

² Marc BERNARD, « Le groupe des écrivains prolétariens », *art. cit.*, p. 2.

³ Au moment de la parution de l'article de Marc Bernard, Jean Meckert (1910-1995) et Jean Malaquais (1908-1998) sont tous les deux auteurs d'un premier roman. *Les Javanais*, de Malaquais, paraît en 1939 et obtient le prix Renaudot la même année. Jean Meckert publie *Les Coups* en 1942.

⁴ Bruno CURATOLO, « Marc Bernard, le Goncourt et le Populisme », in *Études littéraires*, « Populisme pas mort : autour du *Manifeste du roman populiste* (1930) de Léon Lemonnier », Volume 44, numéro 2, été 2013, p. 95.

entre celles de *La Belle Lurette* et du *Mérimos* — est révélateur de deux partis-pris totalement différents, l'un se montrant soucieux de ne pas trahir son milieu d'origine et l'autre adoptant une posture s'apparentant davantage à une stratégie. En effet, selon Jérôme Meizoz, une posture littéraire est « une manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire »¹. En appliquant cette définition au cas de Céline, il constate que l'auteur de *Mort à crédit* construit effectivement son personnage d'écrivain en fonction de la place qu'il entend occuper dans le monde des lettres². Les prises de positions systématiques de Céline en faveur du groupe des petites gens auquel il prétend appartenir — alors même que Louis-Ferdinand Destouches est issu d'une petite bourgeoisie noircie à l'extrême dans *Mort à crédit* —, de même que l'oralité de son style, seraient ainsi échafaudées en regard des thématiques sociales et des innovations formelles portées par l'époque. A l'inverse de Céline, Calet n'a pas besoin de surjouer son appartenance au peuple qu'il décrit. Ayant vécu au plus près de ce qui constitue la matière de ses ouvrages, il s'accorde parfaitement à la définition que donne Marc Bernard en guise de conclusion à son article : les écrivains prolétariens sont ceux qui « demeureront sans effort, sans préoccupation utilitaire, fidèles au monde dont ils sont issus, et qui a marqué leur enfance, leur adolescence d'une empreinte ineffaçable »³. Malgré tout, dans les trois romans d'avant-guerre que sont *La Belle Lurette*, *Le Mérimos* et *Fièvre des polders*, Calet, comme s'il fallait justifier une prise de parole et parer à ce « sentiment de fraude », adopte une posture indéniablement influencée par le contexte littéraire. La véhémence, la brièveté, la scatologie et l'oralité « connotant des différences sociales »⁴, sont les procédés sur lesquels il s'appuie pour reproduire un certain pittoresque populaire qui n'a déjà plus rien de nouveau et dont Marc Bernard souligne le décalage avec la personnalité de son ami :

Si libre d'expression quand il écrivait, il s'effarouchait d'un mot cru et il était extrêmement rare que l'un d'eux sortît de sa bouche. Devant la page blanche, il revenait à son démon et ne rencontrait son tuf véritable que lorsqu'il avait trouvé la souillure. C'est ainsi qu'il a montré sa mère, qu'il aimait d'un amour profond, dans des attitudes lamentables.⁵

Si des traces de cette « souillure » subsisteront dans le reste de son œuvre, elles n'en seront cependant plus la caractéristique première et n'atteindront jamais la même intensité. Parcours d'un

¹ Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève-Paris, Slatkine Erudition, 2007, p. 18.

² *Ibid.*, p. 102-103.

³ Marc BERNARD, « Le groupe des écrivains prolétariens », *art. cit.*, p. 2.

⁴ Jérôme MEIZOZ, « Lettrés contrariés et batailles de voix après Jules Vallès : Henri Calet, Annie Ernaux, Gaston Cherpillod, Édouard Louis », *Autour de Vallès*, « Jules Vallès et les cultures orales », n°44, 2014. Le texte est disponible à l'adresse suivante (consulté le 11 juin 2020) : https://www.fabula.org/atelier.php?Transfuge_social

⁵ Marc BERNARD, « Calet à la paresseuse », in *À hauteur d'homme*, *op. cit.*, p. 116.

écrivain qui cherche son style ou d'un homme qui cherche à se situer, toujours est-il qu'à la Libération, Calet évite de se complaire dans une noirceur qui aurait facilement pu tourner à la caricature et délaisse le costume qu'il semblait avoir commencé à se confectionner avant-guerre. À l'issue du conflit mondial, Calet, auteur de trois romans parus chez Gallimard et qui se prépare à publier *Le Bouquet*, devient un collaborateur régulier du journal *Combat*. Lui qui, entre 1933 et 1943, ne comptait que vingt-neuf publications de presse — quatre extraits de romans, trois « prière d'insérer », sept nouvelles, deux entretiens et treize articles — fait paraître, entre septembre 1944 et juillet 1956, date de sa mort, plus de trois cents quatre-vingt-dix articles en tout genre dans les journaux de l'époque¹. Ses participations à des titres aussi divers que *Combat*, *Caliban*, *Le Figaro littéraire*, *Le Parisien libéré*, *Marie-France* ou *Elle* font de lui un chroniqueur qui jouit d'un lectorat nombreux et très diversifié. Calet, qui vit désormais de ses écrits, élargit sa palette d'écrivain et se déleste du pittoresque de ses précédents ouvrages au profit d'une observation plus ironique, plus fine, au message humaniste dénué de colère. Dans un très bel article publié dans *Combat* le 23 mai 1947, à l'occasion de la parution de *Trente à quarante*, Maurice Nadeau souligne « la manière naïve et fraîche, d'une fausse naïveté mais d'une vraie fraîcheur, dont [l'écrivain chroniqueur] accommode les pauvres événements de notre vie de tous les jours » :

Il est un des rares, quand il parle de lui, à nous parler de nous, quand il parle de nous à sembler parler de lui. [...]

Si Calet semble toujours parler de lui et de ses aventures, c'est qu'il ne découvre pas en écrivant, mais qu'écrivant, il a déjà découvert, compris, assimilé. Il ne lui reste guère qu'à parler, et il parle comme les gens du peuple et les gens d'esprit : simplement.²

Pour Nadeau, Calet ne fait pas de l'humanité une « jolie matière à littérature ou à révolte, n'est ni “populiste” ni “prolétarien” », mais se contente de lui « prêter sa voix ». Ce changement de tonalité coïncide donc avec le moment où il devient un personnage public qui accompagne le quotidien de ses contemporains et qui n'a plus à se justifier d'un possible « sentiment de fraude ». En effet, depuis 1940 et la prescription de sa peine, Henri Calet est libre de recouvrer son identité véritable. En janvier de la même année, Raymond Barthelmess, « dit Henri Calet », « homme de lettres » ainsi que le stipulent ses papiers d'identité, peut donc revendiquer ouvertement un statut jusqu'à présent refusé. À défaut d'une célébrité que ses trois premiers romans ne lui ont pas apportée, Calet peut alors pleinement occuper sa place au sein d'un monde des lettres dont il fait dorénavant partie mais

¹ Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet bibliographie critique 1931-2003*, op. cit., pp. 129-174.

² Maurice NADEAU, « Un genre difficile : la nouvelle », *Combat*, 23 mai 1946, p. 2.

dans lequel il n'entend exercer aucune influence. Ses chroniques du quotidien, largement réutilisées dans ses livres d'après-guerre¹, dessinent peu à peu l'image d'un auteur qui affirme toujours plus sa normalité. Si l'on en croit Jérôme Meizoz, qui considère que la posture littéraire est, pour l'écrivain, le moyen de redéfinir sa position dans le champ littéraire en « laiss[ant] à l'agir humain une marge de manœuvre au cœur de ses déterminismes »², Calet semble œuvrer contre l'idée d'un statut spécial de l'auteur et, refusant une certaine posture, ne se livre pas moins à un processus d'auto-création. Pour lui, le romancier ne voit pas mieux que les autres et n'a pas la voix qui porte ; aussi ne se permet-il aucune leçon, aucun avis définitif et se positionne-t-il en retrait de tout ce qui pourrait ressembler de près ou de loin à un engagement ou à une responsabilité. Au tournant des années quarante-cinquante, le personnage littéraire que se crée Calet ne s'inscrit donc ni dans une littérature de lutte, ni dans une revendication sociale qui s'apparenterait à de l'activisme, mais reproduit l'image d'un « écrivain ordinaire », qui n'est pas tout à fait l'équivalent d'un « écrivain médiocre ». De fait, l'« écrivain ordinaire » se complait dans cet anonymat qu'il subit et cultive tout à la fois. Dans « Journal d'un cheval »³, chronique publiée en mars 1949, Calet raconte la course aux prix littéraires qu'il mène avec *Le Tout sur le tout* lors de la fin de l'année 1948. Sur le ton de l'humour, il dresse la liste de ses échecs successifs, malgré les rumeurs encourageantes, jusqu'à cette année 1948 où, grand favori du Prix des Critiques en juin, pressenti pour le Goncourt en octobre et assuré du Renaudot en novembre, *Le Tout sur le tout* ne remporte finalement que le modeste Prix de la Cote d'Amour. L'homophonie de cette récompense avec une célèbre course hippique, passion qu'il partageait avec son père, ne pouvait que faire sourire Calet et lui inspirer ce parallèle ironique entre le cheval et l'écrivain où la promesse d'une gloire littéraire compte peu en comparaison du chèque promis au vainqueur :

Ce qui me contrariait beaucoup, c'est que j'avais compté sur un de ces prix pour solder diverses dettes, entre autres, une somme assez importante à Jeanne, une cuisinière alsacienne, qui avait eu la naïveté de croire à mon étoile. Qu'allais-je lui dire ?

J'en étais à ce point lorsque j'ai appris par téléphone que l'on venait de m'attribuer la Cote d'Amour. C'était une voix de femme qui m'annonçait cela. J'ai eu, je l'avoue à présent, un petit coup de tonnerre au cœur. Enfin j'en tenais un ! Je ne m'étais pas essoufflé en vain pendant quinze ans. Quelle heureuse terminaison de carrière pour un jeune poulain ! (AT, 76)

¹ A partir du *Tout sur le tout* et à l'exception d'*Un grand voyage*, tous les livres de Calet sont, d'une façon ou d'une autre, en lien avec des chroniques parues dans la presse de l'époque.

² Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 30.

³ Henri CALET, « Journal d'un cheval », *La Table ronde*, n°15, mars 1949, pp. 480-484. Repris sous le même titre dans *Acteur et témoin*.

Paradoxalement, l'auto-dérision dont il fait preuve est un moyen, dans l'échec, de rappeler au lecteur ses succès d'estime tout autant que, dans la victoire, de sourire de son propre orgueil. L'écrivain décrit par Calet est donc un être contradictoire loin d'être insensible aux honneurs et malgré tout conscient que ceux-ci ne valent rien s'ils ne lui permettent pas de répondre à ses préoccupations matérielles et à une gêne financière qui sera une constante tout au long de son existence¹. Ainsi, les cent mille francs accordés par le jury de la Cote d'Amour permettent avant tout de solder les dettes car, autre aspect de son personnage, Calet est un écrivain pauvre et, en cela, fidèle encore à son milieu, l'écriture est un moyen de gagner sa vie et non de s'enrichir :

J'ai pu rembourser mon arriéré à Jeanne, l'alsacienne, et payer mon percepteur. Ils ne s'y attendaient point. La Cote d'Amour m'a valu, par surcroît, d'être reconnu par une ancienne fiancée que j'avais tout à fait oubliée. Elle m'a paru vieillie, mais ses cheveux sont toujours blonds. (AT, 79)

Le semblant de succès populaire que lui confère la couverture médiatique de l'évènement est tout aussi relatif puisqu'il lui permet tout au plus d'évoquer cette « ancienne fiancée » dont l'allusion pourrait être badine si elle ne faisait en réalité référence à une tentative de chantage exercée par une ancienne employée de l'Electro-Câble qui, ayant reconnu la photographie de Calet dans le journal, menace de dévoiler le vol dont il s'était rendu coupable près de vingt ans plus tôt². Dans cette chronique, cette simple phrase laconique se suffit à elle-même et ne développe guère une anecdote dont les tenants et les aboutissants passent totalement inaperçus pour le lecteur d'alors. Il s'agit ici d'une ironie intime que Calet est seul capable de saisir, d'un indice imperceptible pour qui ne serait au fait d'une biographie qu'il a toujours pris soin de dissimuler mais qui éclaire cependant considérablement les origines et la nécessité d'un retrait devenu par la suite posture. L'écrivain ordinaire s'amuse-t-il vraiment de passer inaperçu aux yeux de tous, même à ceux de sa voisine de palier qui a besoin, elle aussi, de cette photographie dans le journal pour se rendre compte qu'elle habite à côté de ce monsieur « Carrelet » (AT, 77), dont elle ignorait jusqu'à présent l'existence ? Le manque de popularité dont Calet est aujourd'hui victime est peut-être aussi la conséquence de cette posture qui lui fait tout à la fois sourire et douter de lui-même, des honneurs qu'on serait tenté de lui

¹ L'argent est un problème récurrent pour Henri Calet. Ainsi, en janvier 1951, divorcé, père d'un enfant qu'il n'a pas reconnu et séparé de la mère, il envisage un temps de renoncer au monde des lettres et prend un emploi à la CGEC, entreprise de céramique qu'il avait déjà fréquentée durant l'Occupation. Il y occupe durant quelques mois le poste d'« attaché à la direction des services administratifs ». L'expérience tourne court puisqu'il quitte la Céramique dès le mois d'avril. Le 8 février 1951, au sujet de cet emploi, il écrit à Georges Henein : « Je suis comme une bête prise au piège ou plutôt comme quelqu'un qui s'est constitué prisonnier ». *Grandes largeurs*, « Lettres Georges Henein - Henri Calet », n° 2-3, Automne - hiver 1981, p. 162. Ses soucis d'argent sont aussi évoqués dans *Les Deux Bouts* où il raconte comment il doit aider financièrement ses parents, retraités sans le sou (DB, 185).

² Jean-Pierre BARIL, « Henri Calet. Chronologie 1867-1956 », in *op. cit.*, p. 184.

faire et des invitations qui ne lui seraient adressées que par erreur, ainsi qu'il l'écrit dans « Une *season* à Denfert »¹ :

Et quel « cocktail » ! J'y étais invité. Invité ?

Est-ce bien sûr ? Je me le demande. Ne m'a-t-on pas, une fois de plus, confondu avec Henri Calef ? N'ai-je pas involontairement usurpé sa célébrité ? Il s'agissait bien de cinéma. Oui, c'est vraisemblablement lui que l'on avait voulu convier à cette cérémonie. Un *t* pour un *f*, l'erreur est facile à faire. (DML, 183)

Contrairement aux écrivains sûrs de leur fait, le personnage de Calet doute en permanence de réussir jamais à se faire un nom et soupçonne que sa bonne fortune n'est due qu'à une homonymie approximative. Si le réalisateur Henri Calef² aurait effectivement pu être convié à ce cocktail saluant la fin des travaux du cinéma Montrouge-Palace-Gaumont de l'avenue du Général-Leclerc, il n'est pas non plus totalement absurde de penser que Calet, en tant que petite célébrité littéraire du XIV^e arrondissement et journaliste, ait pu lui aussi être invité. En mettant en avant la confusion possible et en taisant la probable raison professionnelle, il se donne une fois de plus le rôle d'une personne normale dont la présence, toujours incongrue, relève du hasard et non du seul mérite.

L'ancrage de l'écriture dans le quotidien a grandement modifié le personnage littéraire de Calet. Ni vrai romancier, ni vrai journaliste, il est conscient d'être une « personne déplacée »³, un transfuge social dont la modestie, parfois amusée et exagérée, lui permet, dans un même mouvement, de se reconnaître dans un milieu et de s'en désolidariser, jouant la surprise, dès lors que pointe le risque de se voir agrégé à un groupe quelconque.

Une nécessaire mise à distance

Tour-à-tour associé au Populisme par une certaine critique, puis qualifié de « continueur » d'une littérature prolétarienne, avant de devenir après-guerre le journaliste de la « pauvre quotidienneté », Calet entretient avec le peuple une relation qui constitue l'une des principales lignes de force de ses écrits. À travers ces différentes appellations, il est possible de constater l'évolution de son attitude vis-à-vis d'une classe sociale dont la description est omniprésente dans ses romans comme dans ses chroniques, depuis l'évocation de son enfance durant la Belle Epoque

¹ Henri CALET, « Une *season* à Denfert », *Opéra*, n°329, 31 octobre 1951, pp. 1 et 9. Repris dans *De ma lucarne* sous le titre « Cocktail à Denfert ».

² Henri Calef (1910-1994) a occupé la fonction d'assistant-réalisateur sur douze film entre 1935 et 1940. Il a ensuite réalisé une quinzaine de long-métrage. En 1951, peu de temps avant ce cocktail au cinéma Montrouge-Palace-Gaumont, le public avait pu voir sur les écrans *La Passante*, avec Henri Vidal et Maria Mauban, et *Ombre et lumière*, avec Simone Signoret et Maria Casarès.

³ L'expression est de Philippe Wahl.

jusqu'aux dures réalités de la Libération et du début des années cinquante. S'il fallait absolument l'ancrer dans une filiation, compte tenu des différentes définitions propres à chaque groupe, Calet serait davantage, du fait même de sa modeste extraction, du côté des auteurs prolétariens plutôt que de celui des populistes. Déjà légitime avant-guerre à écrire sur le peuple, selon Marc Bernard, en tant qu'écrivain venu du peuple, Calet, devenu journaliste, se représente sous les traits d'un écrivain ordinaire oublié d'un monde littéraire auquel il se trouve dans l'incapacité d'appartenir jamais et transforme, de ce fait, une marginalité supposée — et peut-être entretenue — en une preuve de fidélité à son milieu d'origine. Oscillant entre deux mondes, il s'apparente à la figure du transfuge social, le sentiment de honte en moins, telle que la définit Annie Ernaux. Dans des entretiens accordés à Isabelle Charpentier, l'auteure de *La Place* (1983) et *La Honte* (1997), dont la dimension autobiographique et sociologique des écrits n'est pas sans évoquer les travaux de Calet, considère le transfuge social comme étant celui qui est « à la fois éloigné de son milieu d'origine et de son milieu d'accueil » et, pour cela, toujours placé en « position d'observateur et d'ethnologue involontaire »¹. Selon cette perspective, la permanence de l'état d'entre-deux serait ce qui permettrait à l'écrivain d'éviter les écueils de l'ascension sociale — le mépris de sa classe ou la démagogie d'une posture trop complaisante envers elle — et d'objectiver son discours. Pierre Bourdieu, se proposant d'analyser le champ littéraire dans *Les Règles de l'art* (1992), déclare ainsi au sujet de Flaubert et de *L'Éducation sentimentale* :

À travers le personnage de Frédéric et la description de sa position dans l'espace social, Flaubert livre la formule génératrice qui est au principe de sa propre création romanesque : la relation de double refus des positions opposées dans les différents espaces sociaux et des prises de position correspondantes qui est au fondement d'une relation de distance objectivante à l'égard du monde social.²

Ce « double refus des positions opposées », considéré par Bourdieu comme étant « la formule génératrice » de la création flaubertienne, est précisément ce qui permet à l'écrivain de se positionner en tant qu'observateur du fonctionnement de toute une société. Le sociologue fait ainsi de la « distance objectivante » la condition essentielle à laquelle l'auteur se doit de répondre pour que sa littérature puisse s'inscrire dans le champ des sciences humaines et sociales. Ivan Jablonka développe la même idée lorsqu'il fait de la « distanciation qui permet de poser un problème » la

¹ Isabelle CHARPENTIER, « Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire... L'oeuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable », COntEXTES [En ligne], n°1, 2006, consulté le 19 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/74>, p. 9.

² Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 55.

première étape obligatoire de tout raisonnement, élément « commun à toutes les sciences sociales »¹ dont l'objectif ne consiste pas à « trouver la vérité, mais à *dire du vrai* »². Placé en position d'entre-deux, le transfuge social se doit de cultiver cette distance avec les différents mondes qu'il prétend observer s'il veut pouvoir parvenir à rendre compte de la complexité de son expérience. Il ne s'agit ni d'adhérer complètement, ni surtout de rejeter en bloc un groupe au profit d'un autre.

Si nous avons déjà vu comment Calet se complaît à se désolidariser du monde des lettres, une chronique datée de 1952 et intitulée « Dernier rendez-vous »³ rend parfaitement compte de cette position d'entre-deux continuellement recherchée et qui suppose aussi de se mettre à distance du monde duquel il est issu. Dans ce texte, Calet témoigne de son goût pour un modeste restaurant du XIV^e arrondissement, « Au Rendez-vous des Camionneurs », où il a pris l'habitude de prendre chaque jour ses repas. Installé près de la vitre sur une banquette de moleskine, derrière un guéridon de marbre blanc, il s'est, depuis quelques mois, accoutumé à manger à bon compte les plats que Madame Bricheton lui sert :

J'acceptais tout ce qu'elle m'offrait, car elle savait se montrer fascinante. Ce sont les inconvénients du restaurant, pour les gens de caractère hésitant.

Nous étions entre habitués : des ouvriers, des employés, des artisans... Parfois survenait un authentique camionneur. (AT, 61)

Calet apprécie ce lieu où il se laisse guider par la patronne qui sait encourager son « caractère hésitant » et où il se reconnaît dans la clientèle d'habitués, constitués de travailleurs modestes, auxquels il s'assimile volontiers, troquant sa veste d'écrivain pour celle d'un discret gratte-papier. Il déclare ainsi appartenir pleinement à ce décor « pas très pittoresque ni très beau, provincial par certains côtés » (AT, 61) mais où la banalité du quotidien, dans sa simplicité, se veut rassurante. Pourtant, le jour où Madame Bricheton lui propose un rond de serviette, « plus économique », le fragile équilibre s'effondre :

C'était réglé : j'étais catalogué, enregistré. J'étais devenu propriétaire d'un rond de serviette en forme de collier de chien. Bientôt, Mme Bricheton m'appellerait : « Monsieur Henri » et, peu à peu, « Henri », tout simplement.

¹ Selon Jablonka, après la distanciation viennent « l'enquête par laquelle on collecte des sources ; la comparaison, qui dissipe l'illusion de l'unique ; la formulation-destruction d'hypothèses, grâce à des preuves ». Ivan JABLONKA, *op. cit.*, p. 128.

² *Ibid.*, p. 143.

³ Bien que datée d'août 1952 dans *Acteur et témoin*, la chronique « Dernier rendez-vous » semble n'avoir été publiée que le 23 août 1955 dans *Franc-Tireur*.

Eh bien : non. Si je veux bien vivre comme tout le monde — mais sans trop y songer et de façon discrète — je ne veux rien de ce qui attache ostensiblement : les ronds de serviette, les colliers, les pantoufles...
(AT, 61-62)

Sous la forme de l'anecdote humoristique, le narrateur caletien révèle la complexité d'une situation où l'appartenance et l'habitude, réconfortantes pour un « caractère hésitant », sont rejetées dès lors que le contrat tacitement accepté se formalise et porte atteinte à sa liberté individuelle. Ainsi, Calet est en constant équilibre entre un éloignement qui isole et une familiarité qui enchaîne. Le « Henri » du « Rendez-vous des camionneurs » en reconnaît les habitués comme ses semblables et accepte d'être l'un d'entre eux tant que sa présence n'est pas officielle. A partir du moment où il est « enregistré », il perd de sa discrétion en se voyant directement nommé et limité. Le rond de serviette, élément dérisoire, symbolise alors l'entrave dont l'écrivain doit être capable de s'affranchir s'il veut pouvoir décrire des êtres à son image. Le résultat, pour Calet, est cette distance garante d'une indépendance et d'une liberté, entretenue par une modestie et une réserve qui le font être à la fois dedans et dehors et représentent une véritable manière d'envisager le monde.

C'est donc en tant que journaliste que Calet expérimente ce décentrement qui le place lui aussi en position d'« ethnologue involontaire ». Il recueille sa matière directement sur le terrain de son quotidien, il enquête, pose des questions, observe et finalement écrit un article où il se met en scène dans une posture qui lui permet davantage de parler de ce qui l'entoure que de lui-même. De fait, il se place du côté d'un peuple dont il partage les difficultés matérielles, les incertitudes politiques et le malaise historique sans cependant se fondre complètement dans la masse. Ainsi, malgré un évident parti-pris d'écriture, Calet ne passe pas moins de romans où les personnages semblaient empêtrés dans le déterminisme de leur classe sociale — *La Belle Lurette*, *Le Mérinos*, *Fièvre des polders* — à des textes où la première personne, devenue systématique, caractérise un narrateur qui, pour reprendre les termes de Jablonka, montre et décrit du vrai sans rechercher jamais une vérité. Le type de journalisme de Calet, à partir duquel sont élaborés la quasi totalité de ses ouvrages d'après-guerre, est alors particulièrement difficile à définir. Si l'on entend généralement le journalisme comme étant lié à l'information et, le cas échéant, à des révélations, les articles qu'il publie à partir de 1944 ont certainement de quoi décevoir. Est-il, en effet, toujours question d'information lorsqu'il s'agit de faire la relation des files d'attentes créées par le rationnement, de rapporter la visite d'un ancien combattant ou de raconter sa promenade au bord de la Seine ? En s'intéressant aux petites anecdotes qui sont le quotidien de tous, le journalisme de Calet ne peut être envisagé comme un moyen d'information rendant uniquement compte de l'actualité pour le lecteur

d'alors. En effet, on n'informe pas les gens en leur faisant le récit des multiples banalités qu'ils vivent chaque jour. Le journalisme de Calet, fait de menus évènements, s'apparenterait donc davantage à un récit journalier plus proche de celui qu'un auteur pourrait tenir dans son journal personnel. Peut-être, pour définir plus justement l'ensemble de ces chroniques et considérant qu'elles dépassent très largement, de par sa distance et son décentrement, la simple intimité de l'auteur, serait-il alors pertinent de leur appliquer un néologisme formé par Michel Tournier. Dans son *Journal extime*, paru en 2002, Tournier oppose ainsi les notions d'« intime » et d'« extime », considérant la première comme étant un repli sur soi narcissique et la seconde, tournée vers l'extérieur, comme le moyen de saisir le monde¹. Il se place à la suite de ce que formulait déjà Annie Ernaux dans son *Journal du dehors* (1993) qui se fixait comme ambition d'« atteindre la réalité d'une époque au travers d'une collection d'instantanés de la vie collective »². Une telle ambition n'est certes pas ouvertement revendiquée par Calet et il ne s'agit bien évidemment pas d'assimiler ses textes — écrits pour les journaux — à ceux de Tournier et d'Ernaux — qui font journal. Il est cependant intéressant de constater qu'une fois rassemblées en volume ses chroniques s'insèrent parfaitement dans les définitions qu'ils proposent. Si l'extime se caractérise par la collection d'instantanés et l'observation d'un quotidien dont les traces et l'expérience personnelle, inscrites dans le collectif, permettent de saisir les particularités d'un moment donné, alors il ne paraît pas totalement infondé de considérer la totalité de la bibliographie de Calet, et plus particulièrement *Le Tout sur le tout*, *Rêver à la suisse*, *L'Italie à la paresseuse*, *Les Deux Bouts* et *Le Croquant indiscret*³, en tenant compte de la dimension sociologique associée à cette notion.

Tout l'enjeu pour l'écrivain désireux de porter un regard qui se voudrait proche du scientifique est donc de trouver la distance idéale, celle qui lui permet d'observer le quotidien avec liberté et honnêteté, dans un entre-deux qui, plus que le refus du dedans et du dehors, consisterait davantage à passer constamment de l'un à l'autre, dans un mouvement de va-et-vient⁴. C'est ainsi qu'il faut comprendre la notion de « transfuge » appliquée à Calet : non pas dans le reniement ou le renoncement à un groupe social au profit d'un autre mais dans l'instabilité d'un passage continu

¹ Dans sa préface Michel Tournier déclare : « Ce *journal extime* s'apparente au *livre de raison* où les modestes hobereaux de jadis notaient les naissances, les mariages, les décès et les sautes de la météorologie. [...] Le fameux *Connais-toi toi même* de Socrate a toujours été pour moi une injonction vide de sens. C'est en ouvrant ma fenêtre ou en passant ma porte que je trouve l'inspiration. » Michel TOURNIER, *Journal extime*, Paris, Gallimard, « Folio », 2004, p. 11-12.

² Annie ERNAUX, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, « Folio », 2008, p. 8.

³ Ces livres publiés ont la particularité d'être composés à partir de chroniques aboutées ou d'avoir été divisés pour former des chroniques (Cf. Chapitre 7). Il faudrait aussi ajouter *Contre l'oubli* (dont les textes ont été choisis par Calet), *Acteur et témoin*, *Poussières de la route*, *De ma lucarne* et *Jeunesses*, publiés à titre posthume, qui rassemblent aussi des chroniques qui éclairent à elles toutes le quotidien des années quarante-cinquante.

⁴ Rappelons que le « va-et-vient » temporel et spatial est caractéristique de l'écriture de Calet.

qui offre à Calet tout autant la possibilité de se tenir en retrait, comme sur ces photos où il se met lui-même en « quarantaine » (TT, 65), que de revendiquer son impossibilité, toujours teintée de regret, d'appartenir jamais à une quelconque organisation (GL, 81).

Cette posture, toujours inconfortable, est la seule qui permette à l'écrivain d'allier méthodologie et narration, caractéristiques d'un « mode réflexif » qui « préfère la rectitude à l'objectivité, l'honnêteté au neutralisme, l'intranquillité à la certitude, le vide au plein, l'explicitation à la science infuse »¹. Adopter la posture du « narrateur réflexif », c'est prendre le parti d'observer le quotidien depuis sa place en ayant conscience que ses manques, ses questionnements et sa vision parcellaire — sa distance en somme — sont précisément les garants d'un raisonnement et de « l'objectivation sociologique ». Le personnage construit par Calet est donc au service de cette réflexivité. En acceptant d'être un écrivain ordinaire et en revendiquant cette distanciation, il détruit la part d'illusion sur laquelle repose la fresque romanesque. Douter de ses talents, se reconnaître illégitime, faire preuve de naïveté, confesser la versatilité d'une opinion pourraient alors paraître comme autant de subterfuges censés produire un « effet d'honnêteté »². Par la dénonciation de sa propre incompetence, par la désillusion affichée envers le rôle du littéraire et par l'humour et l'ironie, qui pour fonctionner doit être partagée, Calet en appelle davantage à la lucidité et au sens critique d'un lecteur complice car placé, lui aussi, dans une position de suspicion systématique. Libéré de l'autorité parfois pratique d'un supposé « sachant », il peut dès lors se lire lui-même dans toutes les petites réalités du quotidien. En effet, Isabelle Charpentier, parlant d'Annie Ernaux, souligne que c'est précisément cette position de transfuge, qu'elle assimile à « un “privilege de classe” inversé, [qui] permettrait à l'écrivain de s'ériger en représentante/“porte-parole” de ceux qui n'ont d'autre choix que de “se taire ou être parlés” »³.

Toute la littérature de Calet, qu'il s'agisse de ses romans ou de ses articles de presse, ne fait pas autre chose que de donner la parole à ceux qui n'ont que trop rarement l'occasion de se faire entendre — le petit peuple parisien, les malmenés et les oubliés de l'Histoire —, et construit, à force de traces et d'instantanés, la réalité de l'époque. Toutefois, à partir des années cinquante, les romans du peuple et la chronique anecdotique — cette dernière n'étant pas abandonnée — se voient compléter par un nouveau type de textes qui s'apparentent à de véritables enquêtes que Calet mène et développe sur plusieurs mois. La « pauvre quotidienneté » y est envisagée sous l'angle du systématique, selon une méthodologie beaucoup plus rigoureuse et clairement inspirée des sciences

¹ Ivan JABLONKA, *op. cit.*, p. 227.

² L'expression est d'Ivan Jablonka. *Ibid.*

³ Isabelle CHARPENTIER, *art. cit.* p. 9.

humaines et sociales. La mise à distance, propice à l'objectivation, a donc fait passer Calet du statut de romancier à celui de chroniqueur de son temps puis à celui de quasi-sociologue. Les deux derniers livres parus de son vivant, *Les Deux Bouts* (1954) et *Le Croquant indiscret* (1955), entièrement élaborés à partir des résultats de ses enquêtes, témoignent du fait que les articles originaux n'étaient pas destinés à passer avec la presse journalière mais à étayer des hypothèses et à démontrer des réalités sociologiques présentes, de façons beaucoup plus diffuses, dans l'ensemble de son œuvre.

B. *Les Deux Bouts*, une posture de l'écrivain en sociologue ?

De l'enquête « Un sur cinq millions » au livre Les Deux Bouts

En janvier 1953, Henri Calet s'adresse à Claude Bellanger, directeur général et co-fondateur, avec Emilien Amaury, du *Parisien libéré*, dans le but de se voir confier la chronique théâtrale de son journal. L'amitié entre les deux hommes remonte à 1938, lorsque tous deux travaillaient au sein du journal *La Lumière* où Bellanger était en charge de la page « Education et Jeunesse » et où Calet officiait en tant que correcteur¹. Pourtant, le 2 février, Calet est éconduit et reçoit la réponse suivante :

Vous ne m'en voudrez pas trop, je l'espère, de ce que nous ayons choisi quelqu'un qui est depuis de très longues années spécialiste du théâtre. [...] Ne pourriez-vous venir me voir et nous envisagerions au moins, pour commencer, une grande enquête sur un sujet qui nous plairait à l'un et à l'autre.²

Si Claude Bellanger lui refuse la critique dramatique, il n'en accorde pas moins son aide à Calet et lui confie un autre projet dont l'auteur de *La Belle Lurette* explique succinctement les modalités dans une lettre adressée à son ami Georges Henein, ce même mois de février. Il y fait mention d'une « enquête » composée d'une « suite de quatorze articles », destinée au *Parisien libéré* et dont l'objet sera de parler « des conditions de vie de gens pris un peu au hasard »³. Calet se met immédiatement au travail et, selon ses propres mots, « cour[t] à travers la ville, en banlieue »⁴, en compagnie du

¹ Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet, bibliographie critique 1931-2003, op. cit.*, p. 76.

² Lettre de Claude Bellanger à Henri Calet, Paris, 2 février 1953. Bibliothèque Jacques-Doucet, Ms 9345 LT. Citée par Jean-Pierre BARIL, « Postface », in *Les Deux Bouts*, p. 210.

³ Lettre à Georges Henein, datée de février 1953. *Grandes largeurs*, « Lettres Georges Henein - Henri Calet », *op. cit.*, p. 179-180.

⁴ *Ibid.*

photographe Robert Palat qui se voit chargé d'illustrer ses textes. Au cours de ces déambulations, il rencontre et interroge de modestes travailleurs sur ce qui constitue leur quotidien. L'enquête, intense et éprouvante — Calet sera victime de sa première crise cardiaque en octobre 1953 —, l'occupe jusqu'à la fin du mois d'avril 1953, ainsi qu'il l'écrit à Georges Henein :

Je viens d'achever enfin cette interminable enquête pour *Le Parisien*. Dix-huit articles que j'ai portés hier. Je respire un peu. Ces derniers temps, j'ai travaillé d'arrache-plume, sans un moment de répit. Et voilà que, de nouveau, c'est le calme, l'inaction.¹

Le 22 avril 1953, ce sont donc dix-huit articles, au lieu des quatorze initialement prévus, que Calet apporte à la rédaction du *Parisien libéré* et qui paraissent, à raison d'un article par jour, entre le 25 mai et le 18 juin 1953². Le 25 mai, *Le Parisien libéré* annonce ainsi en première page « une grande enquête d'Henri Calet », à suivre à partir du lendemain et intitulée « Un sur cinq millions » dont le propos est résumé de la façon suivante par le chapeau : « Les soucis, les peines, les joies de chacun d'entre nous décrits par un grand écrivain »³. S'ensuit un court texte de présentation signé C.B., pour Claude Bellanger, accompagné d'une photographie de Calet, qui retrace à l'aide de quelques titres le passé littéraire du « grand écrivain », en insistant notamment sur sa relation à la ville de Paris et sur ses talents d'« observateur attentif » qui lui permettent de « reconnaître une atmosphère » et de « traduire un climat humain ». Ce texte de présentation prend aussi soin de citer *Le Bouquet* et *Les Murs de Fresnes*, ce dernier étant qualifié « d'admirable document », pour preuve du souci de leur auteur à ne jamais être « hors du temps présent ». Enfin, pour conclure, il est précisé qu'« Henri Calet vit à l'écart des groupes littéraires » et qu'il « s'attache avant tout à être vrai et simple ». Il est intéressant de constater que si Claude Bellanger fait état des qualités de romancier, d'archiviste et de mémorialiste de Calet, il ne fait en revanche à aucun moment référence à ses activités de journaliste. Il faut bien voir dans cette profession de simplicité un exercice de justification d'un écrivain qui, faisant le choix de demeurer en marge de la société des gens de lettres et n'appartenant pas au monde journalistique, devient du même coup légitime à parler d'un peuple dont il fait partie. Désigné comme un écrivain « vrai et simple » — et non comme un enquêteur professionnel — qui se propose de raconter sans ambages et « au naturel »⁴ ses

¹ Lettre à Georges Henein, 23 avril 1953. *Grandes largeurs*, « Lettres Georges Henein - Henri Calet », *op. cit.*, p. 182.

² La parution des articles de Calet est suspendue les week-end (numéros du 6-7 juin et du 13-14 juin). Le lundi 8 juin, jour férié, *Le Parisien libéré* ne paraît pas.

³ « Demain dans *Le Parisien libéré*, une grande enquête d'Henri Calet : “Un sur cinq millions” », *Le Parisien libéré*, 25 mai 1953, p. 1.

⁴ *Ibid.*

rencontres de fortune, le lecteur est invité à lui emboîter le pas, à l'accompagner plutôt qu'à le suivre.

Le premier des dix-huit articles de Calet, « Depuis longtemps les foules m'attirent »¹, est publié à la suite de cette présentation. Il fait office d'introduction générale et explique aux lecteurs du journal ses intentions ainsi que sa méthode. Son enquête consistera avant tout à contempler la foule qui se déverse chaque jour dans la ville pour y travailler et d'en extraire une personne au hasard afin de la transformer en « star » d'un jour :

Oui, j'aurais voulu extraire de cette foule une personne quelconque, la première venue, au hasard, et la mettre, pour une fois, en pleine lumière, dans le feu des projecteurs. Entrer dans sa maison, dans sa vie. Partager, faire partager un jour de son existence. [...] Il m'eût été agréable de causer avec chacun d'entre eux de nos soucis, de nos difficultés journalières, de nos joies, de nos espoirs, s'il en reste. Cette catégorie de Français que l'on ne questionne pas souvent, sinon jamais, sur leurs goûts et leurs habitudes, leurs manies, leurs distractions, leurs projets ; ceux qui n'ont jusqu'ici jamais eu la vedette. (DB, 10)

Le projet de Calet consiste donc à choisir une personne, parmi les millions qui composent le Paris laborieux, et à s'immiscer dans son quotidien, entre vie professionnelle et vie familiale, durant une de ses journées types. Il s'agit, ce faisant, de donner la parole à ceux qui n'ont pas souvent l'occasion de la prendre, et de rendre visible ces invisibles qui représentent paradoxalement le plus grand nombre. Il n'est pas ici question de traquer l'exceptionnel ou l'évènement sensationnel mais plutôt de rapporter « ces petites histoires » communes à tous — à l'enquêteur, au sujet et au lecteur — qui font la « grande aventure de tous les jours »² (DB, 10).

¹ Henri CALET, « Depuis toujours les foules m'attirent », *Le Parisien libéré*, 25 mai 1953, p. 6. Ce texte constitue l'avant-propos du livre *Les Deux Bouts*.

² « La grande Aventure de tous les jours », avec une majuscule sur le mot « aventure », était la phrase choisie par Gallimard pour figurer sur la bande de lancement de l'édition originale des *Deux Bouts*.

Seize portraits, construits selon un patron identique, composent l'enquête dont la publication débute réellement le 26 mai 1953¹. Chaque article commence par une rencontre qui donne l'occasion à Calet d'isoler de la foule des travailleurs une personne en particulier. C'est ainsi qu'il déclare faire la connaissance de Riton, le menuisier, alors que ce dernier est occupé à attendre l'autobus (DB, 13 ; article du 26 mai 1953), de Monique, l'esthéticienne, qui traverse pressée un passage clouté du faubourg Saint-Honoré (DB, 43 ; article du 29 mai), de M. T. qui sort sans hâte au milieu des ouvriers de l'usine Renault (DB, 55 ; article du 30-31 mai 1953), d'Arlette — Odette dans *Les Deux Bouts* —, la crémillère, qui semble « égarée dans la cohue des Grands-Boulevards » (DB, 64 ; article du 1er juin 1953), de Gabriel — Gilbert dans *Les Deux Bouts* —, le démarcheur, qui se laisse « balloter par la foule paisible des spectateurs » à la sortie du théâtre de l'Odéon (DB, 71 ; article du 2 juin 1953), ou encore de Mme Poux — Marie Lente dans *Les Deux Bouts* — alors qu'elle se promène au marché aux puces de la porte de Vanves (DB, 79 ; 3 juin 1953). Pour Calet, il s'agit toujours, dans un premier temps, de situer le personnage qu'il se propose de décrire comme faisant partie d'un ensemble pour ensuite porter son attention sur ce qui le caractérise en propre, sur le plan professionnel comme sur le plan privé. Les photographies de Robert Palat, qui accompagnent les articles parus dans *Le Parisien libéré*, mettent particulièrement en valeur ce passage du collectif vers l'individuel, cette volonté d'individualisation de ceux qui font la foule. Si l'on excepte les articles du 27 mai et du 10 juin qui en comptent respectivement trois et un seul, chaque portrait se compose de deux clichés. Le premier, qui s'affiche en une sous le titre générique de l'enquête, « Un [ou Une] sur cinq millions », annonce l'article à lire à l'intérieur du journal et

¹ Nous reproduisons ici les titres des seize portraits parus dans *Le Parisien libéré* : « Riton le menuisier demi-ouvrier, demi-paysan travaille quinze heures par jour entre Paris et Bezons pour nourrir ses neuf enfants », *Le Parisien libéré*, 26 mai 1953, pp.1 et 6 ; « Mademoiselle Josyane ne quitte son éternel sourire de vendeuse que le soir lorsqu'elle se couche », *Le Parisien libéré*, 27 mai 1953, pp. 1 et 8 ; « M. Tardieu est éboueur balayeur de 6 heures à 9 heures du matin, de 9h30 à midi et il nettoie les marchés l'après-midi », *Le Parisien libéré*, 28 mai 1953, pp. 1 et 6 ; « Monique Vesperini esthéticienne du faubourg Saint-Honoré m'a initié aux mystères des peaux sèches, grasses et mixtes », *Le Parisien libéré*, 29 mai 1953, pp. 1 et 6 ; « M. T. chef d'équipe chez Renault aime son métier, comme Monique l'esthéticienne », *Le Parisien libéré*, 30-31 mai 1953, pp. 1 et 7 ; « Douze heures de travail quotidien, longue journée pour une jeune fille de seize ans et demi ! », *Le Parisien libéré*, 1er juin 1953, pp. 1 et 6 ; « Gilbert est inimitable quand il donne sa cravate à manger au "Grand suçeur" », *Le Parisien libéré*, 2 juin 1953, pp. 1 et 6 ; « C'est un métier pour femme seule », *Le Parisien libéré*, 3 juin 1953, pp. 1 et 6 ; « Jean-Claude Caillaud est apprenti boulanger chez son père mais sa grande passion c'est la bicyclette », *Le Parisien libéré*, 4 juin 1953, pp. 1 et 8 ; « Le Manœuvre Ahmed Brahami malgré bien des déboires est cependant sans rancune », *Le Parisien libéré*, 5 juin 1953, pp. 1 et 6 ; « Denise M..., secrétaire a un sens aigu des réalités », *Le Parisien libéré*, 9 juin 1953, pp. 1 et 6 ; « Jean Rey a touché à tous les métiers mais il n'aime que le vélo », *Le Parisien libéré*, 10 juin 1953, p. 8 ; « Odile danseuse et épouse d'un étudiant en médecine vit dans le présent sans trop se soucier de l'avenir », *Le Parisien libéré*, 11 juin 1953, pp. 1 et 6 ; « M. E. R., garçon de restaurant en chômage passe ses journées à la recherche d'un "extra" », *Le Parisien libéré*, 12 juin 1953, pp. 1 et 6 ; « La petite marche de l'entrée elle est dure à grimper à la fin de la journée », m'a dit M. Denis, receveur d'autobus », *Le Parisien libéré*, 15 juin 1953, pp. 1 et 6 ; « Un vieux travailleur en retraite m'explique comment on ne meurt pas de faim avec 291 fr. par jour pour deux ! », *Le Parisien libéré*, 16 juin 1953, pp. 1 et 6.

représente toujours une foule ou un groupe de personnes au milieu desquels le visage de la célébrité du jour est signalé par un cercle blanc :



Une du *Parisien libéré* du 4 juin 1953 (détail).

Qu'il se rende à son travail, rentre chez lui, flâne sur les boulevards et sur les marchés ou, comme l'apprenti boulanger Jean-Claude Caillaud, qu'il s'adonne à sa passion, l'individu ainsi désigné semble comme pris sur le vif et s'inscrit toujours dans un collectif et dans le mouvement de ce qui fait le quotidien. En cela, il participe à chacune des actions des « cinq millions » d'êtres qui se côtoient dans Paris et qui partagent les mêmes réalités. Membre d'un tout dont le visage passerait inaperçu s'il n'était mis en valeur, il peut dès lors être extrait de la foule, en tant que sujet exemplaire, par le photographe et l'écrivain. Le texte de Calet, situé généralement en page 6, entre un conte inédit, des jeux, des bandes dessinées et les dernières fluctuations de la Bourse de Paris, s'accompagne alors d'un autre cliché inséré dans le corps de l'article qu'il est chargé d'illustrer. Cette deuxième photographie, à l'inverse de la première, délaisse la foule et se focalise davantage

sur ce qui caractérise ou singularise l'individu choisi pour être la « star » d'un jour. Le cliché représente donc systématiquement les sujets de l'enquête en action sur leur lieu de travail :



« Denise M..., dans l'exercice de ses fonctions de secrétaire », *Le Parisien libéré*, 9 juin 1953, p. 6.

ou durant leurs loisirs, dans leur intimité, en compagnie de proches ou de leur famille :



« Serge, le fils géant, préside la table familiale chez Monsieur T... », *Le Parisien libéré*, 30 mai 1953, p. 7.

Les photographies présentent les personnages décrits comme étant des êtres sociaux, intégrés dans des organisations diverses dans lesquelles ils occupent une place qui leur est propre. Pour mieux la saisir, après la rencontre, Calet s'entretient avec eux selon des modalités fixées. La discussion

tourne autour des petites choses du quotidien — les heures de lever et de coucher, les diverses tâches ménagères, le déroulement d'une journée de travail, les obligations de la vie familiale ou les loisirs qui remplissent les temps libres — et fait une place importante à la question de l'argent. Les sommes gagnées et les montants nécessaires à l'ordinaire sont évoqués sans tabou au milieu d'autres préoccupations semblables pour tous qui permettent à Calet, dans son article final du 18 juin 1953, de constater la récurrence des propos et de conclure :

Que m'a-t-on dit le plus souvent ? Quels sont les mots et les idées qui revenaient sans cesse ? Les deux bouts... la petite maison de campagne, les poules et les lapins... élever les enfants... Vies qui se ressemblent, vies de confection qui vont à tout le monde. Dans l'ensemble, c'est une grande leçon de modestie, un peu triste. (DB, 198)

Les seize portraits parus dans *Le Parisien libéré* s'astreignent à la rigueur pour mieux démontrer cette modestie déjà annoncée dans le texte introducteur du 25 mai et que vérifie, en résumant l'ensemble, la conclusion du 18 juin.

C'est en suivant la même logique didactique et en réemployant le même matériau que Calet construit le livre qu'il intitule *Les Deux Bouts*. Le manuscrit, dont le titre reprend « les mots et les idées qui revenaient sans cesse » dans l'enquête, est envoyé aux éditions Gallimard en octobre 1953. Calet décide alors de rajouter deux textes aux dix-huit parus dans *Le Parisien libéré*. « La sœur de l'étoile filante » et « L'amie du genre humain », parus aux mois d'octobre-novembre 1953 dans l'hebdomadaire *Marie-France* dans le cadre d'une nouvelle enquête constituée de cinq chroniques¹, sont repris et insérés dans le livre en préparation. L'enquête « Un sur cinq millions » se voit ainsi complétée, dans la version finale que sont *Les Deux Bouts*, par ces deux nouveaux textes insérés en seizième et dix-huitième positions, encadrant celui consacré au receveur d'autobus. Le recueil obtenu, reprend exactement l'ordre de publication des articles du *Parisien libéré* et se compose finalement de dix-huit portraits — neuf hommes, huit femmes et un couple — encadrés par un « Avant-propos » et une « Conclusion ». En plus de ces quelques changements dans le plan général, Calet procède, au moment de la parution de l'enquête en volume, à quelques retouches sur les textes. Les titres sont ainsi simplifiés par rapport à ceux des reportages et s'apparentent désormais davantage à ceux de petites nouvelles qui soulignent en quelques mots, parfois ironiques,

¹ Cette nouvelle enquête intitulée « Au hasard de ma route » paraît dans *Marie-France* en octobre-novembre 1953. Elle se compose de cinq textes : « La sœur de l'étoile filante », *Marie-France*, n°461, 5 octobre 1953 pp. 20-23 et 40-41, repris sous le même titre dans *Les Deux Bouts* ; « Une femme à lire entre les lignes », *Marie-France*, n°462, 12 octobre 1953, pp. 24-25, repris dans *Jeunesses* ; « L'amie du genre humain », *Marie-France*, n°464, 26 octobre 1953, pp. 36-37 et 51, repris sous le même titre dans *Les Deux Bouts* ; « Yvette des profondeurs », *Marie-France*, n°465, 2 novembre 1953, pp. 24-25 ; « Une femme partagée », *Marie-France*, n°466, 9 novembre 1953, pp. 28-29, repris dans *Jeunesses*.

sibyllins ou, au contraire, très clairs, l'idée générale et ce qui fait la singularité de chacun des portraits¹. De plus, si, dans les articles du *Parisien libéré*, Calet reprenait librement les noms authentiques des personnes interrogées, il prend soin, dans *Les Deux Bouts*, de modifier leurs identités tout en tentant de respecter la musique du patronyme original. A titre d'exemple, Jean Rey (article du 10 juin 1953) devient Paul Roy (DB, 113), Odile Le Veilleur (article du 11 juin 1953) devient Mathilde Le Guetteur (DB, 123) et Monique Vesperini (article du 29 mai 1953) devient Monique Matutini (DB, 43). Non sans humour, Calet ne se prive pas non plus, lorsque l'occasion se présente, de jouer avec les mots et les associations d'idées. Josyane, la vendeuse du « Bon Marché » (article du 27 mai 1953), est ainsi rebaptisée Denyse (DB, 23), prénom qui, malgré la conservation du « y » de l'original, est un clin d'œil transparent à l'héroïne d'*Au Bonheur des dames*². De la même manière, ce n'est pas sans malice que Madame Poux (article du 3 juin 1953), l'ouvreuse, se transforme en Madame Lente dans *Les Deux Bouts* (DB, 79).

L'avant-propos du livre reprend exactement l'introduction d'« Un sur cinq millions » sans toutefois jamais préciser — ce qui était inutile lorsque l'enquête se développait dans les pages du *Parisien libéré* — qu'il est issu d'une commande inscrite dans un cadre journalistique. Pour des lecteurs découvrant ces textes en recueil, seules deux allusions à la fin de cet avant-propos — « Et l'occasion vient de m'être donnée de réaliser mon propos » (DB, 10) ; « On m'a adjoint un photographe » (DB, 11) — permettent d'envisager un contexte dépassant le simple cadre littéraire. La quatrième et dernière grande modification que Calet effectue au moment de la compilation des articles contribue cependant à réintroduire le contexte initial et à rompre la littérarité de l'ensemble. A la suite du premier portrait des *Deux Bouts*, intitulé « Presque Reine... », qui correspond au texte paru le 26 mai 1953, Calet s'extrait du temps de l'enquête et s'adresse directement au lecteur de la façon suivante :

D'une façon générale, j'ai reçu beaucoup de lettres. Il me semble intéressant d'en reproduire quelques-unes. Je regrette que l'on ne puisse les voir : elles ont presque toutes un caractère commun. On dirait que mes correspondants se sont adressés au même papetier. Mêmes petites feuilles de papier quadrillé coupées en deux, par économie, mêmes enveloppes jaunes. Et l'on pourrait croire aussi qu'ils ont trempé leur

¹ Nous reproduisons ici la table des matières des *Deux Bouts* : 1. Avant-propos. 2. Presque Reine... 3. On demande appartement... 4. Une descente de la Courtille. 5. La jeune fille au grand éventail. 6. D'Arkhangelsk à Billancourt. 7. Un petit champion. 8. Côté pair seulement. 9. Un métier de femme seule. 10. Un garçon à ménager. 11. L'attrait de la civilisation. 12. Une fille assez sentimentale. 13. Amoureux d'une petite reine. 14. Une demoiselle qui est une dame. 15. D'un « extra » à l'autre. 16. La sœur de « l'Etoile Filante ». 17. Six petits tours... 18. L'amie du genre humain. 19. La retraite ou la mort. 20. Conclusion.

² Rappelons que l'héroïne du roman de Zola, employée du grand magasin *Au Bonheur des dames*, se nomme Denise Baudu.

plume sergent-major dans la même encre, la plupart du temps anonyme. Je ne dis rien de l'orthographe qui fait penser qu'ils ont fréquenté ensemble une pareille mauvaise école... En voici deux : (DB, 21)

Ainsi Calet introduit-il les premières des dix-neuf lettres d'humeur, souvent méchantes, qu'il reçoit en réaction à ses articles et qu'il insère dans *Les Deux Bouts* en regard de ses textes. Le lecteur, par un jeu de miroir, est invité à prendre connaissance des opinions de ses semblables par le biais de courriers où dominant l'incongruité et la médisance. En choisissant surtout de reproduire les lettres les plus farfelues, parfois même totalement hors de propos et les moins sympathiques, Calet s'amuse de ceux qui font des leçons de morale et de bonne conduite (DB, 54, 70), de ceux qui se plaignent sans cesse des supposés avantages que pourraient percevoir un père de famille nombreuse (DB, 21) ou un éboueur (DB, 41), comme de ceux qui ne prennent la plume que dans le but de nuire (DB, 21, 41, 63, 139).

L'enquête, remaniée et complétée, est publiée en volume chez Gallimard en mars 1954. Selon le désir de Calet, *Les Deux Bouts*, dédié à Claude Bellanger, est inclus dans la collection « L'air du Temps »¹, dirigée par Pierre Lazareff, alors directeur de *France Soir*. Comme *Les Murs de Fresnes* n'avait été qualifié de « document » qu'à posteriori, *Les Deux bouts* paraît sans indication générique et ne se voit accoler le terme, pourtant évident, de « reportage » qu'en octobre 1955, au moment de la parution du *Croquant indiscret* qui le mentionne à la page « œuvres du même auteur ». Sa présence au catalogue de « L'air du temps », collection consacrée aux « documents, mémoires, témoignages, études sur le monde contemporain »², constitue donc déjà une précision importante quant à la nature d'un livre qui, prenant ses distances avec la littérature, diffère des précédentes publications de Calet et voit reconnaître sa valeur sociologique.

Paris en tenue de travail

Selon Philippe Riutort, la sociologie repose principalement sur deux « grands types de méthodes ». La première, qui comprend les méthodes dites « quantitatives », se base avant tout sur la production et l'utilisation de données chiffrées et de statistiques qui ont pour objectif de « mettre à distance la réalité sociale pour mieux pouvoir l'analyser »³. Cette démarche, dont l'élaboration

¹ « Gaston Gallimard m'a dit que vous aimeriez que *Les Deux Bouts* paraisse dans la collection l'Air du Temps. J'ai lu le manuscrit (j'ai relu votre reportage) et je suis aussi heureux que flatté que ce livre paraisse dans ma collection ». Lettre de Pierre Lazareff à Henri Calet, Paris, 28 octobre 1953. Bibliothèque Jacques-Doucet, Ms 34245LT. Cité par Jean-Pierre BARIL, « Postface », in *Les Deux Bouts*, p. 211.

² Présentation de la collection « L'air du Temps » sur le site internet des éditions Gallimard (consulté le 17 juillet 2020) <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/L-Air-du-Temps>

³ Philippe RIUTORT, *Précis de sociologie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Major », 2014, p. 97.

coïncide avec les travaux d'Emile Durkheim (1858-1917)¹, considère l'objectivation du sujet d'étude comme étant le garant de la scientificité de la sociologie et contribue à lui donner une logique formelle qui ne peut toutefois faire l'économie d'une interprétation de la part du sociologue. Jean-Claude Passeron affirme en effet que « les sciences sociales sont toutes des *sciences historiques* » et que leur caractère « social » dépend précisément du fait qu'elles résistent à la tentation d'un « idéal formaliste de construction de modèles trans-historiques, c'est à dire des *modèles capables de s'auto-suffire indépendamment de toute référence à un contexte* »². Cette importance accordée au contexte est justement ce qui caractérise le deuxième grand type de méthode identifié par Philippe Riutort. A côté des méthodes quantitatives qui offrent l'avantage de manier un grand nombre de données au risque parfois de céder à un certain formalisme catégoriel, les méthodes dites « qualitatives consistent à produire des connaissances, à partir d'une rencontre établie entre le chercheur et l'objet étudié »³. Principalement basées sur l'observation et l'entretien, Riutort souligne qu'elles semblent souffrir « d'un manque de crédibilité vis-à-vis des techniques quantitatives »⁴, notamment du fait de la présence du chercheur à l'intérieur de situations qu'il se propose d'analyser. Discutées quant à leur supposé manque de rigueur d'un point de vue scientifique, la pertinence des méthodes qualitatives est en revanche reconnue dans le domaine de l'ethnologie où l'observation « apparaît comme une voie indispensable pour comprendre les logiques d'action d'individus ou groupes sociaux évoluant dans d'autres cultures que celle de l'observateur »⁵. Suivant la même logique, Jean-Claude Combessie, dans *La Méthode en sociologie*, élargit cette conception du principe de l'observation, établie par l'anthropologue Bronislaw Malinowski⁶, en ne la considérant plus seulement comme étant destinée à l'ailleurs et au lointain, mais en en faisant la condition préexistante à toute découverte et l'une des premières étapes — essentielle — d'une méthodologie de la sociologie :

L'observation a partie liée avec la découverte ; on peut l'inscrire dans la lignée des comptes rendus d'exploration ou de voyage, la rapprocher du reportage de l'envoyé spécial ou du témoignage porté par

¹ *Ibid.*, p. 98.

² Jean-Claude PASSERON, « Exposé de Jean-Claude Passeron », in *Raison présente*, « Les Sciences humaines en débat », n°108, 4^e trimestre 1993, p. 8. C'est Jean-Claude Passeron qui souligne.

³ Philippe RIUTORT, *op. cit.*, p. 97.

⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁶ *Ibid.* Bronislaw Malinowski (1884-1942) est un anthropologue, ethnologue et sociologue polonais. Il défend la notion d'« observation participante » qui consiste, pour la résumer, à partager la condition de celui que l'on veut tenter de comprendre. Cela signifie, entre autres, se rendre sur le terrain, apprendre la langue de l'autre, se défaire de son propre monde et de sa culture.

celui ou celle qui, étant sur place, a vu, entendu, participé. Dans tous les cas, elle suppose un séjour sur le *terrain*, terme emprunté à l'anthropologie pour désigner ce qui est à la fois objet d'étude et lieu de séjour.¹

Pour que l'observation soit possible il faut donc définir, au préalable, un objet d'étude issu d'une expérience de *terrain*, considérée tout à la fois dans sa dimension géographique et temporelle. Comme il n'est pas nécessaire de voyager à l'autre bout du monde, l'observation se satisfaisant d'un univers familier, il n'est pas non plus impératif que l'expérience se déroule sur du temps long. Ainsi que le signale Jean-Claude Combessie, « observer, c'est vivre avec ou, du moins, être proche, à portée ; c'est regarder de près »². L'enjeu consiste donc, pour le voyageur, le journaliste ou le chercheur, à se voir intégré à ce qu'il tente de décrire, à s'y impliquer sans pour autant être la dupe du caractère exceptionnel que lui confère une position qui recherche en permanence la confiance et se heurte inévitablement au non-dit³. Avec l'entretien, deuxième élément essentiel des méthodes qualitatives, s'engage alors « un rapport de force symbolique »⁴ mettant aux prises enquêteur et personnes interrogées qu'il revient au premier de tenter d'atténuer à défaut de pouvoir le résoudre entièrement. Comme le souligne Philippe Riutort :

L'une des voies classiques souvent préconisée consiste à tenter de réduire la distance sociale « objective » en gommant ou atténuant certaines caractéristiques : le jeune sociologue se fera ainsi passer pour « étudiant » pour entrer en contact avec un groupe de « jeunes » mais insistera sur son diplôme d'une grande école, s'il décide d'enquêter sur des « cadres ».⁵

C'est précisément en insistant sur la proximité avec les personnes qu'il se propose de décrire qu'Henri Calet ouvre *Les Deux Bouts*. Dès l'« avant-propos » qui précède son enquête, la première personne du pluriel, répétée à loisir, témoigne du fait qu'il se solidarise des modestes conditions qu'il souhaite décrire et de cet injuste anonymat qu'il s'offre de réparer en « nous accord[ant] la grosse manchette » et en « mont[ant] en épingle » les banales histoires du quotidien (DB, 10). Un sociologue de profession se refuserait certainement à revendiquer ouvertement une appartenance qui ne pourrait que remettre en cause l'objectivité de ses hypothèses et de ses conclusions. Toutefois, considérant le fait que les activités littéraires de Calet pourraient l'avoir quelque peu fait prendre ses distances avec le monde qu'il décrit, ne serait-il pas possible de voir, dans cet « avant-

¹ Jean-Claude COMBESSIE, *La Méthode en sociologie*, Paris, La Découverte, « Repères », 2007, p. 13-14.

² *Ibid.*, p. 14.

³ Calet souligne cette méfiance dans la confiance dans ses pages de conclusion : « A vrai dire, je suis tout de même déçu sur un point car je me suis vite aperçu que l'on ne me disait pas tout. » (DB, 198)

⁴ Philippe RIUTORT, *op. cit.*, p. 134.

⁵ *Ibid.*

propos » comme dans le dernier portrait consacré au couple de vieux travailleurs dont Calet reconnaît, à la dernière phrase qu'il vient « d'interviewer [s]on père et [s]a mère » (DB, 193), une volonté de revendiquer sa légitimité à parler d'un univers qu'il connaît pour y avoir appartenu ? S'il ne saurait bien entendu être question d'attendre de Calet qu'il se conforme à la rigueur d'une démonstration scientifique, force est de constater que la démarche qu'il adopte dans *Les Deux Bouts* s'apparente à peu de choses près à celle défendue par les méthodes qualitatives.

Dès l'avant-propos, Calet confère à son enquête une orientation précise et dévoile clairement que, plutôt que de s'intéresser au « Paris dont on parle généralement le plus : le Paris monumental, artistique, pittoresque, touristique, le "Gay Paris", le Paris des théâtres ou des boîtes de nuit à femmes plus ou moins nues », il s'agira, dans *Les Deux Bouts*¹, d'observer un Paris plus « commercial, artisanal, industriel, en un mot : utilitaire, un Paris en tenue de travail » (DB, 9). L'enquête se construit autour d'un postulat de départ simple, transparent dès le titre de l'ouvrage, et consistera à exposer les difficultés quotidiennes des « classes laborieuses ». Ainsi, malgré le désir exprimé dans l'« avant-propos » de ne s'intéresser qu'au premier venu, le choix des personnes élues pour constituer son « échantillonnage de la population de Paris et de sa banlieue » (DB, 197) ne relève en aucun cas du hasard. Un rapide examen des dix-huit portraits qui composent *Les Deux Bouts* permet au contraire de constater que Calet construit son panel avec une extrême minutie.

Le premier critère retenu est celui du genre et, en cela, Calet respecte presque systématiquement l'alternance et fait preuve d'une égalité quasi exemplaire, singulière pour l'époque, en réalisant neuf portraits d'hommes, huit portraits de femmes — deux portraits féminins ont été ajoutés à l'enquête originale « Un sur cinq millions » qui permettent de rééquilibrer dans le volume la représentation homme/femme — et le portrait d'un couple. En plus du genre, un deuxième critère semble s'affirmer comme étant décisif pour Calet, qui prend soin d'inclure dans son échantillonnage des personnes des différentes classes d'âge : trois ont entre seize et vingt ans, cinq ont entre vingt et vingt-cinq ans, deux ont entre trente et quarante ans, sept ont plus de quarante ans tandis que le couple de retraité a plus de soixante-dix ans. Si l'on met en relation ces données avec le contenu de chacun des portraits, il devient possible d'établir des catégories qui rendent peut-être mieux compte de la classification opérée par Calet. En schématisant, les dix-huit portraits peuvent ainsi se diviser en quatre groupes : celui des apprentis ou étudiants de moins de vingt ans, qui comprend les portraits d'Odette Ruet, 16 ans (DB, 64), de Jean-Pierre Calmettes, 17 ans (DB,

¹ Une fois établie l'étroite relation entre l'enquête « Un sur cinq millions » et *Les Deux Bouts* et pour simplifier la lecture et l'accès aux références, désormais toutes les notes et les citations renverront au livre. De même, nous reprendrons systématiquement les noms des personnes interrogées tels qu'ils apparaissent dans *Les Deux Bouts*.

86) et d'Eliane, 20 ans (DB, 141) ; celui des jeunes travailleurs de moins de vingt-cinq ans composé des portraits de Denyse, 24 ans (DB, 23), de Monique Matutini, 23 ans (DB, 43), de Louis Gilbert, 25 ans (DB, 71), de Fernande, 23 ans (DB, 103) et de Mathilde Le Guetteur, 22 ans (DB, 123) ; celui des travailleurs éprouvés de plus de trente ans, le plus conséquent, avec les portraits de Riton, 42 ans (DB, 13), d'Albert Barthou, 48 ans (DB, 31), de M.T, 48 ans (DB, 55), de Marie Lente (DB, 79), d'Ahmed Brahim, 32 ans (DB, 94) de Paul Roy, 38 ans (DB, 113), d'Ernest Tury, 43 ans (DB, 129), de Gustave Moreau, 43 ans (DB, 158) et de Marcelle (DB, 172) ; celui des retraités, composé du portrait des parents de Calet (DB, 185). Tous les âges et les différentes étapes d'une vie conditionnée par le travail sont ainsi représentés. En croisant les données objectives d'âge et de sexe, il est possible de constater que six des huit femmes interrogées par Calet ont moins de vingt-cinq ans tandis que sept des neuf hommes à qui il accorde un entretien ont plus de trente ans (cinq d'entre eux ont même plus de quarante ans). De ce fait, il découle une nette division des genres selon les catégories précédemment établies, les femmes étant plus nombreuses parmi les « apprentis et jeunes travailleurs » (six contre deux) et les hommes constituant l'écrasante majorité des « travailleurs éprouvés » (sept contre deux).

Si Calet respecte une certaine parité dans le choix de ses sujets, il tend aussi à démontrer qu'une situation de travail corrélée à un âge et à un sexe donnés se retrouve presque obligatoirement reliée à un rôle social et familial précis. Si l'on observe les situations personnelles des huit femmes interrogées, il est possible de remarquer que seules trois d'entre elles sont mariées : Marie Lente et Marcelle, toutes deux femmes âgées de plus de quarante ans, et Mathilde Le Guetteur, seule exception parmi celles qui ont moins de vingt-cinq ans. Les cinq autres jeunes femmes interrogées, âgées de seize à vingt-quatre ans, sont fiancées ou célibataires et ne semblent pas particulièrement pressées de se résoudre au mariage. Calet ne se risque à aucune conclusion mais laisse néanmoins au lecteur la possibilité de formuler certaines hypothèses : son enquête prouve-t-elle une prise d'indépendance de la part de jeunes femmes davantage préoccupées par leur insertion dans la vie active ? Démontre-t-elle une certaine émancipation morale et une plus grande prise de liberté vis-à-vis des impératifs familiaux et du mariage ? Ou, plus simplement, témoigne-t-elle du fait qu'il est toujours plus aisé, en 1953, d'interroger des jeunes femmes célibataires plutôt que celles qui, déjà mariées, ont été contraintes de se retirer du monde du travail pour s'occuper exclusivement de l'espace familial ? Cette inégalité homme/femme est habilement soulignée par Calet qui prend soin de rapporter les propos du patron d'Odette, pour qui la crémère de 16 ans, aux journées de douze

heures et dont le salaire ne dépassera jamais les 20 000 francs¹, fait un « métier de jeunes » (DB, 68). C'est la même précarité qui fait dire à madame Lente, l'ouvreuse aux horaires décalés et sans salaire fixe, qu'elle exerce un « métier d'appoint » et de « femme seule » (DB, 85).

À l'inverse, la situation familiale est sensiblement différente pour la majorité des hommes décrits dans *Les Deux Bouts*. Sept des neuf hommes interrogés individuellement appartiennent à la catégorie des « travailleurs éprouvés » de plus de trente ans et, parmi eux, six sont mariés et pères de famille. Pour la grande majorité des femmes décrites, jeunesse oblige, le monde du travail précède le mariage tandis que pour les hommes, pour la plupart d'âge mûr, l'emploi est indissociable d'une vie de famille qui répond encore à des schémas stricts. À la difficulté du labeur quotidien, s'ajoute la réalité d'une existence écrite à l'avance, entièrement organisée autour du travail et conditionnée par lui. Comme le prouve l'exemple de Jean-Pierre Calmettes, l'apprenti boulanger de 17 ans aux cinquante-cinq heures de travail hebdomadaire promis à reprendre un fonds, l'homme est très tôt préparé à se définir par le poste qu'il occupe. De ce dernier découle la possibilité de mener une existence normée autour d'une cellule familiale type, toujours préoccupée de réussir à joindre « les deux bouts » (DB, 33, 61, 137, 167) et ponctuée de rêves collectifs qui ne vont guère au-delà d'une maison de campagne où se retirer une fois à la retraite, d'un lopin de terre à cultiver ou d'une course cycliste à laquelle assister le dimanche suivant.

Seuls Louis Gilbert, 25 ans, qui fait du porte-à-porte, et Ahmed Brahimi, le manœuvre de 32 ans immigré d'Algérie, paraissent échapper, pour des raisons différentes, à ce cadre social imposé. Si le premier, seul homme à être inclus dans la catégorie que nous avons appelée « les jeunes travailleurs de moins de vingt-cinq ans », semble correspondre à l'idée d'une jeunesse plus libre et peu désireuse de s'engager, le portrait d'Ahmed Brahimi démontre, au contraire, que les sujets sentimentaux demeurent accessoires lorsqu'une situation professionnelle précaire permet difficilement de répondre aux premiers besoins vitaux et lorsque la question du logement demeure sans cesse en suspens. Les cas d'Ahmed Brahimi, d'Ernest Tury, le chômeur de la restauration, et de M. C., qui touche l'allocation allouée aux vieux travailleurs, témoignent alors de la fragilité d'une situation dont l'équilibre est soumis à la condition de posséder un emploi stable et bien rémunéré. Dès lors que le travail peut être retiré (DB, 102), qu'il vient à manquer (DB, 129), ou qu'il est interdit (DB, 187), les difficultés liées au manque d'argent se doublent, pour tout un chacun, du risque de se voir positionné en marge du reste de la société. Le désœuvrement manifeste d'Ernest

¹ L'Insee rapporte qu'un franc de 1953 équivaut en 2013 à 0,02 euro. Le salaire d'Odette est, au moment de l'enquête, de 14 000 francs, soit environ 280 euros. Calet signale qu'« au bout de trois ans de service, son salaire sera de 20 000 francs, il ne changera plus » (DB, 68), soit environ 400 euros.

Tury, qui seul peut prendre le temps de regarder l'intégralité d'un long spectacle de rue un jour de semaine, suffit à l'enquêteur pour constater sa différence avec le reste de la foule, lui qui n'a « pas autre chose à faire » (DB, 129). Si le travail inclut le travailleur dans une organisation, son absence le définit tout autant par l'isolement qu'elle implique, ainsi que l'exprime ouvertement le couple de retraité :

Un autre vœu : Mme C. qui ne peut plus sortir, voudrait bien qu'on lui fit des visites. A part Jeanne, tous les lundis, et le facteur qui vient payer le mandat tous les trois mois, à partir du 20, il entre chez elle très peu de monde. Et le facteur, ce n'est pas une visite véritable. (DB, 193)

Cette diversité des âges, des situations familiales et socio-professionnelles, pourrait répondre à un certain souci d'exhaustivité de la part d'un écrivain désireux de se livrer à une véritable enquête sociologique ayant pour thème le travail au début des années cinquante. Cependant, comme souvent, le véritable sujet traité par Calet ne saurait se limiter à celui qui semble le plus évident. En cela, le titre original de l'enquête parue dans *Le Parisien libéré*, « Un sur cinq millions », est peut-être plus fidèle à l'entreprise de Calet que celui choisi pour l'édition en volume, *Les Deux Bouts*. Alors que ce dernier se concentre sur une dimension économique, « Un sur cinq millions » insistait davantage sur le caractère à la fois interchangeable et complémentaire de tous ces individus qui prennent part, d'une façon ou d'une autre, au fonctionnement d'une société. Plutôt que de centrer l'interprétation des *Deux Bouts* sur le postulat d'une étude sur le monde du travail, peut-être serait-il plus pertinent de considérer que ce dernier n'en constitue que l'élément fondamental à partir duquel se construit le quotidien du début des années cinquante, véritable sujet développé par l'écrivain.

Un panorama contrasté du début des années cinquante

Ainsi que le souligne Calet dans l'incipit du chapitre consacré à Gustave Moreau, le receveur d'autobus, il n'est pas question pour lui de s'intéresser à des métiers qui sortiraient de l'ordinaire :

Depuis le commencement de cette enquête, je n'avais pas recherché des professions singulières ou pittoresques, mais, au contraire, des gens exerçant des métiers connus et répandus. Des gens que nous sommes appelés à fréquenter dans le commerce quotidien de la vie. Le receveur est quelqu'un de ceux-là, on a journellement affaire à lui. (DB, 158)

La tardive précision apportée au commencement du seizième des dix-huit portraits que compte *Les Deux Bouts*¹ éclaire sur les motivations profondes d'un écrivain qui préfère ouvertement « le commerce quotidien de la vie » au « singulier » et au « pittoresque ». Le choix des personnes interrogées n'est donc pas à envisager selon des critères de rareté ou d'incongruité, mais relève au contraire davantage d'une banalité permettant au lecteur d'évoluer dans un univers familier et de s'identifier à ce qu'il lit. Au cours de son enquête, Calet s'entretient, dans l'ordre, avec un ouvrier en menuiserie, une vendeuse de grand magasin, un éboueur, une esthéticienne, un métallurgiste des usines Renault, une apprentie crémère, un représentant de commerce, une ouvreuse de cinéma, un apprenti boulanger, un manœuvre en bâtiment, une secrétaire, un manutentionnaire de la halle aux vins, une danseuse, un chômeur de la restauration, une violoniste, un receveur d'autobus, une deuxième esthéticienne et un couple de retraités. A l'issue de ces rencontres, Calet souligne en conclusion :

J'ai un peu touché à tout : hommes, femmes, vieux, mariés, célibataires, ouvriers, employés ; le bâtiment, les usines, le commerce, les arts ; le pain, le vin, le lait... Un microcosme, un kaléidoscope, dans les tons neutres où le gris dominait. (DB, 198)

Au-delà même d'une profession devenue prétexte, il s'agit pour lui de rendre compte de l'existence de ces personnes semblables à toutes les autres — une parmi cinq millions — qui servent d'intermédiaire, que l'on côtoie tous les jours dans la rue, dans les transports en communs ou dans les boutiques et que l'on croise sans même parfois les remarquer tant elles se confondent avec leur tâche. Ainsi, chaque entrevue se déroule selon le même schéma : rendez-vous est pris sur le lieu de travail, à sa sortie lorsqu'il est impossible à Calet d'y être introduit, ou, plus rarement, dans l'intimité du foyer. Au-delà de la structure fixe sur laquelle s'appuie l'enquête (heures de lever et de coucher, obligations diverses, organisation du budget), Calet s'intéresse aussi aux à-côtés d'une journée de travail, à tout ce qui pourrait amener l'individu à dépasser sa fonction sociale et à définir son unicité. Cependant, force est de constater que les questions portant sur l'organisation des temps libres, sur les loisirs et sur les aspirations futures ne reçoivent que des réponses tout aussi convenues qui permettent finalement à Calet de « faire des rapprochements peut-être exemplaires » (DB, 199) entre ces êtres qui composent un Paris plus nuancé qu'il n'y paraît. Ainsi, s'il est possible de considérer *Les Deux Bouts* comme une succession de situations personnelles et anecdotiques, les nombreux éléments disséminés dans chacun des portraits permettent aussi d'aborder des

¹ La précision est tout aussi tardive dans l'enquête « Un sur cinq millions » où le portrait consacré à Maurice Denis, receveur d'autobus, paraît dans *Le Parisien libéré* du 15 juin 1953.

thématiques d'ordre structurel qui pourraient dès lors être les véritables sujets de l'enquête. Toutes ensemble, elles dressent une radiographie de la société de 1953 qui met singulièrement à mal la vision traditionnellement admise des « Trente Glorieuses », expression due à Jean Fourastié¹ pour désigner a posteriori la période identifiée comme allant de la fin de la Seconde Guerre mondiale à 1973. Si cette appellation se vérifie d'un point de vue général, il est cependant difficile, pour le lecteur du début du XXI^e siècle, de reconnaître dans *Les Deux Bouts* les traces de la réalité d'une croissance économique telle qu'elle peut se donner à lire à travers les chiffres d'un manuel d'Histoire. Ainsi que le soulignent Serge Berstein et Pierre Milza, ce n'est qu'en 1953 — donc à la date de l'enquête du *Parisien libéré* — « que la France retrouve approximativement le niveau record de la production d'avant-guerre (celui de 1929-1930) », quand la consommation, au même moment, est toujours inférieure à celle de 1938². La démarche de Calet est d'autant plus singulière que *Les Deux Bouts* se situe à un moment charnière sur le plan économique et social. En effet, selon Berstein et Milza, cette période correspond au moment où « l'économie française connaît ses plus belles années sous la IV^e République, celles de l'expansion dans la stabilité »³. L'enquête de Calet, en plus de faire état des difficultés rencontrées journalièrement par les Français, témoigne donc aussi du décalage inévitable qui existe toujours entre la perception individuelle d'une situation vécue au présent et son analyse collective et globale qui s'écrit a posteriori. S'immiscer dans l'intimité de la vie quotidienne des personnes qu'il interroge permet à Calet de sortir des descriptions générales qui pourront se vérifier sur une frise chronologique mais apparaîtront toujours erronées du point de vue des anonymes qui subissent l'Histoire davantage qu'ils la font. Chaque individu, clairement identifié selon son sexe, son âge, sa profession, sa situation familiale et sa situation financière, devient le prétexte d'une chronique qui, s'inscrivant dans un ensemble, contribue à décrire les multiples facettes d'une société marquée par le contraste :

Tôt levés, tous, et tôt couchés. Une grande lassitude générale dans le corps. Non, ce ne sont pas les habitants du « gay » Paris dont on nous rebat les oreilles. Ni d'un Paris triste non plus. Disons plutôt d'un Paris mi-figue mi-raisin. (DB, 200)

Cette vision contrastée de Paris, où le « gris domine », n'est pas sans relation avec celle mise en scène dans les vers de Jacques Prévert, et plus particulièrement dans *Histoires* (1946) où un poème comme « Embrasse-moi » évoque, avec une rare économie de mots et sous couvert de la légèreté

¹ Jean FOURASTIE, *Les Trente Glorieuses, ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris, Fayard, 1979.

² Serge BERSTEIN, Pierre MILZA, *Histoire de la France au XX^e siècle, tome 2*, Paris, Perrin, 2009, p. 497.

³ *Ibid.*, p. 496.

d'une scène amoureuse entre deux jeunes gens de quinze ans, le travail des adolescents et l'insalubrité des logements, faces sombres d'une Ville Lumière où le soleil ne brille pas partout de la même façon¹. Comme chez Prévert, où l'ingénuité n'est souvent qu'apparente, plusieurs niveaux de lectures caractérisent les textes de Calet, plus subtils encore du fait de cette neutralité jusque dans des prises de positions jamais partisans, fidèles à la « lassitude » observée, sans joie démesurée, tristesse accablante, ni colère. Menant son enquête et composant *Les Deux Bouts* en réaction à la fable de ce « “gay” Paris dont on nous rebat les oreilles », Calet déconstruit un stéréotype en prenant soin de n'en pas construire de nouveau. Chaque individu interrogé n'est pas présenté comme étant l'illustration d'une théorie sociale mais permet, au contraire, d'introduire ou de donner à connaître un nouveau pan de réalité, sans jugement ni moralisme.

La volonté de décrire « Paris en tenue de travail » constituant le postulat de départ de l'enquête, il apparaît naturel de voir Calet s'attarder sur ce qui fait la difficulté de chacun des métiers qu'il observe. Qu'il s'agisse d'amplitudes horaires particulièrement longues (pour la jeune crémière, l'éboueur des rues de Paris, l'ouvreuse de cinéma ou l'apprenti boulanger), des petites et grandes difficultés physiques liées à une journée de labeur (les douleurs aux jambes de la vendeuse du Bon Marché et du receveur d'autobus, la blessure à la tête du manoeuvre), ce n'est jamais que de façon extrêmement pudique, et comme si cela relevait du détail, que Calet se fait l'écho des banales misères humaines. Ainsi, en guise de conclusion au portrait de M.T., chef d'équipe aux usines Renault qui souligne l'inhumanité du travail à la chaîne, l'enquêteur remarque :

Au dernier moment encore, je me suis aperçu qu'il lui manquait deux phalanges à la main droite. De même que Riton, de Bezons, il n'avait pas jugé utile de me signaler cela. Le lendemain, lever 5 heures et demie. Demain, il allait de nouveau devoir élever la voix pour tâcher de dominer le tumulte de la grande tempête qui souffle quotidiennement sur l'île Seguin, à Billancourt. (DB, 62)

Cet épisode fait écho au portrait de Riton, le menuisier des ateliers de Charonne, dont Calet remarque la semblable infirmité — une phalange manquante aux deux doigts de la main gauche — dans des circonstances exactement similaires, au moment de le saluer pour prendre congé. L'enquêteur concluait son premier portrait sur une hypothèse — « Un accident du travail certainement » (DB, 20) — qu'il ne lui est pas nécessaire de répéter la seconde fois pour que le lecteur soit convaincu de sa pertinence et voie dans ces récurrences une réalité qui ne relève guère de l'anecdote. Les corps sont, d'une façon ou d'une autre, malmenés par le travail et, plutôt qu'une

¹ Jacques PREVERT, « Embrasse-moi », *Histoires*, Paris, Gallimard, « Folio », 1982, p. 124-125.

contestation trop virulente qui pourrait apparaître légitime, Ahmed Brahim, lorsque Calet lui demande s'il n'est pas fatigué de ses 47 heures hebdomadaires passées à construire des habitations, résume simplement un sentiment commun : « On a l'habitude » (DB, 96).

« L'expansion dans la stabilité »¹ de l'économie française n'est donc pas exempte de nombreux problèmes que Calet identifie. Avec ce portrait d'Ahmed Brahim, algérien de 32 ans, engagé à 18 ans dans l'armée française et ayant participé à la campagne de Tunisie, au débarquement d'Italie et à celui de Normandie, Calet dénonce en une phrase l'indifférence du gouvernement français envers ces anciens combattants Nord-Africains privés de reconnaissances à la Libération :

Ahmed a été affecté à la 2ème D.B. ; il a prononcé le nom : LECLERC avec quelque émotion. Il a débarqué en Normandie, il est venu à Paris, il a guerroyé en Alsace. Il était sergent. Malade, il a été renvoyé en Algérie, puis au Maroc où il a été réformé. Tout cela sans une blessure, mais aussi sans une médaille. Je crois qu'il aurait bien aimé avoir une médaille, n'importe laquelle. (DB, 95)

Revenu en France en 1952, Ahmed appartient au contingent de 154 000 Nord-Africains appelés en France pour pallier le manque de main d'œuvre². Outre l'indifférence et le racisme dont il est victime, l'exemple d'Ahmed Brahim permet aussi à Calet de pointer du doigt l'une des grandes problématiques de la période d'après-guerre : la vétusté et la pénurie de logement, qualifiée par Berstein et Milza de « point noir » dans le développement des industries de consommation³. Les 370 000 logements bâtis entre 1948 et 1952 ne suffisant pas à répondre à la forte demande, le plan Hirsch en favorisera la construction de près d'un million⁴. Ahmed Brahim, le manoeuvre à qui l'on refuse même la location d'une chambre au mois, participe à cet effort et construit des maisons qu'il ne pourra jamais occuper. L'impossibilité d'accéder à la propriété est aussi ce qui caractérise les jeunes ménages⁵ dont Calet rappelle, avec l'entretien de Denyse, la vendeuse du Bon Marché qui soumet son projet de mariage à la condition de pouvoir acquérir un appartement, « qu'il y a à Paris 60 000 jeunes fiancés qui attendent comme [elle] un logement » (DB, 28), rappelant ainsi les chiffres qu'il avait pu noter dans le septième volume de la revue *Population*⁶. Lorsqu'il n'est pas

¹ Serge BERSTEIN, Pierre MILZA, *op. cit.*, p. 496.

² Entre 1951 et 1957, ce sont près de 164 000 étrangers qui arrivent pour travailler en France. Serge BERSTEIN, Pierre MILZA, *op. cit.*, p. 502.

³ *Ibid.*, p. 506.

⁴ *Ibid.*, p. 507.

⁵ *Ibid.*, p. 506.

⁶ *Population*, Volume 7, Numéro 4, 1952. Au sommaire de ce numéro figurent notamment une « enquête sur le logement des jeunes ménages dans le département de la Seine », un article intitulé « Méthodes et résultats d'une étude prospective des besoins de la population française » et une « enquête sur l'emploi de la main d'œuvre nord-africaine dans la région parisienne ».

question de pénurie, c'est l'exiguïté et l'insalubrité des habitations qui reviennent comme un leitmotiv et, symboliquement, constituent les sujets principaux des deux portraits qui encadrent *Les Deux Bouts*. « Presque Reine... » consacré à Riton, le menuisier, et « La retraite ou la mort » où Calet interroge ses propres parents, insistent sur le sujet du mal-logement. Ainsi Riton, qui vit avec ses neuf enfants à Bezons, dans une maison de quatre pièces dont les murs bougent lorsqu'il vente et où l'eau s'infiltré quand il pleut (DB, 17), n'a qu'un seul rêve : « acheter la cabane et l'agrandir » (DB, 20). Dans « La retraite ou la mort », dernier portrait des *Deux Bouts* qui concluait aussi l'enquête « Un sur cinq millions », il n'est pas question d'un HLM, comme pour M.T., ou d'une maison de banlieue, comme celle de Riton, mais d'une maison sise dans le huppé XVII^e arrondissement, près des Ternes, et plus précisément dans la « rue Serpollet » — en vérité la rue Brunel — qualifiée par Calet de « rue bourgeoise » (DB, 185). Il y décrit la maison que ses parents occupent depuis 1920, cachée comme « par discrétion, au fond d'une cour » (DB, 185) pour ne pas jurer avec le reste de la rue. Au bout d'un escalier sombre et dangereux empuanti par l'odeur des cabinets situés sur le palier, le couple de V.T., pour « vieux travailleurs », occupe un deux pièces sans eau courante. Cette réalité familière permet à Calet de pointer du doigt quelques-unes des vérités encore d'actualité en 1953 :

Car ils ont le gaz et l'électricité. On est au XX^e siècle, que diable, et dans la Ville Lumière, et qui plus est, dans un quartier élégant.

Ce sont, en somme, des favorisés. Ils ne savent peut-être pas que 51% des logements parisiens sont dépourvus de w-c, de gaz ou d'électricité ; 83% de salle de bains. Mais on n'en demande pas tant. Ils n'ont pas d'eau, c'est vrai, mais (je reprends la statistique), il en est de même dans 23% des logements de Paris. C'est, en quelque sorte, consolant. (DB, 187)

Illustrée à grand renfort de chiffres et d'ironie dans ce dernier portrait, la question du logement constitue le véritable fil rouge de l'enquête et devient le premier indice de la difficulté à joindre les deux bouts. Les problématiques qui lui sont liées concernent la majorité des Parisiens et les développements en cours dans la société française sur fond de reprise économique ne sauraient masquer les disparités sociales qui subsistent. Comme à son habitude, Calet ne revendique rien mais se contente de relever des faits dont la somme transforme le caractère anecdotique en une vérité quotidienne.

S'il semble prendre le parti de ceux qui demeurent à côté de la croissance et de la reconstruction, nuancant grandement le récit de ce que Fourastié a nommé plus tard les Trente Glorieuses, Calet n'oublie pourtant pas de souligner les évolutions qui transforment la société du

début des années cinquante. Parmi les dix-huit portraits que comportent *Les Deux Bouts*, huit concernent des individus âgés de moins de trente ans. À l'inverse de ceux qui sont âgés de plus de quarante ans et qui confessent qu'ils vivaient mieux avant la guerre (c'est le cas d'Albert Barthou, l'éboueur, de M.T., le chef d'équipe des usines Renault, d'Ernest Tury, le chômeur de la restauration, de Gustave Moreau, le receveur, et des propres parents de Calet qui eux font référence à la Première Guerre mondiale), ils ne paraissent pas nourrir les mêmes regrets pour une époque révolue. Leur peu de préoccupation en ce qui concerne l'avenir (Mathilde le Guetteur, la danseuse mariée à un étudiant en médecine ; Eliane, la musicienne), leur foi dans le commerce (Denyse, du Bon Marché ; Louis Gilbert, le représentant ; Odette, la petite crémière ; Fernande, la secrétaire qui va jusqu'à réclamer la moitié du cachet de Calet) et le peu d'entrain qu'ils manifestent à reproduire les schémas familiaux traditionnels (Monique Matutini, l'esthéticienne ; Jean-Pierre Calmettes, l'apprenti boulanger) dessinent une jeunesse en accord avec son temps et les changements de son époque sans que les perspectives qui s'offrent à elle en soient considérablement changées. Si Calet appartient indéniablement à un monde finissant, il n'en est pas moins sensible aux bouleversements causés par l'apparition d'une nouvelle société de consommation dont il constate, en observateur lucide, les différentes influences selon que l'on appartient à telle ou telle génération.

En mars 1954, *Les Deux Bouts* reçoit un accueil très favorable de la part du public¹ et la presse salue le « remarquable documentaire sur la médiocrité et la dureté de la vie actuelle du Français moyen »². Georges Henein, dans une lettre datée du 5 avril 1954, qualifie le livre d'« essai de sympathie » dont il serait impossible de n'être pas « complice »³. Dans un contexte marqué par l'appel de l'abbé Pierre, le 1er février 1954, l'une des rares réserves provient paradoxalement de Raymond Guérin qui fait paraître en juillet, dans *La Parisienne*, une chronique où il estime que l'ouvrage « n'ajoutera rien à [l]a gloire » de son auteur et ce malgré le fait que « le ton de Calet n'en soit jamais absent, ce ton qui n'est qu'à lui et qui rend tout de suite au moindre de ses propos une résonance si poignante ». S'il vante les qualités littéraires de son ami, il se plaint ouvertement de ce

¹ En 1958, le livre de Calet s'était écoulé à 2964 exemplaires soit un chiffre tout à fait honorable pour un ouvrage d'enquête déjà lu, par ailleurs, par les lecteurs du *Parisien libéré*. A titre de comparaison, à la même date il s'était vendu seulement 2771 exemplaires de *Monsieur Paul*, pourtant paru quatre ans auparavant (1950), et 7067 exemplaires du *Tout sur le tout* (1948) qui est, en 1958, le plus grand « succès de librairie » de Calet. Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet bibliographie critique 1931-2003, op. cit.*, pp. 115-117.

² Michel P. SCHMITT, « La réception littéraire d'Henri Calet », in *art. cit.*, p. 157.

³ Lettre de Georges Henein à Henri Calet du 5 avril 1954. *Grandes largeurs*, « Lettres Georges Henein - Henri Calet », *op. cit.*, p. 197.

« besoin [qu'il a] de faire sentir à son lecteur qu'écrire est pour lui une corvée »¹. Malgré tout, le « populisme véritable, sans procédé ni outrance »² dont Calet fait preuve dans ce livre lui vaut d'être longtemps en course pour l'attribution du prix Albert-Londres. Dans *Peau d'Ours*, quelques notations suffisent pour décrire la journée du 17 mai 1954, marquée tour à tour par l'espoir, l'anxiété et la déception :

17 mai : En attendant Prix Albert Londres.
Coiffeur. Costume bleu. Ongles.
Attente d'un coup de téléphone de chez Gallimard.
Midi 30 : faim, froid, fatigue.
1h30 : Téléphone.
- Vous n'avez pas le prix Albert Londres...
- Huit voix à G. Quatre à H.C.
Merci. (PO, 112)

Comme il avait déjà manqué le prix Goncourt avec *Le Bouquet* et *Le Tout sur le tout*, Calet s'incline encore, par quatre voix contre huit, face au reportage d'Armand Gatti, *Envoyé spécial dans la cage aux fauves*³. Toujours pressenti mais jamais primé, il est probable que Calet soit victime, une fois encore, de cette indépendance qui lui fait embrasser toutes les catégories sans jamais adhérer à aucune. Livre d'un reporter qui se soucie peu de l'évènement, d'un enquêteur social qui ne se risque à aucune théorisation ni à aucune conclusion scientifique, ou d'un romancier qui n'écrit pas de roman, *Les Deux Bouts* rend compte d'un pauvre quotidien dénué de grandiose tout autant que de tragique, sujet en soi marginal dont s'accommodent a priori bien mal le journalisme, la sociologie et la littérature mais auquel Calet parvient à donner vie en s'affranchissant, précisément, de toutes les étiquettes.

¹ Raymond GUERIN « Amis et pas amis », *La Parisienne*, n°19, juillet 1954. Repris (extrait) dans *Grandes largeurs*, « Humeurs », n°8, Hiver 1983, p. 5. Jean-Pierre Baril, dans son édition de la correspondance entre Raymond Guérin et Henri Calet, émet l'hypothèse que c'est « l'absence, en privé, d'un grand éloge des *Poulpes* » de la part de Calet qui aurait motivé l'âpreté et l'« ambiguïté » de cette chronique. Henri CALET, Raymond GUERIN, *Correspondance 1938-1955*, *op. cit.*, p. 294.

² L'expression est de Michel P. SCHMITT, « La réception littéraire d'Henri Calet », in *art. cit.*, p. 157.

³ Publié lui aussi dans *Le Parisien libéré*, en février-mars 1954, *Envoyé spécial dans la cage aux fauves* paraît en volume Aux Editions du Seuil en 1955.

C. *Le Croquant indiscret, ou l'antithèse des Deux Bouts*

« *Les deux bouts dorés* »

Au moment de mettre un terme à l'enquête rapportée dans *Les Deux Bouts*, Henri Calet, reconnaissant l'impossibilité d'interroger chacun à son tour les cinq millions de parisiens, faisait aussi part de son regret de n'avoir pu réaliser un dernier entretien :

Un seul regret : j'aurais aimé insérer là-dedans ce que l'on appelle une femme du monde, une de ces dames toujours affairées et qui n'ont pas une seconde à perdre entre une exposition, un thé, un essayage et, ne l'oublions pas, les bonnes œuvres. Il suffit de voir leur agenda. Une de ces personnes qui se sentent absolument mortes de fatigue tous les soirs. (DB, 197)

Regret véritable ou ultime ironie, cette phrase, en totale contradiction avec le projet initial tel que présenté dans l'« Avant-propos », ne signale pas tant un manque qui nuirait à l'exhaustivité du reportage qu'un autre pan du quotidien de Paris. Si dans *Les Deux Bouts* Calet prétendait ouvertement laisser de côté le « Paris dont on parle généralement le plus » (DB, 9) — celui des monuments, des musées, des cabarets, des divertissements et du monde de la nuit en général — au profit d'un « Paris en tenue de travail » (DB, 9), paradoxalement plus nombreux mais invisible du fait de sa normalité, cette conclusion est aussi pour lui l'occasion d'identifier un autre versant de la sociologie de sa ville et de rappeler une dichotomie déjà observée dans ses autres livres à l'occasion de ses promenades. Quelques mois après la parution des *Deux Bouts* et après notamment une série d'articles consacrée à la jeunesse des années cinquante¹, Calet entreprend donc une nouvelle enquête au cours de laquelle il s'entretient avec des femmes du monde. Dans une lettre adressée à Georges Henein datée du 24 avril 1955, il indique que son « livre sur le “grand monde” » est terminé et annonce la publication d'« un long passage en juin »². L'article « Les Parisiennes du “Monde” » paraît effectivement dans le numéro de juin 1955 du *Nouveau Femina*³. Si d'autres extraits sont publiés entre juin et octobre 1955 dans divers périodiques⁴, les textes qui composeront

¹ L'enquête « Mes amis, les femmes et les hommes de demain » comprend huit articles qui paraissent dans *Elle* entre le 7 juin 1954 et le 26 juillet 1954.

² Lettre Henri Calet à Georges Henein du 24 avril 1955. *Grandes largeurs*, « Lettres Georges Henein - Henri Calet », *op. cit.*, p. 209.

³ Henri CALET, « Les Parisiennes du “Monde” », *Nouveau Femina*, n°15, juin 1955, pp. 97-110.

⁴ « Au lendemain d'un grand soir », *Le Figaro littéraire*, n°477, 11 juin 1955, p. 3 ; « Une enquête d'Henri Calet / Le “Croquant indiscret” sur les Dames du Tout-Paris », *Radio 55*, n°557, 26 juin 1955, p. 3 ; « Un dîner vu du dehors », *Franc-Tireur*, 14 juillet 1955, p. 2 ; « Un “Toquard” chez Maxim's... », *Preuves*, n°53, août 1955, pp. 35-37 ; « L'interview mondaine », *Franc-Tireur*, 6-7 août 1955, p. 2 ; « 240 000 francs de chapeaux », *Franc-Tireur*, 11 août 1955, p. 2 ; « Frivolités », *Gazette de Lausanne*, n°202, 27-28 août 1955, p. 8 ; « Réflexions incongrues devant un hôtel particulier », *Preuves*, n°55, octobre 1955, pp. 45-46 ; « Tempêtes sur Plaisance », *Le Figaro littéraire*, n°493, 1^{er} octobre 1955, p. 3.

Le Croquant indiscret ne répondent pas à la commande d'un journal et n'ont pas vocation, comme c'était le cas pour « Un sur cinq millions » dans *Le Parisien libéré*, à faire l'objet d'une publication de presse suivie et systématique. La première différence notable avec *Les Deux Bouts* consiste donc dans cette absence de légitimité journalistique que le mode de parution empêche de revendiquer et qui remet inévitablement en cause le mot même d'« enquête » dans son acception scientifique.

Publié en octobre 1955 chez Grasset sans aucune indication générique¹, après avoir été successivement refusé par les éditions Gallimard, Julliard, Le Seuil et la Librairie Plon, *Le Croquant indiscret* est donc, une fois de plus, à considérer comme un texte hybride, oscillant entre le reportage et le roman, que le statut revendiqué d'enquête permet avant tout de situer par rapport aux *Deux Bouts* dont il se présente dès les premières lignes comme le parfait envers :

Lorsque j'ai entrepris de faire cette enquête (quel vilain mot !) sur le grand monde, je venais à peine d'en achever une autre sur, disons, le petit monde. Petit qualitativement, bien entendu, et non point par la quantité. (CI, 15)

À la suite de cet incipit, toute la première partie du chapitre I (CI, 15-16) se concentre exclusivement sur *Les Deux Bouts* et permet à Calet de rappeler, après avoir évoqué la méthode employée et les personnes rencontrées, les conclusions obtenues, toujours les mêmes, qui se résumaient par « une brève phrase » reprise dans le titre (CI, 16). Cette introduction a pour objectif de présenter *Le Croquant indiscret* comme résultant directement d'un livre dont il constitue la suite logique et dont il se présente comme complémentaire. L'intratextualité, omniprésente dans son œuvre, et que Calet utilise souvent pour faire plus ou moins discrètement référence à ses ouvrages passés, non sans humour parfois², fait ici office de justification autant que de point de comparaison. En effet, si *Le Croquant indiscret* semble n'exister, dès son introduction, qu'en regard des *Deux Bouts*, la parenté et la continuité entre les deux textes sont clairement soulignées par l'auteur tant par l'intermédiaire de la méthode suivie que par le système référentiel ou les thèmes abordés.

Comme pour *Les Deux Bouts*, Calet base son étude du grand monde sur une série d'entretiens. Tout au long des vingt-quatre chapitres qui composent *Le Croquant indiscret*, il

¹ La rubrique « Du même auteur » de l'édition originale du *Croquant indiscret* qualifie en revanche *Les Deux Bouts* de « reportage ».

² Citons, à titre d'exemple, *Le Tout sur le tout* où le narrateur assistant à une réunion de l'Association des prisonniers de guerre du XIV^e déclare, en faisant référence au personnage principal du *Bouquet* : « Mon ami Gaydamour, Adrien, eût été ravi de savoir que nous allions posséder un beau fanion, en pure soie » (TT, 203). Plus loin, le même narrateur passant dans la rue Edgar-Poe fait une autre allusion encore plus transparente : « Dans cette chambre, j'achevai mon premier roman, il y a belle lurette » (TT, 246). Citons enfin *L'Italie à la paresseuse* où Calet, au cours d'une course de chien, est invité par un ami à jouer « *il tutto sopra il tutto* » dont il indique que cela « pourrait se traduire approximativement par : *le tout sur le toutou*. » (IP, 106)

interroge ainsi dix-huit personnes — soit exactement le même nombre que dans son précédent ouvrage — qui composent toutes ensemble le portrait d'un univers bien particulier. Une fois encore, Calet part de l'individuel pour saisir le collectif et s'intéresse aux personnes et aux lieux qui les caractérisent dans le but de définir cette autre réalité quotidienne, parallèle à celle décrite précédemment. Si le monde dont il était question dans *Les Deux Bouts* existait de façon absolue, l'expérience commune qui composait le livre n'ayant besoin, du fait de son universalité, d'aucune justification référentielle, celui présent dans *Le Croquant indiscret* n'existe en revanche qu'en regard de celui-ci. La société qui incarne le « grand monde » s'apparente à « un pays étranger » (CI, 16) — métaphore habituelle chez Calet dès lors qu'il est question des quartiers huppés de la ville — constitué « de deux cents familles » qui gouvernent la France (CI, 36) et, le nombre faisant la norme, demeurent cependant à la marge des cinq millions d'anonymes qui composent Paris et sa banlieue.

Dans *La Marginalité sociale* (1982), Yves Barel soulignait l'apparente contradiction qu'il peut y avoir à envisager la question de la marginalité selon un principe d'invisibilité :

Il peut sembler étrange qu'on aborde le problème de l'invisibilité sociale par la marginalité, car celle-ci se présente de prime abord comme son contraire, c'est-à-dire comme la mise sous le regard social d'une partie de la population. Certes il subsiste quelque chose de l'invisibilité première, car le marginal est un être qui est perçu comme se mettant « hors système » du fait d'une « inadaptation » quelconque : il est aux confins, à la périphérie, au-delà de la ligne d'horizon sociale, posé dans une distance et un éloignement qui gênent le regard, car on ne voit vraiment que ce qui est, dans une certaine mesure, familier, et non ce qui est étrange et étranger, ce qu'il est difficile de ramener à une norme connue. Ce qui est vu, c'est l'étrangeté de l'être, non l'être lui-même. Toute la littérature sur la marginalité s'analyse alors comme une tentative de réduction de cette étrangeté, une opération de visibilisation du type le plus classique, consistant à « découvrir » un *objet* social, c'est-à-dire à le *créer* et à lui donner un *nom*.¹

Si la définition de Barel s'applique à une marginalité définie comme étant « hors système » et résultat d'une « inadaptation » qui semble peu convenir au monde décrit dans *Le Croquant indiscret* — le pouvoir pouvant difficilement revendiquer une telle posture —, le fait est que Calet parle bien d'un univers qu'il est « difficile de ramener à une norme connue » et dont il tente de « réduire l'étrangeté » en le rendant visible et en lui attribuant des noms et des visages. L'enquêteur, peut-être davantage encore que dans *Les Deux Bouts*, semble ainsi travailler ironiquement à réduire la distance qui sépare la norme et le « grand monde » mais ce dernier, pour devenir moins étranger, n'en demeure pas moins étrange. C'est donc en insistant sur l'idée d'une marginalité inversée,

¹ Yves BAREL, *La Marginalité sociale*, Paris, Presses Universitaires de France, « La Politique éclatée », 1982, p. 36-37.

synonyme d'un réel dysfonctionnement, que *Le Croquant indiscret* oppose en permanence un groupe social à un autre. Les questions du budget des ménages et du logement, qui représentaient des sujets essentiels dans *Les Deux Bouts*, sont encore une fois au centre des préoccupations de Calet et font l'objet d'une attention particulière. Dès qu'il s'agit d'argent, l'auteur du *Croquant indiscret* a ainsi systématiquement recours aux exemples utilisés dans son ouvrage précédent qui fait dorénavant office de point de repère et de valeur étalon. Sortant d'une rencontre avec une modiste qui lui apprend qu'une « femme bien » commande douze chapeaux par an à un prix moyen de vingt mille francs l'unité, soit deux cent quarante mille francs à l'année, l'écrivain calcule :

J'ai repensé aux gens que j'avais vu peu avant : à l'éboueur « hors classe » qui gagne trente-deux mille francs par mois, soit un bonnichon et demi ; Odette, la petite crémière de dix-sept ans qui travaille douze heures trois quarts par jour, pour un salaire mensuel de quatorze mille francs, c'est-à-dire un peu moins d'une galette plongeante... (CI, 30)

Reconnaissant le caractère absurde de telles comparaisons, Calet rappelle finalement que « “le minimum vital” étant actuellement fixé à vingt-quatre mille francs par mois, la grande majorité des Français ou des Françaises a, par conséquent, droit à son chapeau mensuel » (CI, 30)¹. Ces renvois systématiques à son enquête précédente le font alterner entre populisme, information officielle et ironie qui façonnent un texte qui devient à la fois pamphlétaire, informatif et divertissant. Ceci est particulièrement notable lorsque Calet rend visite à Marie-Louise, décrite comme étant l'un « des plus solides piliers de la société » (CI, 73), dans son Hôtel Particulier, communément désigné par ses initiales H.P. :

Ce qui m'imposait le plus, c'était la hauteur des plafonds. Dans ces régions-là, on a taillé en plein espace, sans chipoter pour un centimètre de plus ou de moins. Il a été décrété officiellement que les pièces des logements que l'on construirait un jour, pour nous, auraient une hauteur de 2 mètres 40 de plancher à plafond. Mais il va de soi qu'une telle mesure ne touche pas les habitants de H.P. (CI, 75)

Ces considérations sur les logements font inévitablement écho au dernier reportage des *Deux Bouts* où Calet interrogeait ses propres parents et décrivait l'insalubrité de leur appartement tout en rendant compte, chiffres à l'appui, des mauvaises conditions de vie d'un grand nombre de parisiens. Toutefois, si le précédent reportage faisait le récit d'une triste situation, les superficies de l'Hôtel Particulier de Marie-Louise, bien éloignées de la réalité du plus grand nombre, détonnent

¹ 24 000 francs de 1950 correspondent environ à 480 euros de 2013. Source : <https://www.insee.fr/fr/information/2417794> (Consulté le 30 août 2020).

étrangement avec les normes fixées pour la construction des futurs appartements et le poussent cette fois encore au calcul mental où apparaît un certain populisme politique :

Je venais de lire dans le *Bulletin Municipal* (qui n'est pas mon journal favori) que la surface moyenne des logements des HLM est limitée à cinquante-deux mètres carrés. [...] Mentalement, je me livrais à de petites opérations de géométrie élémentaire : combien de « studios » rentreraient dans un seul des salons de Marie-Louise ? (CI, 75)

Dans son désir d'information, *Le Croquant indiscret* s'inscrit dans la continuité des *Deux Bouts* auquel il fait constamment référence de façon explicite, lorsqu'il reprend certaines de ses anecdotes ou certains de ces personnages comme moyens de comparaison, et de façon plus implicite lorsqu'il reprend certaines de ses thématiques. Sans doute pour accentuer encore le parallèle entre les deux derniers livres publiés de son vivant, Jean-Pierre Baril souligne que Calet a longtemps pensé intituler son livre *Les Deux bouts dorés*¹. Il est possible de voir dans ce souhait exprimé par Calet sa volonté de légitimer un texte difficilement définissable en l'associant directement, tel le deuxième volet d'un diptyque, aux *Deux Bouts*, utilisé sans cesse comme référence mais avec lequel *Le Croquant indiscret* ne cesse malgré tout de prendre ses distances.

La rigueur sociologique en question

Alors que Calet n'avait pas éprouvé le besoin de lire pour appréhender le petit monde, il avoue ressentir, dès le premier chapitre du *Croquant indiscret*, la « nécessité de [s]e documenter sérieusement » et confesse avoir « parcouru plusieurs ouvrages pour rafraîchir un peu [s]on acquis en matière de civilité » (CI, 19). Comme d'habitude chez lui, il existe entre l'intention affichée et la réalité des lectures, surtout lorsqu'elles se veulent exemplaires, un décalage manifeste qui transforme le gage de sérieux en une entreprise d'auto-mystification. Parmi les livres qu'il prétend avoir lu figurent notamment *Usages du monde* (1889) de la baronne Staffe et le *Manuel de la bonne compagnie ou l'Ami de la politesse, des égards, du bon ton et de la bienséance* (1808), de Jean-Pierre Costard (CI, 19). Parmi tous ces ouvrages du XIX^e siècle, le *Traité de courtoisie* « plus récent » dont il est question juste après — vraisemblablement l'ouvrage de Georges Pierredon publié en 1954 — constitue donc l'unique source datée du vingtième siècle. Dans ces conditions, l'érudition de Calet en matière de bonne manière s'apparente davantage à celle d'un historien ou d'un bibliophile et ne semble pas adaptée à un travail d'enquête qui se voudrait sociologique. De la

¹ Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, p. 78.

même manière, c'est à partir d'une citation de Paul Valéry — « Maxim's ressemble à un vieux sous-marin qui aurait sombré avec tout son décor d'époque » (CI, 32) —, d'une célèbre réplique de *La Dame de chez Maxim's* (1899) — « Et allez donc, c'est pas mon père » (CI, 32)¹ — et d'un article issu d'un exemplaire de la revue bi-mensuelle *Le Chic*, signé Rastignac et daté du mois d'avril 1895, qu'il construit son imaginaire du célèbre restaurant (CI, 32-33). Ouvrages surannés et références culturelles populaires à l'ironie grinçante constituent donc l'essentiel d'une documentation variée, mais dérisoire, censée l'aider à s'introduire dans un univers connu pour son imperméabilité. Evoquant la difficulté de pénétrer les milieux fermés que sont l'aristocratie et la grande bourgeoisie pour le sociologue qui n'y appartient pas mais qui souhaiterait malgré tout les analyser, Philippe Riutort estime qu'il « doit subir un véritable rite d'intronisation pour se faire admettre dans un milieu social où sa présence peut être vécue comme une intrusion ou un privilège temporaire qu'on lui accorde »². Toutes les références utilisées par Calet, dont la nécessité ressentie de s'informer prouve la conscience de son « intrusion », pourraient alors témoigner de ce désir d'admission et s'apparenter à une certaine rigueur si elles ne mettaient en évidence, tant par leur disparité générique que par leur ancienneté, un parti-pris manifeste très éloigné d'une volonté d'objectivation. Toutes ensemble, elles construisent une image d'un monde dépassé, plus proche du fantasme culturel et populaire que d'une réalité appréhendée selon un point de vue scientifique ou, à défaut, contemporain. Elles font office de caution intellectuelle volontairement bancale et décrédibilisent avec humour un enquêteur peu au fait de son époque, qui se place d'emblée en position d'infériorité et se condamne inévitablement à réaliser un pastiche d'enquête.

De cette première difficulté à s'introduire « auprès d'une population, qui possède suffisamment de ressources sociales pour tenir à distance les prétentions scientifiques du sociologue » découle, selon Philippe Riutort qui définit ce milieu comme étant soumis au principe de « l'interconnaissance », l'impossibilité de constituer un échantillon préalable de sujets à interroger³. De fait, le panel présenté par Calet dans *Le Croquant indiscret* est difficilement comparable à celui des *Deux Bouts*, qui se caractérisait par sa diversité, tant sur le plan de l'âge, du genre, de la situation socio-professionnelle ou de la situation familiale. L'échantillon de population présent dans *Le Croquant indiscret* est à l'inverse beaucoup plus homogène. La principale raison est à trouver dans les conditions d'établissement de ces différents panels qui sont corrélées à la façon

¹ Dans la pièce de Feydeau, la phrase est prononcée par la même Crevette, danseuse au Moulin Rouge, et est reprise par snobisme par des dames de Touraine pensant être en présence d'une véritable Mondaine.

² Philippe RIUTORT, *op. cit.*, p. 135.

³ *Ibid.*

dont l'enquêteur entre en relation avec ceux qui deviendront par la suite ses sujets. Ainsi, à l'ouverture et à la simplicité du « petit monde », le « grand monde » oppose l'entre-soi et un accès difficile à l'écrivain qui se heurte à plusieurs reprises à des fins de non-recevoir :

J'aurais pu prévoir qu'on ne prend pas rendez-vous avec une femme du monde comme on le fait avec une vendeuse des « Galeries Lafayette ». On ne peut aller l'attendre à la sortie du magasin. J'ai donc connu quelques échecs. A quelle heure convenait-il d'appeler au téléphone une de ces dames sans l'importuner ? (CI, 20)

L'allusion à Denyse, la vendeuse des Galeries Lafayette dans *Les Deux Bouts*, témoigne d'une première différence entre ces deux univers. Dans le « grand monde », il convient de prendre rendez-vous, de téléphoner au préalable, de s'expliquer avec un « valet de chambre » ou avec « une camériste » et d'essuyer de nombreux refus avant d'avoir la chance d'obtenir de rencontrer quelqu'un. S'il prétendait s'en remettre au hasard dans « Un sur cinq millions », la rue, les transports en commun et les sorties d'usine charriant la foule dans laquelle il lui suffisait de choisir, c'est à partir d'une liste composée des noms de ceux qui font le Tout-Paris que Calet commence son enquête :

On m'avait donné une liste de certains noms du Tout-Paris. Les femmes s'y trouvaient en grande majorité. Ce sont ces noms que l'on lit dans les comptes rendus de dîners, de cocktails, de mariages, de bals, de fêtes, de générales ou d'enterrement... (CI, 19)

En cela, Calet expérimente ce que les sociologues Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot décrivent dans leur article « Pratiques d'enquête dans l'aristocratie et la grande bourgeoisie » :

Nous avons osé écrire et téléphoner directement à des personnes auxquelles nous n'avons pas été recommandées. Le résultat fut à sa façon concluant, puisque sur quinze lettres envoyées pour solliciter un entretien, nous avons essuyé dix refus, n'avons pu contacter quatre familles, toujours absentes, et en définitive n'avons pu réaliser qu'un entretien par téléphone.¹

Si la méthode, entre les deux enquêtes menées par Calet, semble de prime abord similaire, les notions de rendez-vous et de refus remettent cependant en cause toute idée de spontanéité quant à l'élection des interlocuteurs, comme dans les conditions de l'entretien et le contenu de leurs réponses. Là où Calet apparaissait, précédemment, dominer la situation dans son ensemble, il fait

¹ Michel PINÇON, Monique PINÇON-CHARLOT, « Pratiques d'enquête dans l'aristocratie et la grande bourgeoisie », *Genèses*, n°3, 1991, p. 123.

dorénavant figure d'invité dont le résultat de l'enquête est soumis au bon vouloir de ses hôtes, dans un étonnant retournement de la notion de choix.

Selon Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, « les interviewés amenés à décrire la fortune et les bonnes fortunes d'existences qui n'en manquent pas, créent une situation originale dans laquelle le sociologue se retrouve, qu'il le veuille ou non, dans une position dominée »¹. Selon eux, c'est au cours de l'entretien, habituellement effectué au domicile de la personne interrogée et où il est donc possible à cette dernière de « mettre en évidence [...] les capitaux dont elle est pourvue »², que le sociologue est le plus à-même d'éprouver les multiples formes de cette domination. Les capitaux fonciers, économiques, symboliques et culturels qui s'imposent au chercheur sont aussi ceux qui s'imposent à Calet lorsqu'il admire le faste des Hôtels-Particuliers, se renseigne sur les budgets alloués aux toilettes, s'intéresse aux positions sociales de chacun et constate chez les uns et les autres les mêmes livres laissés en évidence et l'omniprésence des œuvres de Bérard³. L'entretien, qu'il dirigeait aisément dans *Les Deux Bouts*, s'en trouve considérablement perturbé et ne répond plus à un protocole précis où les questions se suivraient selon un ordre logique et réfléchi. La raison principale tient dans le fait que Calet se heurte à des individus qui ont appris à maîtriser le langage et se conforment à ce que décrivent Pinçon et Pinçon-Charlot :

Dans la situation d'enquête, avec les familles de la haute société, la difficulté principale a été de rencontrer des agents qui avaient acquis la technique du contrôle de soi et du discours dans les situations d'interaction. Le grand bourgeois, plus que tout autre, apprend en effet très jeune à maîtriser son expression et à ne jamais trahir son affectivité ou ses pensées lorsque l'analyse de la conjoncture tend à lui montrer qu'il est préférable d'être sur ses gardes.⁴

En effet, aux réponses simples des travailleurs rapportées dans *Les Deux Bouts*, les femmes du grand monde opposent des réponses construites et corsetées qui commencent d'ordinaire par une négation. Ainsi, à plusieurs reprises, Calet, après avoir exposé l'objectif de sa démarche, constate que « d'abord, elles se défendent toutes de faire partie du grand monde » (CI, 65) quand elles n'en nient pas purement et simplement l'existence (CI, 74). Toutes ces rencontres sont exemplaires de la stratégie d'évitement mise en place par l'ensemble des mondaines qui, se défendant d'organiser les

¹ Michel PINÇON, Monique PINÇON-CHARLOT, *Voyage en grande bourgeoisie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2005, p. 29.

² *Ibid.*, p. 30.

³ Christian Bérard (1902-1949) artiste peintre, illustrateur, créateur de costume et de décors pour le théâtre a notamment collaboré avec Jean Cocteau et Louis Jouvet.

⁴ Michel PINÇON, Monique PINÇON-CHARLOT, *op. cit.*, p. 49.

fêtes coûteuses que l'état de leurs finances leur interdisent par ailleurs, se plaignent du manque de place de leur domicile ou regrettent la disparition du Tout-Paris au profit d'une société maintenant dominée par l'argent (CI, 77). Le cas de Janie B... (CI, Chapitre XVII), qui fait preuve d'une certaine coquetterie à se dévaloriser et va jusqu'à affirmer avoir « horreur des mondanités », illustre parfaitement cette aisance discursive à laquelle l'enquêteur se trouve confronté et à laquelle il ne sait quoi répondre :

- Je suis ruinée, je ne sais rien faire. Voyez les autres, elles font toutes quelque chose : la petite Polignac fait de la musique, Marie-Louise écrit, Pauline et la princesse M... peignent... Je suis sans intérêt, je suis moche, je pisse le sang...

Il est évident que, sur l'entrefaite, j'aurais dû l'interrompre et lui dire une galanterie qui ne m'est pas venue. (CI, 100)

Outre l'importance des capitaux fonciers, économiques, symboliques et culturels dans toute situation de face-à-face, les entretiens menés par Calet mettent en valeur le pouvoir qu'exerce sur son interlocuteur celui qui contrôle sa parole. La « femme du monde », érigée en figure archétypale identifiée dès la conclusion des *Deux Bouts*, se caractérise alors par sa maîtrise des conventions sociales. Régnant sur cet univers en représentation, la « femme du monde » est donc celle dont il convient de dresser le portrait.

Parmi les dix-huit entretiens du *Croquant indiscret*, quatorze sont consacrés à des femmes quand seulement quatre le sont à des hommes. Ce déséquilibre s'oppose directement à la parité presque exemplaire qui caractérisait la précédente enquête et où la question du genre n'était jamais considérée comme décisive au moment de constater la pénibilité d'un travail ou la modestie d'une existence. Premier figurant d'une mise en scène qui lui échappe, l'enquêteur est naturellement considéré par ses hôtessees comme une oreille attentive choisie à qui l'on concède une faveur. Calet, difficilement introduit dans le quotidien de ces dames affairées — bien que pour la plupart sans emploi —, ne parvient jamais à inscrire ses entretiens dans la durée et ne peut dès lors composer de réels portraits comme c'était le cas dans *Les Deux Bouts*. Là où il se proposait de parler des anonymes comme des « stars de cinéma ou des boxeurs en renom » (DB, 10), s'attribuant d'autorité la capacité de mettre en lumière telle ou telle personne, il s'immisce ici péniblement dans un monde habitué à la lumière, qui ne lui reconnaît aucune légitimité autre que celle de faire-valoir et ne fait que le tolérer sans pour autant lui accorder sa confiance :

- Pourquoi faites-vous cela ? Vous avez du talent. Pourquoi n'écrivez-vous pas plutôt un nouveau roman?

Je me vois d'ici, j'ai dû m'ébrouer, renifler, baisser le nez, me prendre le visage dans la main.

- Vous êtes sympathique, vous avez une peau de cinéma.

Aucune femme ne m'avait dit cela encore. Le doux éclairage de la pièce nous était favorable à tous deux.

C'a été une bonne minute. Elle s'est inquiétée de ma santé. Le sujet m'est agréable ; je m'étends volontiers dessus. (CI, 99)

Cette scène est révélatrice de l'ambiguïté dans laquelle se retrouve l'enquêteur du *Croquant indiscret*. Personnage admis à pénétrer dans l'intérieur des mondaines et de Janie B..., qui annonce dès qu'elle l'aperçoit : « C'est moi qui vais vous interviewer » (CI, 99), Calet prend conscience de la distance qui le sépare du « grand monde » et de l'extrême difficulté qu'il y aurait à le décrire avec toute la rigueur sociologique et la distance, malgré l'empathie, dont il avait su faire preuve dans *Les Deux Bouts*. Janie B..., en retournant la situation et en interviewant l'intervieweur, parvient à établir une domination matérielle, langagière et symbolique en renvoyant l'enquêteur à son rôle véritable, celui d'écrivain, et donc à son imposture. En lui reconnaissant du talent, elle lui reconnaît aussi une existence en tant qu'auteur — rappelons que Calet s'amuse constamment, et notamment dans *Les Deux Bouts*, de son anonymat littéraire (DB, 73) — et semble remettre en cause le supposé éloignement culturel qu'il pourrait y avoir entre leurs deux mondes. Sincérité ou art de la conversation, honnêteté ou flatterie, Philippe Riutort souligne que tout l'intérêt du travail du sociologue réside dans sa capacité de « tenir à distance le milieu étudié et ne pas céder sous le "charme", de même qu'il doit éviter de prendre sa "revanche" par écrit en se livrant à une dénonciation en règle du milieu étudié »¹. Si, avec *Les Deux Bouts*, Henri Calet se pliait à une certaine rigueur force est de constater qu'avec *Le Croquant indiscret* il met en scène un narrateur qui se heurte à toute la complexité d'une telle enquête et ne parvient à éviter aucun des écueils auxquels le confronte le « grand monde ».

Plutôt que de s'enfermer dans des principes méthodologiques à la manière du sociologue qu'il n'est pas, Calet fait alors délibérément un pas de côté et propose une résolution littéraire à l'aporie dans laquelle se trouve la sociologie au moment de décrire le fonctionnement du monde aristocratique et de la grande bourgeoisie, écrivant ainsi, avec malice, le roman suggéré par Janie B.

De l'enquête au roman

Si Henri Calet avait su faire preuve, dans « Un sur cinq millions » puis dans *Les Deux Bouts*, d'une rigueur tout à la fois journalistique et scientifique pour décrire le « milieu de la

¹ Philippe RIUTORT, *op. cit.*, p. 136.

pauvreté parisienne » en « sociologue de terrain et en écrivain »¹, force est de constater que *Le Croquant indiscret* remet considérablement en question cette posture. Ceci est particulièrement notable dans l'adaptation radiophonique diffusée sur les ondes de la Chaîne Nationale, le 26 juin 1955² soit près de quatre mois avant sa publication en volume, qui s'interroge, dans une parodie d'introduction et de présentation du programme à venir, sur sa véritable nature générique :

PRESENTATRICE : Avec le concours de mesdames Berthe Bovy, Jacqueline Chambord, Germaine Dermoz, Gabrielle Dorziat, Huguette Duflos, Micheline Francey, Jacqueline Gauthier, Madeleine Lambert, Odette Laure, Margo Lion, Suzet Maïs, Mary Marquet, Marguerite Pierry et Jacqueline Porel, et de Jacques Morel, Charles Dechamps et l'auteur, la Radiodiffusion Télévision Française présente...

PRESENTATEUR : Eh bien ? Présente quoi ?

PRESENTATRICE : Euh... Une enquête... euh... oui, c'est cela une enquête... mais aussi un voyage... peut-être même un rêve...

PRESENTATEUR : Un rêve ? On m'avait dit un reportage.

PRESENTATRICE : Un reportage en effet ! Un roman aussi pourtant...

PRESENTATEUR : Et l'auteur ?

PRESENTATRICE : Henri Calet, il est là.³

Tour à tour qualifiée d' « enquête », de « voyage », de « rêve », de « reportage » et de « roman », par les deux présentateurs chargés de l'introduire, la version radiophonique du *Croquant Indiscret* tient aussi de la pièce de théâtre que Calet lui-même, mué en narrateur, se charge de mener. Dès le titre, il revendique ainsi un premier rôle qui signifie une rupture par rapport à sa précédente enquête, non seulement dans sa posture mais aussi dans le ton qu'il adopte et dans la forme et le contenu du texte lui-même. Interrogé par le présentateur sur le choix de ce titre, Calet répond :

PRESENTATEUR : Eh bien... Le titre monsieur Calet ?

CALET : Ah... le titre... J'ai longtemps hésité avant de choisir un *Croquant indiscret* et même en ce moment je ne suis pas bien sûr... *Croquant* oui, *indiscret* évidemment ! J'ai vérifié le sens de ces mots dans le *Larousse*. « *Croquant* : habitant du village de Crocq, homme de rien, misérable ». « *Homme de rien* », si l'on veut. « *Misérable* », bien sûr. « *Indiscret* : qui manque de discrétion, qui ne sait pas garder le secret ». C'est à peu près cela. Disons donc *Le Croquant indiscret*...⁴

¹ Nous empruntons ces expressions à Philippe Garbit qui, dans son introduction à la version radiophonique du *Croquant indiscret* diffusée par « Les Nuits de France Culture », rappelle en préambule qu'Henri Calet s'était intéressé au « milieu de la pauvreté parisienne » en « sociologue de terrain et en écrivain ».

² L'adaptation radiophonique du *Croquant indiscret*, d'une durée d'une heure trente, diffusée pour la première fois le 26 juin 1955 dans l'émission « Soirée de Paris », est régulièrement rediffusée par France Culture. La dernière diffusion date du 15 mars 2019. L'enregistrement est disponible à l'écoute à l'adresse suivante (consultée le 28 août 2020) : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/le-croquant-indiscret-enquete-dans-le-paris-mondain-des-annees-50-signee-henri-calet>

³ *Ibid.* Extrait compris entre 2min15 et 3min10.

⁴ *Ibid.* Extrait compris entre 3min. et 3min30.

La définition de « croquant », telle que proposée par Calet, est volontairement approximative et ne précise qu'à demi-mot — ce que font pourtant de façon très claire les dictionnaires *Le Robert* et *Larousse* — que le terme, signifiant « paysan, rustre », désigne aussi un « paysan révolté sous Henri IV et Louis XIII »¹. L'allusion au village de Crocq, considéré comme étant « le berceau de l'insurrection des Croquants » en 1592², ne saurait alors être absolument gratuite et induit une posture nouvelle d'opposition, renforcée par la référence littéraire que le nom commun qui en est dérivé suggère. A la lecture du titre *Le Croquant indiscret*, il est difficile, en effet, de ne pas songer au livre d'Eugène Le Roy, *Jacquou le croquant* (1900)³, succès du début du vingtième siècle et par conséquent présent à l'esprit du lecteur des années cinquante. Ce réseau sémantique insiste donc implicitement sur la dimension révoltée du croquant ou, du moins, sur l'affirmation d'un certain statut social. Cette glose interrompt le générique de l'émission radiodiffusée et, véritable note préliminaire située en amont de l'œuvre, perturbe le déroulement de la présentation tout en introduisant un certain nombre d'indices conditionnant la réception de l'auditeur. Situé dès le départ dans la fiction, avec l'égrenage des noms des acteurs, ce dernier est plongé dans l'indécision, le « voyage » s'opposant à l'« enquête », le « rêve » et le « roman » répondant au « reportage », avant d'être aussitôt rappelé à la méfiance à l'écoute de la mention prononcée avec malice qui clôt le préambule de la présentatrice :

PRESENTATRICE : En conséquence, la Radiodiffusion Télévision Française vous présente, dans une réalisation de Georges Godebert, *Le Croquant indiscret* d'Henri Calet. Mais nous insistons sur le fait que toute ressemblance avec des personnages ayant existé ou existant ne serait que purement fortuite...⁴

A l'inverse, la version publiée du *Croquant Indiscret*, postérieure de quelques mois, ne prend pas la peine de commenter le titre ni de définir les mots qui le composent. Cependant, comme la glose interrompant le générique de l'émission se situait *avant* le début réel du programme, le texte de Calet se voit conditionné par un élément à la fois extérieur et introducteur. En effet, si *Les Deux Bouts*, paru chez Gallimard, voyait son statut de document et de reportage légitimé par sa seule présence au catalogue de la collection « L'air du temps », *Le Croquant indiscret*, publié chez

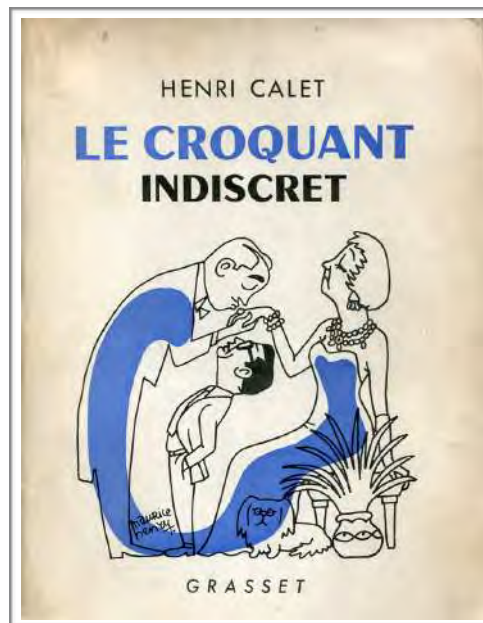
¹ *Le Petit Robert*, 2011, article « croquant ».

² Philippe LE BLAS, *France, dictionnaire encyclopédique*, Tome 6, Paris, Firmin Didot Editeurs, 1842, p. 253. Le livre est accessible en accès libre à l'adresse suivante : (consultée le 3 septembre 2020) <https://books.google.fr/books?id=whIIAAAQAAJ&pg=PA253#v=onepage&q&f=false>

³ Publié en feuilleton dans la *Revue de Paris* en 1899, *Jacquou le croquant* est publié en 1900 par Calmann-Lévy. Il relate l'histoire de Jacquou qui devient le symbole des souffrances paysannes et qui, à la veille de la révolution de 1830, s'oppose à l'injustice du comte de Nansac.

⁴ *Ibid.* Extrait compris entre 3min40 et 4min05.

Grasset et ne s'inscrivant dans aucune collection particulière, affiche avec le livré précédent un décalage certain dès l'illustration liminaire de Maurice Henry¹. Le dessin placé en couverture de l'ouvrage représente un Henri Calet aisément reconnaissable entre un homme et une femme dont il observe par en dessous le baisemain :



Première de couverture de l'édition originale du *Croquant indiscret*, Grasset, 1955.

La position d'intrus qu'il occupe ostensiblement insiste sur l'incongruité de la présence du journaliste-écrivain dans un monde dont il ne maîtrise visiblement pas les codes. Dans ce dessin, Calet apparaît littéralement plus petit que ceux qu'il contemple et ces derniers se distinguent de lui tant par leurs supposées bonnes manières que par la couleur bleue, traditionnellement associée à la noblesse. Remplissant exactement la même fonction que les définitions préalables de la version radiophonique, l'illustration choisie pour figurer sur la première de couverture reprend donc ces notions d'intrusion, d'indiscrétion et de distance sociale que suggère le titre tout en introduisant une dimension humoristique qui contredit d'emblée la supposée rigueur de l'enquête.

Dans *Les Deux Bouts*, Calet remplissait le rôle de médiateur et, sans jamais s'effacer totalement, acceptait cependant de se placer en retrait des personnes qu'il interrogeait, dans le but de faciliter leurs prises de paroles et leurs confidences. A l'inverse, il apparaît ici comme le personnage principal du livre, comme ce croquant indiscret qui s'immisce dans un univers étranger

¹ Maurice Henry (1907-1982), entre autre dessinateur, journaliste et scénariste, a notamment accompagné de ses dessins certains textes d'Henri Calet parus dans *Combat* et *Le Figaro littéraire*.

et s'expose à vivre de nombreuses anecdotes. Si l'on s'en réfère à Jérôme Meizoz, la « posture d'auteur implique relationnellement des faits discursifs et des conduites de vie dans le champ littéraire »¹. Ainsi, pour comprendre le positionnement d'un auteur, il faudrait analyser dans le même temps ce qui est interne et externe au texte, « l'ethos discursif »² — c'est-à-dire la façon dont le discours construit la figure de l'énonciateur — et « l'ensemble des conduites non-verbales de présentation de soi »³ — à savoir lorsque l'écrivain incarne pleinement la fonction « auteur », notamment dans la sphère médiatique. C'est en effet à partir de cette double relation qu'il est possible de saisir une contradiction entre la posture de l'auteur Calet à l'extérieur du texte et celle qu'il met en scène dans *Le Croquant indiscret*.

S'ils évoquent la régularité des traits de son visage⁴, la simplicité de ses vêtements, de ses gestes et de sa façon de s'exprimer⁵, les articles de presse parus au sujet de Calet, surtout de la part de ceux qui l'ont le mieux connu, insistent principalement sur sa discrétion — tant sur sa vie passée⁶ que sur sa vie présente⁷ — et sur son élégance. Le portrait que dresse Paul Guth de l'auteur de *La Belle Lurette*, dans *La Gazette des Lettres* en octobre 1948, le présente comme « un élégant d'altitude modeste, un espagnol lustré », à la « voix grave, imperceptible, de violoncelle enveloppé de sous-vêtements Rasurel », empreint de « réticences polies », de « prudences courtoises » et de « modesties de pensée »⁸. Au même moment, un entretien réalisé pour *Le Figaro littéraire* à l'occasion de la parution du *Tout sur le tout*, dépeint un homme « immobile, correct, réfléchi », semblable à une « photographie » de lui-même dont les « yeux s'esclaffent derrière les lunettes »⁹. François Nourissier, qui a connu Calet dans les « trois ou quatre dernières années de sa vie » lui prête « l'apparence d'un fonctionnaire de bon rang » à la fois « pince sans rire, la voix posée, plaisant aux dames »¹⁰. Tous ces propos s'accordent avec les quelques clichés disponibles de

¹ Jérôme MEIZOZ, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève-Paris, Slatkine, 2011, p. 82-83.

² Jérôme MEIZOZ, *L'oeil sociologue et la littérature*, Genève-Paris, Slatkine, 2004, p. 51.

³ *Ibid.*

⁴ René TRINTZIUS, « Henri Calet », *L'Intransigeant*, 26 novembre 1935. Cité par Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet, autobiographie critique 1931-2003*, p. 280.

⁵ Claude VAREILLES, « Conversation avec Henri Calet », *L'Echo du Maroc*, 13 février 1948. Repris par Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, p. 283. Le texte est aussi repris par Michel Schmitt dans son édition critique de *Mes Impressions d'Afrique*, p. 147.

⁶ Georges HENEIN, « Henri Calet », *Mercure de France*, juillet-août 1964, repris dans *Grandes largeurs*, n°1, *op. cit.*, p. 69.

⁷ Marc BERNARD, « Calet à la paresseuse », *À hauteur d'homme*, *op. cit.*, p. 121.

⁸ Le très bel article de Paul Guth, « Henri Calet, l'homme poussé », a été repris dans le premier numéro de la revue *Grandes largeurs*. Paul GUTH, « Henri Calet, L'homme poussé », *Grandes largeurs*, n°1, été 1981, p. 7.

⁹ *Le Figaro littéraire*, n°135, 20 novembre 1948. Repris par Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet, bibliographie critique 1931-2003*, *op. cit.*, p. 287.

¹⁰ François NOURISSIER, « Henri Calet, le paysage », in *Europe*, « Henri Calet », *op. cit.*, p. 8.

l'écrivain et sont confirmés par son ami Marc Bernard qui souligne le « goût de l'ordre, de la respectabilité » d'un Calet qui « ne détestait rien tant que le débraillé »¹. Le même mot revient sous la plume de Christiane Martin du Gard, sa dernière compagne de juillet 1953 jusqu'à sa mort, qui décrit dans *Terre brûlée*, comme s'adressant directement à lui, quelques unes de ses habitudes :

Le matin tu n'étais guère bavard. Tu passais un temps considérable à ta toilette. Coquet de ton visage, de tes mains, tu les soignais comme une jolie femme. Propret à l'extrême, tu ne pouvais supporter une tache sur ton veston, ni une ombre sur tes manchettes. Tu détestais le négligé. Tu ignorais les « costumes d'intérieur ». Pour enfiler des chaussons le soir en rentrant, il fallait que tu aies les pieds bien mouillés — car tu ne possédais qu'une paire de souliers. Ces chaussons je les avais choisis élégants, vernis. Cependant, si un ami venait te voir, tu les quittais promptement et remettais tes chaussures. Le débraillé n'était pas ton fait. Même seul, à ta table de travail, tu étais toujours habillé, prêt à sortir, paré à toute éventualité. Mais pour atteindre ce stade de correction, tu lambinais des heures.²

Christiane Martin du Gard dresse le portrait d'un homme particulièrement attentif à chacun des détails de sa toilette, cette dernière prise dans tous les sens du terme, qui contredit celui de l'énonciateur Calet tel qu'il apparaît dans *Le Croquant indiscret*. La description qu'il donne de lui-même s'accorde mal à celle qu'en font les personnes l'ayant connu et l'apparente d'autant plus à un personnage de fiction caractérisé par ses mauvaises manières morales, intellectuelles et vestimentaires en regard de celles relatives au monde dont il prétend rendre compte :

Ainsi, je me rappelle qu'un jour, dans le « 48 » (direction : Porte de Vanves), au sortir de je ne sais quel boudoir, une grosse femme m'a dit :

- Pardon, mon pauvre monsieur, si je marche sur vos panards.

Tel était quasiment mon parler, à moi aussi, quelque temps auparavant. La meilleure méthode pour lutter efficacement contre les mauvaises influences du sol natal, était de m'élever sans cesse, moralement, intellectuellement, vestimentairement. (CI, 81).

S'il semble difficile d'imaginer dans sa bouche le mot « panard », la simplicité ne se confondant pas avec la familiarité, il apparaît en revanche impossible, si l'on en croit notamment le témoignage intime de Christiane Martin du Gard, d'accréditer l'idée d'un Calet négligé sur le plan vestimentaire. *Le Croquant indiscret* accorde une place significative à la question de l'habillement, notamment lorsque le narrateur, chez le couturier Patrick d'Argent et chez la modiste Madame Victoire, découvre l'importance des sommes qui lui sont allouées. Comme il opposait son modeste studio au faste des H.P., il oppose son costume bleu foncé acheté à crédit et qui, par conséquent, ne

¹ Marc BERNARD, *op. cit.*, p. 115.

² Christiane MARTIN DU GARD, *op. cit.*, p. 82.

lui appartient pas encore en totalité, aux habits et aux smokings revêtus par les hommes présents au cocktail organisé par la comtesse Marie-Louise de C... (CI, 115-116). Cependant, la mise en évidence de la modestie de ses finances et leur répercussion sur l'habillement du personnage Calet n'atteint son paroxysme que lorsqu'il évoque le ridicule de son linge de corps :

Je fais régulièrement changer les cols et les poignets de mes chemises par une vieille fille catholique de mon voisinage.

C'est très économique. Malheureusement, pour faire de nouveaux cols et de nouvelles manchettes, la demoiselle doit prendre le tissu quelque part. Elle a choisi, une fois pour toutes, de le couper dans le pan de derrière. Tantôt, elle remplace la partie manquante par un morceau de tissu qu'elle a sous la main, sans trop se soucier de la teinte ; tantôt, elle ne remplace rien. Elle est fantasque. Ce qui fait que je porte, soit des chemises à pans de couleurs voyantes ou rayés, ou, quelquefois parsemés de fleurettes, soit des chemises sans pan du tout. Je ressens un plaisir certain à me regarder dans la glace, lorsque je suis tout seul avec mon image [...]. C'est, de toute façon, un moyen de couronner gaiement une soirée de célibataire. Lorsque vous êtes deux, mieux vaut ne se montrer que de face. (CI, 116)

Ici, l'ironie et l'humour servent principalement à définir un personnage appartenant au peuple et opposé, par nature, à la classe sociale dans laquelle il s'introduit. Pour cela, Calet se met ostensiblement en scène et force délibérément le trait, transformant son enquête en un roman dont la diégèse rend compte des mésaventures d'un narrateur, depuis son introduction jusqu'à sa sortie du « grand monde ». Cette misère exagérée, et à laquelle il peut être même difficile de s'identifier complètement, accentue l'impression d'une bipolarité de la société en même temps qu'elle décrédibilise la scientificité d'un narrateur cherchant à « faire peuple » et acceptant, dans sa normalité, les limites de sa compréhension. Le fait est que très rapidement, le personnage Calet reconnaît son incompetence à saisir les subtilités de ce milieu et doit avoir recours aux lumières de son amie Pauline pour pallier son manque de perspicacité (CI, 53, 68, 103). Pauvre, mal habillé, mal logé, peu perspicace, son ridicule et son ingénuité mettent en évidence l'absurdité d'un monde d'où sont exclus ses semblables et auquel il faut appartenir pour pouvoir en saisir le sens. L'humour, l'ironie et l'auto-dénigrement, s'ils sont une réponse d'écrivain, ne permettent pas totalement de désamorcer l'amertume d'un constat, à savoir que le sujet échappe à l'enquêteur. Calet a compris qu'il n'était pas possible de réaliser dans le « grand monde » le même type de reportage que dans le « petit monde ». Dès lors, reconnaissant son incompetence à démêler le vrai du faux, il laisse à chacune des personnes interrogées le soin de compléter le portrait de l'interviewé précédent. Libéré de toute responsabilité en matière d'objectivité, il peut dès lors délibérément céder à toutes les tentations identifiées par Pinçon et Pinçon-Charlot, auxquelles se doit d'ordinaire de résister le

sociologue. N'occupant plus réellement le rôle de l'enquêteur, il n'est donc plus soumis à une quelconque réserve scientifique. Il peut exister pleinement en tant que personnage, chez qui se mêlent rejet et sympathie, et s'affirmer comme un représentant des bas quartiers prêt, naïvement, à tomber sous le charme de l'opulence et du luxe.

À sa sortie, *Le Croquant indiscret* n'a pas suscité le même enthousiasme que *Les Deux Bouts* et Michel P. Schmitt signale que si la critique y reconnaît « le talent de l'auteur, son humour et son ingénuité feinte », elle relève « aussi des faiblesses et un propos un peu flou »¹. C'est justement l'humour et la simplicité que Pascal Pia souligne en premier lieu dans la chronique qu'il consacre au *Croquant indiscret*, parue le 18 janvier 1956 dans *Carrefour*². Plus clairvoyant que beaucoup de ses contemporains, il perçoit que « le grand monde offrait plus de résistance à Calet que le prolétariat des faubourgs », ce qui explique, selon lui, l'« absence d'aussi saisissants tableaux que dans *Les Deux Bouts* ». Pia comprend cependant que le « premier personnage de ce nouveau livre, c'est Calet lui-même » et qu'il ne faut pas y reconnaître « un livre à clé » ou « un documentaire » mais bel et bien « une satire, [...] l'équivalent d'une comédie moliéresque ». Envisagé selon le prisme de l'article de Pascal Pia, *Le Croquant indiscret* pourrait n'être que le pendant littéraire et satirique des *Deux Bouts* illustrant par l'absurde l'énorme décalage existant entre deux mondes parallèles qui s'ignorent. En décrivant l'opulence d'un milieu qu'il n'avait jusqu'à présent fait qu'entrapercevoir, Calet, narrateur du XIV^e arrondissement déplacé volontaire en « pays étranger », observe de l'intérieur et toujours en situation de marginal un autre pan du quotidien. Toute la difficulté, pour le lecteur et la critique, consiste à démêler le vrai du faux et à ne pas être la dupe de ce livre où l'ironie et l'humour, n'épargnant personne, se jouent des mondaines, s'attaquent à un populisme politique de bas étage et caricaturent un « petit peuple » auquel l'auteur est malgré tout heureux d'appartenir. En prolongeant et en illustrant l'idée d'une division de la société parisienne à la fois sociale et spatiale — récurrence de tous ses livres précédents — suivant des modalités littéraires ne répondant ni aux principes du Populisme, ni à une littérature prolétarienne, ni à l'enquête sociologique, *Le Croquant indiscret* constitue l'ultime pas de côté d'un écrivain ordinaire qui complète sa palette de chroniqueur social et qui, malgré la présence des accents reconnaissables qui font son identité d'auteur, écrit toujours le livre auquel le public ne s'attend pas.

¹ Michel P. SCHMITT, « La réception critique d'Henri Calet », *op. cit.*, p. 158.

² Pascal PIA, « Gens du monde », *Carrefour*, 18 janvier 1956, p. 9. <https://www.retronews.fr/journal/carrefour-la-semaine-en-france-et-dans-le-monde/18-janvier-1956/1685/3105787/9> (Consulté le 20 septembre 2020)

CHAPITRE 6

—

LE CHRONIQUEUR D'UNE SOCIÉTÉ EN MOUVEMENT

A. D'une génération l'autre

Le témoin des enfances malheureuses

Avec *La Belle Lurette*, Calet effectuait son entrée en littérature en faisant le récit de son enfance, matière qu'il allait ensuite réemployer, en y apportant de nombreuses variations, dans la plupart de ses ouvrages suivants (*Le Tout sur le tout*, *Monsieur Paul*, *Les Grandes Largeurs*). Ce sujet s'impose naturellement comme l'une des lignes de force de son œuvre d'autant plus que c'est par son intermédiaire que sont introduites les grandes thématiques caletiennes : la nostalgie, la misère sociale et Paris. Au-delà de celle de son double littéraire, Calet met ainsi régulièrement en scène une enfance malheureuse qui se heurte à un monde adulte inique et violent. Dès *Le Mérinos* (1937), c'est Joseph Cagnieux qui observe dans les couloirs du métro un petit vendeur de fleurs aux prises avec un bourgeois retraité qui l'accuse de vol à la tire (LM, 116-117). Dénonçant un monde divisé en deux, où la bienséance donne à l'injustice l'apparence de la respectabilité, Cagnieux assiste, impuissant et honteux face à l'indifférence générale, à la défaite de l'enfant et à la confiscation de son panier de roses (LM, 119). Après la guerre, devenu journaliste, Calet rapporte sensiblement la même scène dans un article intitulé « L'épuration dans le XIV^e » paru dans *Combat* le 29 octobre 1946. Un jeune garçon d'une quinzaine d'années, pris sur le fait et coupable d'avoir volé une ceinture, se voit emmené au commissariat, encadré par deux marchands. Avec ce cas, il dénonce autant l'excès de zèle qu'une justice expéditive, davantage tournée vers la répression que vers la compréhension, et prompte à condamner le faible :

Pourquoi avait-il volé cette ceinture et peut-être d'autres bricoles ? Pour se payer un cornet de frites ou des marrons, ou pour aller au cinéma en compagnie de copains de son âge, des apprentis comme lui ? Le

prix des places vient encore d'augmenter dernièrement : 20 francs les sept premiers rangs, plus un esquimau à 10 francs, ce qui fait 30 francs : c'est cher pour de si petites bourses... A moins qu'il n'ait eu de plus sérieuses raisons. (DML, 135)

Là où la morale reprocherait à l'enfant son geste, la dernière phrase laconique de Calet — « à moins qu'il n'ait eu de plus sérieuses raisons » —, sans résoudre la question du pourquoi mais en la laissant, au contraire, pleinement ouverte, suffit à modifier le sens de l'ensemble du paragraphe. Loin de lui reprocher la supposée futilité de ses motivations, il en viendrait presque à souhaiter que ce vol sans importance ne soit pas la conséquence de motifs plus impérieux et que l'adolescent n'ait été mû que par les banales préoccupations de son âge. Il est probable que le sort réservé au voleur de ceinture en 1947 soit moindre par rapport à celui qui attendait le vendeur de rose en 1937, la société française de l'après Seconde Guerre mondiale ayant pris conscience de la nécessité de reconsidérer la législation en matière de justice pénale des mineurs. La loi, depuis l'ordonnance du 2 février 1945, se fixe en effet pour objectif de « protéger efficacement les mineurs, et plus particulièrement les mineurs délinquants »¹, en soulignant l'influence des « bouleversements d'ordre matériel et moral » provoqués par la guerre. Dans ce contexte, pour Calet, la question de la culpabilité du petit voleur de ceinture, avérée ou non, ne revêt guère d'importance et celle du vol en lui-même ne donne lieu à aucun jugement moral. En effet, l'article ne se risque pas à se demander si le garçon a eu raison ou tort, ni même si son action est « bonne » ou « mauvaise ». Calet, grandi à l'école trouble de la rue, initié à la débrouille par des parents faux-monnayeurs et lui-même coupable du vol d'une importante somme d'argent, n'excuse ni ne condamne mais ne constate pas moins la réponse des adultes, probablement disproportionnée, à un symptôme qui caractérise la société française de l'après-guerre. Avec ce portrait, Calet témoigne donc d'une problématique actuelle en se rangeant du côté d'un justiciable dont la position de faiblesse est encore accentuée du fait même de son jeune âge.

L'article intitulé « Les grandes joies du Petit-Montrouge », paru dans *Caliban* le 15 novembre 1947, prolonge ce constat d'une enfance qui, si elle n'est pas nécessairement délinquante, n'en est pas moins privée d'innocence et confrontée à la violence du monde des adultes. Par un intéressant jeu de miroir — Calet est coutumier du fait de faire dialoguer entre eux les articles qu'il écrit —, l'apprenti de treize ans réalise au cinéma le Petit-Montrouge les rêves de films et d'esquimau que le journaliste prêtait déjà au petit voleur de ceinture. Le cinéma, vecteur de rêve, y

¹ « Ordonnance n°45-74 », *Journal officiel de la République française, ordonnances et décrets*, n°30, 4 février 1945, p. 531. Le texte est disponible à l'adresse suivante (consulté le 2 octobre 2020) : <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT00000517521>

est décrit comme un prolongement de l'enfance et comme étant l'unique moyen de se soustraire pour un temps à l'âpreté de son existence :

Mon jeune voisin ouvrait largement les yeux et se rongait continûment les ongles... Quand il serait grand, il pourrait devenir un gangster élégant et bien découplé, il gagnerait beaucoup d'argent en étranglant, il porterait son chapeau en arrière, il aurait une femme à lui, aussi jolie, aussi voluptueuse que celle qui passait sur la toile en courte robe de satin... Tandis que, dans la vie courante, il ne grandirait plus, sa croissance était arrêtée, il restait un grouillot que les contremaîtres malmènent quelque peu. (DML, 211-212)

Le temps d'une séance de cinéma, le jeune apprenti peut oublier sa vie quotidienne et la dureté d'un travail qui modèle de façon anormale son corps d'enfant. Dans l'œuvre de Calet, comme dans ses articles, l'enfant des milieux populaires est un être contraint, rarement insouciant, très vite au travail et toujours privé de liberté. Nostalgique de sa propre enfance, dont la misère est relatée avec espièglerie, Calet ne se laisse donc pas pour autant aller à faire l'éloge du « gamin de Paris », tel qu'il apparaît dans une certaine tradition artistique et littéraire héritée du XIX^e siècle. Les enfants qui parcourent ses écrits ne ressemblent en rien au « gamin » tel que le décrit Gustave d'Outrepoint, dans *Paris ou le livre des Cent-et-un* (1832)¹, ou Victor Fournel pour qui il est, dans *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (1858), un être « gai, insouciant, mauvaise tête, vrai pinson étourdi et jaseur » qui « passe un refrain à la lèvre, la casquette sur l'oreille, frottant à tous les murs sa blouse d'atelier »². Ce personnage n'est pas celui qui apparaît dans *Le Mérinos* ou dans *Le Tout sur le tout*, à l'occasion duquel Calet réutilise les deux articles parus dans *Combat* et dans *Caliban* (TT, 154 et 206). Si ses livres, notamment lorsqu'il s'agit de la narration de sa propre enfance, s'inscrivent dans le prolongement d'une littérature apparue avec la fin du XIX^e siècle et la III^e République, moment où se développe ce que Michelle Perrot nomme « la notion d'intérêt de l'enfance »³, Calet se fait avant tout l'écho, dans son travail de romancier comme dans son travail de journaliste, de cette enfance sans avenir, ayant compris très tôt les ressorts de l'injustice sociale et privée de la légèreté et de l'insouciance. Ainsi, les trois articles qu'il fait paraître entre août 1947 et mai 1948 au sujet de

¹ Gustave d'Outrepoint est l'auteur de l'article intitulé « Le Gamin de Paris » dans *Paris ou le livre des Cent-et-un*, compilation de portraits des supposées particularités de Paris en quinze tomes. Il y dresse le portrait de cette figure apparue dans les années 1830 et déjà présente dans le tableau de Delacroix, *La Liberté guidant le Peuple*. Gustave d'OUTREPONT, « Le gamin de Paris », in *Paris ou le livre des Cent-et-un*, tome 7, Ladvocat Libraire, 1832, p. 121. Le livre est disponible sur le site de la BNF (consulté le 2 octobre 2020) : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23546s?rk=278971;2>

² Victor FOURNEL, *op. cit.*, p. 348.

³ Michelle Perrot, « Le notion d'intérêt de l'enfant et son émergence au XIX^e siècle », *Actes, cahier d'action juridique*, n°37, été 1982.

l'association « Les Amis des Enfants de Paris »¹, qui se charge de secourir et de donner un toit aux enfants des rues, rendent compte de cette précarité dans laquelle se trouvent de nombreux mineurs au sortir de la Seconde Guerre mondiale. En choisissant de la raconter sans fard et sans artifice, il délaisse du même coup des stéréotypes littéraires devenus motifs esthétiques. Dans le premier article, intitulé « Mes copains », Calet fait le récit de sa visite à Montreuil, où se situe le siège de l'association, et explique comment Robert, âgé de vingt ans, et ses compagnons, tous mineurs, procèdent pour venir en aide aux enfants trouvés dans la rue :

Voici comment on les attrape : Robert et quelques anciens s'en vont la nuit à Montmartre, dans un secteur compris entre Pigalle, Anvers et Barbès. Ils attendent le passage du dernier métro et, peu après, ils n'ont plus qu'à ramasser un, deux, trois petits tas. Ils les réveillent et ils leur parlent d'un lit, d'une maison, de deux repas quotidiens. Les gosses les suivent à Montreuil. C'est ainsi que l'on trouve les enfants à Paris, par douzaines, dans les escaliers du métropolitain, sur les deux heures du matin. (CO, 185-186)

Le drame social dont il est ici question semble complètement oublié par les pouvoirs publics. Plutôt que de les accuser directement, Calet rapporte les actions menées par cette vingtaine de jeunes garçons âgés de quatorze à vingt ans qui ont pris possession d'une maison en ruine qu'ils s'efforcent tous ensemble de remettre en état. Sans aucune aide extérieure, ils tâchent de trouver eux-mêmes une solution à un problème pourtant collectif. Calet note à leur sujet :

Ils ont tous le même teint, le même accent, le teint et l'accent de certains quartiers de Paris. Ils ont tous aussi le même passé trop lourd ; ils connaissent tous déjà la vie ; ils ont mis les bouchées doubles : ce n'est pas bon. (CO, 187)

Les enfants de Paris ont grandi trop vite, conditionnés par un « passé trop lourd », et se sont parés de ce teint grisâtre qui est celui que Calet reconnaît à la grande ville (DB, 198). Si le « gamin de Paris » connaissait lui aussi la vie, il se caractérisait cependant par une insouciance et une légèreté qui font défaut aux enfants décrits par Calet. Dès lors, ils ne s'apparentent plus à un mythe littéraire devenu lieu commun avec le personnage de Gavroche et réactualisé au début du vingtième siècle par Poulbot², mais s'inscrivent de plain-pied dans une réalité sociale dont la précarité n'est pas

¹ « Mes Copains », *Combat*, 28 août 1947, p. 2. Repris sous le même titre dans *Contre l'oubli* ; « Mes copains (2) », *Combat*, 23 septembre 1947, p. 2. Repris sous le titre « Bonnes nouvelles de Montreuil » dans *Contre l'oubli* ; « Mes petits amis de Montreuil », *Réforme*, n°165, 15 mai 1948, p. 1. Repris sous le même titre dans *Contre l'oubli*.

² Francisque Poulbot (1879-1946), affichiste, dessinateur et illustrateur, est l'auteur de nombreux dessins représentant l'archétype de l'enfant parisien. Par antonomase, son nom est devenu nom commun : un « poulbot » est un gamin de Paris.

contrebalancée par la vitalité qui serait celle d'un « enfant feu-follet »¹ au caractère débrouillard et qui leur permettrait de passer outre, tel un jeu, les situations les plus difficiles. Il n'est jamais ici question d'amusement et la débrouillardise dont ils font preuve n'est pas celle d'enfants, mais s'apparente davantage à une prise de conscience qui se substitue à la responsabilité défaillante d'adultes incapables de trouver des solutions. Au-delà d'un simple constat et à l'image de l'article « Cette cigarette américaine », qui alertait l'opinion publique sur les peines de prisons encourues par les soldats alliés reconnus coupables de vol de cigarettes, « Mes copains » a l'ambition de produire sur le lecteur un effet concret et se veut un véritable appel à l'aide. Si Calet salue l'action de ces jeunes, tous mineurs — rappelons que la majorité est fixée à 21 ans jusqu'en 1974 —, qui se prennent en main, il prend aussi soin d'indiquer, en conclusion, l'adresse à laquelle on peut leur venir en aide.

Un mois plus tard, un deuxième article « Mes copains (2) », paru le 23 septembre 1947 et repris dans *Contre l'oubli* sous le titre « Bonnes nouvelles de Montreuil », fait état des différents dons envoyés par les lecteurs de *Combat* suite au texte paru le 28 août. Grâce à ceux-ci, de nombreux travaux ont pu être engagés. L'élan de solidarité des lecteurs de *Combat* ne masque pas les manquements des pouvoirs publics auxquels Calet ne fait d'ailleurs toujours aucune allusion. La propriété des « Amis des Enfants de Paris » se démarque même ostensiblement des institutions étatiques par la simple absence de grilles, symboles de la privation de liberté. Réticent aux murs d'enceintes, caractéristique première des prisons, des écoles, des hospices, des casernes, des camps et de toutes les institutions liées à l'ordre et au pouvoir, Calet ne pouvait être que sensible à ce détail. Comme lui, les enfants malheureux « n'aiment pas les grilles » (CO, 188). Ils les enlèvent comme pour signifier leur indépendance et l'originalité de leur réponse à un problème ignoré par la norme. L'alternative de leur démarche démontre aussi le décalage existant entre une enfance irrégulière qui ne souhaite pourtant que « rentrer dans la vie » (CO, 188) et une société qui, l'ignorant, la marginalise et porte encore en elle les stigmates de sa politique répressive².

¹ « Petit oiseau », « moineau », « gamin-fée », « nain invulnérable » qui écarte la mort d'une « pichenette », Victor Hugo insiste sur la légèreté et l'insouciance de Gavroche, qui se joue allègrement des balles tirées par les soldats jusqu'à ce que ces derniers parviennent à l'abattre. Victor HUGO, *Les Misérables*, Tome 2, Paris, Gallimard, « Folio », 2013, p. 598-599.

² Christian Sanchez écrit que « les premiers contacts du mineur avec l'éducation surveillée d'avant 1945 s'effectueront sous le signe de la répression dans les sinistres locaux d'une prison, d'une caserne, d'une école de gendarmes (entourée de barbelés et surmontée de miradors). Avec l'ordonnance du 2 février 1945, la pratique du triage cessera. Le placement en centre d'observation deviendra une des mesures éducatives que pourra prononcer le juge des enfants. » Christian SANCHEZ, « Les centres d'accueil et de triage de l'Éducation surveillée : 1941-1950 », in « La Protection de l'enfance : regards », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, n°1, 1998, p. 130.

Avec le troisième article, « Mes petits amis de Montreuil » paru dans *Réforme* le 15 mai 1948, Calet, fort d'un recul de près de neuf mois, dresse un constat double. Dans un premier temps, il convient que la situation des quinze enfants alors hébergés à Montreuil s'est considérablement améliorée d'un point de vue matériel. Grâce aux aides reçues, les locaux ont été rénovés, les enfants dorment au chaud, ils vont à l'école et sont proprement vêtus. Pourtant, au moment de conclure cette série d'article, le journaliste observe :

On a trouvé pour eux une appellation ; on les nomme les enfants « en danger moral », c'est moins choquant que « vagabonds ». Il paraît qu'ils sont trois cent mille en France. [...]

Drôle de société, tout de même, où il existe des services municipaux chargés de ramasser journallement les chiens et les chats errants, mais où l'on n'a pas encore songé à ramasser les garçons et les filles qui sont sans parents, sans abri, et déjà sans espoir. Il est vrai que les bêtes non réclamées par leurs maîtres sont tuées après quarante-huit heures. Qui viendrait réclamer garçons et filles ? (CO, 204-205)

Au positif qui ressort de l'action menée par l'association « Les Amis des Enfants de Paris » et à l'élan de solidarité qu'elle a suscité, s'oppose le terrible constat de la situation générale en France, où « trois cent mille » enfants sont livrés à eux-mêmes. Une fois encore, Calet se fait l'écho d'une réalité du quotidien en se plaçant du côté de ceux qu'il identifie comme des victimes marginalisées et en insistant, sans anathème mais à l'aide d'une ironie cruelle, sur la responsabilité morale d'une société davantage occupée à des questions sémantiques.

Un dernier article publié en décembre 1954 dans *Le Figaro littéraire* indique que Calet n'a jamais cessé de s'intéresser et de se documenter sur cette enfance malheureuse. Dans « Avec les mômes de l'Assistance publique en compagnie de Roger la Grenouille »¹, le journaliste-écrivain dresse le portrait de Roger, restaurateur dans le VI^e arrondissement, qui donne gratuitement à manger, tous les jeudis midi, aux enfants défavorisés et aux clochards du quartier. Ce texte décrit une précarité que Roger la Grenouille considère comme héritée de la Seconde Guerre mondiale :

Depuis le temps de l'Occupation, Roger invite ainsi des enfants, tous les jeudis.

- Pendant la guerre, quand je voyais un gosse qui était pâle et qui avait le nez pincé, je disais aux parents :

“Envoyez-le moi !” Depuis, les gosses ont grandi. » (DML, 60)

En compagnie du restaurateur, Calet visite ensuite l'orphelinat d'Elancourt, où trois cent cinquante garçons sont accueillis jusqu'au certificat d'études et où Roger, qui l'a fréquenté jusqu'à l'âge de

¹ « Avec les mômes de l'Assistance publique en compagnie de Roger la Grenouille », *Le Figaro littéraire*, n°452, 18 décembre 1954, p. 3. Repris dans *De ma lucarne* sous le titre « Les mômes de Roger la Grenouille ». Signalons que le restaurant « Roger la grenouille » existe toujours aujourd'hui.

treize ans, se rend toutes les semaines pour distribuer des bonbons et des petites grenouilles en métal. Là encore, il n'est pas question d'accuser qui que ce soit, ou d'écrire un réquisitoire dénonçant le pouvoir politique et l'ordre social, mais, à l'aide de faits, simplement de rapporter la situation de ceux qui demeurent en marge des Trente Glorieuses. Le dossier constitué entre 1948 et 1955 par Henri Calet, conservé à la bibliothèque Jacques-Doucet et intitulé « Dossier sur l'enfance malheureuse et délinquante », témoigne de l'intérêt suivi qu'il accorde à cette question au tournant des années cinquante¹.

La jeunesse des années cinquante

Comme le faisait remarquer Roger la Grenouille, les enfants de la guerre et les apprentis de l'après-guerre, personnages récurrents des articles de Calet datés de la fin des années quarante, ont grandi. L'auteur de *La Belle Lurette* a compris que l'avènement de cette nouvelle génération, née aux alentours des années 1930-1935, constituait un moment charnière du vingtième siècle. Dans son article « La jeunesse, la guerre et l'histoire (1945-1962) », Ludivine Bantigny observe qu'« après la guerre et la Libération, les enquêtes, articles, sondages et ouvrages sur [la jeunesse] prolifèrent »². La jeunesse des années cinquante, ayant connu la guerre, le régime de Vichy, la collaboration et la Libération, doit faire face à une « société [qui] semble aux abois »³ et devient l'un des sujets privilégiés de nombreuses publications qui, selon Bantigny, sont autant d'indications « que la réflexion sur les jeunes est avant tout un questionnement sur l'avenir »⁴. Pourtant, Jean-Louis Marzorati, dans son ouvrage *C'était les années 50*, estime que la presse et l'opinion publique s'intéressent d'abord à la jeunesse par le prisme d'un fait divers. En effet, le 9 décembre 1948, un lycéen de Melun, âgé de 17 ans, tue l'un de ses camarades d'une balle dans le dos à l'aide d'une arme volée par un troisième garçon à son père, inspecteur de police. L'affaire dite des « J3 criminels », dont le procès s'ouvre en mai 1951, est rapportée par tous les grands journaux de l'époque⁵. Le sigle « J3 », qui figurait sur les cartes d'alimentation des jeunes âgés de 13 à 21 ans, devient, avec ce drame, rapidement générique et se voit appliqué à l'ensemble d'une génération

¹ « Dossier sur l'enfance malheureuse et délinquante constitué par Henri Calet », Fonds Henri Calet, Bibliothèque Jacques-Doucet, LT Ms 9347.

² Ludivine BANTIGNY, « La jeunesse, la guerre et l'histoire (1945-1962) », in Ludivine BANTIGNY (dir.) et Ivan JABLONKA (dir.), *Jeunesse oblige, Histoire des heures en France XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 153.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ L'affaire dite des « J3 criminels » est notamment suivie par Joseph Kessel pour *Paris-Presse*. Il en fait le compte rendu dans *Le Procès des enfants perdus*, paru en 1951 chez Julliard. Jean-Louis MARZORATI, *C'était les années 50*, Paris, L'Archipel, 2010, p. 123-124.

ayant grandi avec la guerre, notamment du fait de la « normalité sociale » des adolescents mis en cause. Ces derniers n'appartiennent pas aux classes défavorisées et c'est précisément la nature de leur parcours sans histoire qui incite des journaux qui prétendent se refuser d'ordinaire à traiter de faits divers à s'emparer de l'affaire. Ainsi, la rédaction de *Paris-Match*, en préambule à un article de Patrick Kessel et René Vital paru le 26 mai 1951 et intitulé « Les J3 », juge bon de préciser :

Paris-Match ne publie pas de faits divers. Nos lecteurs savent que, malgré la loi de l'Actualité, il ignore délibérément l'actualité des commissariats de police et des salles d'assises. Mais le dramatique procès des J3 met en cause la santé morale des jeunes Français. Devant le cadavre d'un enfant, magistrats et moralistes scrutent le visage énigmatique de deux garçons de vingt ans et s'inquiètent d'y découvrir des traits communs à ce qu'on appelle aujourd'hui la génération du marché noir et des exécutions sommaires.¹

Selon Joseph Kessel, « pour vulgariser une notion abstraite, il faut toujours une enseigne facile et vulgaire. On a donc appelé le meurtre de Guyader l'affaire des J3 »² et transformé ce qui aurait pu n'être qu'un banal fait divers en un véritable sujet de société. Au tournant des années cinquante, beaucoup d'articles plus ou moins sensationnalistes se font ainsi l'écho des nombreux forfaits commis par une jeunesse en apparence sans histoire et dressent le constat d'une situation préoccupante en affirmant que 15% des crimes commis en 1949 sont l'œuvre de mineurs³. Parallèlement, Robert Kanters et Gilbert Sigaux réalisent la première enquête d'envergure sur la jeunesse, *Vingt ans en 1951 : enquête sur la jeunesse française*. Sur la base d'un questionnaire de trente-cinq questions « proposé à l'attention de jeunes filles et de jeunes gens de 17 à 25 ans », Kanters et Sigaux interrogent une génération située « au milieu du siècle et au milieu du monde », produit de « l'histoire tourmentée de ces dernières années [et qui] doit faire l'histoire de demain »⁴. Partant du postulat qu'il est possible de « connaître une "génération" dans la mesure où elle existe si on sait quels sont les mots les plus importants pour elle ou encore si on sait quel sens [...] cette génération donn[e] à quelques mots très simples et très anciens »⁵, Kanters et Sigaux font le choix

¹ Patrick KESSEL, René VITAL, « Les J 3 », in *Paris-Match*, n°114, 26 mai 1951, p. 8.

² Joseph KESSEL, *Le Procès des enfants perdus*, Paris, Julliard, 1951, p. 14.

³ A titre d'exemple retenons l'article de J.-P. PENEZ et Maurice JARNOUX, « Les jurés de Valence ont-ils bien jugé Josette Orfaure ? », *Paris-Match*, n°48, le 18 février 1950. L'article est révélateur car il évoque notamment sept autres affaires impliquant des J3 en attente de jugement. Il précise qu'elles ne représentent seulement que « sept mois de criminalité » et qu'« en 1949, 15% des crimes ont été commis par des mineurs ». Après cette introduction générale, l'article relate le « complot du Cyrano » qui voit Josette Orfaure, 20 ans, tuer un homme. Publié plus d'un an avant « Les J3 », on voit avec le présent article que *Paris-Match*, malgré ce que prétendra le préambule, s'occupait déjà de faits divers en prétendant traiter un sujet de société... L'article est disponible à l'adresse suivante (consultée le 8 octobre 2020) : <https://www.parismatch.com/Actu/Faits-divers/Josette-Orfaure-meurtre-1949-Gang-J3-proces-photos-1674415>

⁴ Robert KANTERS, Gilbert SIGAUX, *Vingt ans en 1951 : enquête sur la jeunesse française*, Paris, Julliard, 1951, p. 10.

⁵ *Ibid.*, p. 30.

de mener leur réflexion autour de trois notions qui divisent leur livre en trois chapitres : « L'Amour », « La Cité », « La Culture »¹. Leurs conclusions ne sont guère optimistes :

Il n'est pas certain que ceux qui ont aujourd'hui vingt ans aient le sentiment de l'avenir. Nous serions même tentés de croire que tout se résout pour eux sur le plan du présent ; qu'on leur reproche leurs vues courtes, ils répondront que toute leur expérience est là pour leur dire que rien ne dure. Ils ont vu basculer, de 1940 à 1950, trop de dogmes, de principes, de croyances, de sentiments ; ils ont acquis une dure méfiance pour presque toutes les valeurs cotées à la Bourse de leurs aînés.²

Si Kanters et Sigaux reconnaissent à cette jeunesse une certaine lucidité, ils concordent néanmoins avec l'idée développée par la revue *La Nef* qui fait paraître, en juin 1951, un numéro spécial intitulé « Mal du siècle »³. Le mal-être y est considéré comme étant la véritable caractéristique d'une génération traumatisée par le souvenir encore vivace d'un sombre passé et marquée par l'incertitude qui accompagne l'idée d'avenir.

C'est dans ce contexte, toujours en marge des Trente Glorieuses, que Calet entreprend, au printemps 1954, une nouvelle enquête consacrée à la jeunesse à la demande du magazine *Elle*, alors dirigé par Hélène Lazareff, elle-même épouse de Pierre Lazareff qui avait fait paraître, quelques mois plus tôt, *Les Deux Bouts* dans la collection « L'Air du temps » de Gallimard. De la même manière que l'enquête « Un sur cinq millions », dans *Le Parisien libéré*, s'était intéressée, sur la durée, aux conditions de vie et de travail des modestes habitants de Paris et de sa banlieue, huit articles, regroupés sous le titre « Mes amis, les femmes et les hommes de demain », paraissent dans

¹ « Nous nous sommes demandé ce que signifiait pour les jeunes gens d'aujourd'hui l'amour, quelle place ils faisaient aux problèmes d'organisation de la cité (et de la cité terrestre en général sous toutes ses formes) et quelle place ils trouvaient et occupaient dans la cité, nous nous sommes demandé ensuite quel sens ils accordaient à la culture sous toutes ses formes, les plus classiques comme les plus modernes ; et enfin nous avons essayé d'interroger cette jeunesse sur sa conception de l'homme lui-même et de ses fins ». *Ibid.*

² *Ibid.*, « Conclusion ».

³ « Mal du siècle », *La Nef*, n°77-78, Juin-Juillet 1951. Parmi les collaborateurs de ce numéro, on remarque la présence d'André Cayatte dont le film *Avant le déluge...* (1954) s'inspire des faits divers rapportés par les journaux. Il décrit, l'action se déroulant en pleine guerre de Corée, une jeunesse inquiète de l'inéluctabilité d'un nouveau conflit mondial et en butte à l'autorité et aux principes prônés par la génération de leurs parents.

Elle, entre le 7 juin et le 26 juillet 1954¹. Calet y interroge des jeunes gens d'une vingtaine d'années et décrit ainsi un autre pan du quotidien. La récurrence de la publication de ces huit textes, intégrés dans un ensemble cohérent, leur confère la même dimension sérielle et systématique que ceux composant l'enquête « Un sur cinq millions ». Encore une fois, le reportage mené par Calet prend donc des allures de feuilleton. Interrogée sur son enfance, sur les relations qu'elle entretient avec ses parents, sur ses loisirs, ses aspirations, sur ses études ou sur son travail, sur ses opinions politiques et sur ses idées concernant la situation internationale, cette jeunesse des années cinquante dessine d'elle-même un portrait en demi-teinte. Pour la plupart déjà au travail (Marie, 19 ans, est coiffeuse ; Yves, 25 ans, est chef de service dans un bureau d'exportation ; René, 20 ans, est menuisier ; Andrée, 19 ans, est sténodactylo ; Colette, 20 ans, tient un comptoir de parfumerie), ces jeunes gens ont conscience de la réalité du monde et, en prise avec leur quotidien, peinent à envisager l'avenir avec enthousiasme. La guerre d'Indochine (1946 - 21 juillet 1954) est au centre des préoccupations de jeunes hommes qui doutent de sa légitimité. Répondant aux questions de Calet, François se dit ainsi « plutôt anticolonialiste » (J, 73), Yves déclare qu'il ne se battra pas pour la « France avec un grand F » (J, 113) et René, dont un des amis a été fait prisonnier à Diên Biên Phu, observe qu'« on n'est pas sur la terre pour se tuer » (J, 182). Tous trois se questionnent sur le bien-fondé de la France coloniale et ne peuvent s'engager, même en parole, en faveur d'une idée de la nation qui leur semble « périmée » (J, 113). Si les réticences exprimées de la part de cette jeunesse grandie durant la Seconde Guerre mondiale sont parfaitement compréhensibles — la peur de la bombe atomique revient tel un leitmotiv —, elles n'entraînent pour autant aucune franche réaction d'opposition ni aucune prise de position nette. Exceptions faites d'Andrée, qui se déclare « communiste dans le beau sens du mot » (J, 90) et n'exclut par le recours à la violence pour

¹ « Marie, 19 ans, coiffeuse malgré elle : “J'obéis à mes parents” », *Elle*, n°443, 7 juin 1954, pp. 24-25 et 71. Repris dans *Jeunesses* sous le titre « Marie, une petite pouliche » ; « Pascale, intellectuelle de 21 ans : “Je ne veux plus d'amoureux” », *Elle*, n°444, 14 juin 1954, pp. 24-25 et 61. Repris dans *Jeunesses* sous le titre « Pascale, une fille comme tout le monde » ; « Fils de diplomate, ex-tourneur en usine : Yves de B... (23 ans) regrette la vie bourgeoise qu'il méprise », *Elle*, n°445, 21 juin 1954, pp. 22-23. Repris dans *Jeunesses* sous le titre « Yves, le fiancé à majuscules » ; « Claire et Juliette (20 ans) : “Notre succès de comédienne avant notre bonheur de femme” », *Elle*, n°446, 28 juin 1954, pp. 22-23 et 60-61. Repris dans *Jeunesses* sous le titre « Claire et Juliette, demoiselles aux cent milles maris » ; « Scout et menuisier de 20 ans, René, “idéaliste-réaliste” sauve les enfants de la rue », *Elle*, n°447, 5 juillet 1954, pp. 30-31 et 49. Repris dans *Jeunesses* sous le titre « René, le père Noël des Halles » ; « Débardeur à Oslo, géologue en Alsace, amoureux à Rome, peintre à Athènes, provisoirement à Paris, François, Parisien de 25 ans cherche toujours sa voie », *Elle*, n°448, 12 juillet 1954, pp. 16-17 et 44-45. Repris dans *Jeunesses* sous le titre « L'itinéraire de François » ; « Je confesse Andrée, dactylo de 19 ans, enfant tourmentée de l'après-guerre », *Elle*, n°449, 19 juillet 1954, pp. 40-41 et 46. Repris dans *Jeunesses* sous le titre « Andrée, gentille émeutière des jardins publics » ; « Au bal de Robinson, Colette, enfant sage de 20 ans, me dit : “Vieillir à deux, c'est merveilleux” », *Elle*, n°450, pp. 28-29 et 46-47. Repris dans *Jeunesses* sous le titre « En souvenir de Colette ». Pour des raisons évidentes de commodité, nous renvoyons systématiquement aux versions parues dans le recueil *Jeunesses* établi par Jean-Pierre Baril.

réformer la société, et de René, le boy-scout qui a répondu à l'appel de l'abbé Pierre¹ et œuvre activement auprès des enfants des rues, les huit chroniques parues dans *Elle* font le portrait d'une génération impuissante et gagnée par une certaine morosité. En conclusion de l'article consacré à René, Calet rapporte sa rencontre avec Marcel, le chef du « clan », qui vient à passer près du café où il discute avec le scout-menuisier et résume le sentiment général :

Nous l'avons invité à notre table, puis nous avons longuement parlé des questions qui intéressent la jeunesse des Halles, et d'ailleurs.

- La plupart des jeunes, m'a dit Marcel, vivent déjà comme des vieux, sans enthousiasme, en ne pensant surtout qu'aux questions matérielles. C'est l'espoir qui manque le plus. (J, 184)

D'un point de vue politique et social, ce manque d'enthousiasme résulte tout autant d'une prise de conscience que d'un désintérêt profond de ce qui fait la chose publique. De fait, Pascale, l'étudiante en lettres, fait part, dans un remord, de son manque de « conviction » et de son inaction face à l'« injustice sociale » et au « mécontentement » qu'elle constate pourtant (J, 129) ; François, le galeriste d'art, proche « étant plus jeune » du parti trotskiste, se déclare quant à lui sensible à l'injustice sociale « par sentimentalisme et par réflexion », s'intéresse à la politique et avoue cependant ne pas voter (J, 73) ; reprenant les mêmes mots, Yves se dit lui aussi « sensible sentimentalement » à l'inégalité sociale et reconnaît par ailleurs son désintérêt total de la politique (J, 113). Ces trois individus, conscients des disparités sociales et de la situation internationale, n'adoptent pas une posture de combat qui pourrait correspondre à leurs vingt ans mais portent plutôt sur le monde un regard fataliste. Ainsi, au sujet du système capitaliste, l'un déclare : « il était nécessaire, il est pourri, il traînera encore pendant une cinquantaine d'année » (J, 73), tandis qu'un autre, face à la menace d'une possible guerre, se résout : « puisque nous devons mourir tous ensemble... » (J, 129). Toutes ces chroniques — à l'exception de celle consacrée à Claire et à Juliette, les étudiantes du conservatoire qui ne s'intéressent qu'au théâtre — dépeignent une génération déjà occupée à gagner sa vie. Intégrée à un monde dont elle accepte les principes avec pragmatisme, elle en perçoit les faiblesses sans pourtant se résoudre à les remettre totalement en cause. La question du rapport à l'amour, récurrente dans chacun des portraits, est particulièrement révélatrice d'un certain conformisme. De Marie, la coiffeuse « autorisée depuis peu » (J, 44) à sortir seule le lundi après-midi, à Pascale qui « voudrait avoir avec les garçons des rapports d'où le sentiment fût exclu » (J, 128), en passant par Andrée qui juge qu'une « amitié ne peut exister

¹ Dans les notes de son édition de *Jeunesses*, Jean-Pierre Baril indique que Calet a rencontré René en mai 1954. L'appel de l'abbé Pierre date du 1er février 1954. (J, 308)

durablement entre un garçon et une fille » (J, 87), et par Claire et Juliette, actrices davantage préoccupées des « cent mille maris » que représente le public (J, 93), Calet constate que ces jeunes femmes ont de l'amour une vision assez triste, loin du lyrisme et des imaginations que l'on est en droit d'attendre de jeunes gens de vingt ans :

- Un coup de foudre, ça ne tient pas, après, on va à la dérive... Dans ces affaires-là, il y en a toujours un qui est volé. Chez une femme, l'admiration conduit à l'amour. Un homme arrive au stade le plus élevé entre trente-cinq et quarante-cinq ans.

C'était semblable à une leçon bien apprise. Qui aurait cru qu'il y eût tant de sagesse en vrac sous ce petit chapeau vert ? Colette n'a jamais encore connu le désespoir d'amour. (J, 246)

Colette, la petite parfumeuse de 20 ans qui « ne sort jamais sans ses frères » (J, 247), sans aucune expérience du désespoir amoureux, récite une « leçon bien apprise » dont la supposée sagesse et la tiédeur se trouvent dénuées d'un romanesque que l'on ne retrouve guère plus dans les propos des garçons où transparaît même une pointe de cynisme (J, 75) et d'amertume (J, 183).

Si l'on en croit les huit portraits que Calet fait paraître dans *Elle*, la jeunesse de 1954 est grise, travailleuse, lucide, sans illusion ni enthousiasme, sage en politique comme dans ses mœurs. Le constat qu'il effectue semble donc s'opposer à celui des journaux sensationnalistes qui ont fait des J3 un problème majeur. Pourtant, au printemps 1954, ce ne sont pas huit, mais treize reportages que Calet rédige. Les cinq textes ainsi écartés par *Elle* ne sont pas abandonnés et sont intégrés par Calet à un dossier qu'il intitule « Enquête sur la jeunesse », aujourd'hui conservé à la bibliothèque Jacques-Doucet¹. Ce dernier témoigne d'un projet de publication beaucoup plus vaste, comparable au *Deux Bouts*, devenu réalité à titre posthume avec le volume *Jeunesses* (2003) établi par Jean-Pierre Baril². En plus des huit articles parus dans *Elle*, *Jeunesses* intègre donc, suivant les indications contenues dans le dossier de la bibliothèque Jacques-Doucet, les cinq textes délaissés par l'hebdomadaire³, les deux portraits rédigés à l'automne 1954 suite à des lettres reçues après la

¹ « Enquête sur la jeunesse », Fonds Henri Calet, Bibliothèque Jacques-Doucet, LT Ms 9358 - LT Ms 9361.

² Sur l'établissement du texte de *Jeunesses*, nous renvoyons à l'excellente postface et aux notes de Jean-Pierre Baril qui expliquent dans le détail la genèse de chaque article et permettent de comprendre la cohérence de l'ensemble du volume (J, 299-313).

³ Repris dans *Jeunesses* sous les titres : « La Prisonnière du quai de Passy », « Histoire de Mariette », « Simone hors du chemin de la raison », « Michel, un jeune homme qui veut faire une fin », « Un garçon difficile ». Ces textes, pour la plupart demeurés inédits ou partiellement inédits, ont connu des fortunes diverses. Nous renvoyons aux notes de Jean-Pierre Baril (J, 303, 306, 308, 310 et 312).

parution de l'enquête¹, deux autres textes écrits en 1953 et parus dans *Marie-France*², un avant-propos et un article intitulé « Enquête sur moi »³ qui fait office de conclusion. Au final, l'ouvrage se compose de dix-huit portraits (comme dans *Les Deux Bouts*) et porte sur la jeunesse un regard beaucoup plus contrasté. Les cinq textes écartés par *Elle* sont des portraits plus complexes de jeunes gens pleins de contradictions et parfois beaucoup moins lisses que ce que les huit articles publiés pouvaient laisser entendre. Avec la jeune Dominique⁴, 15 ans, qui fait le mur pour aller danser, Calet s'intéresse d'abord à cette jeunesse des caves. À l'image des nombreux articles consacrés aux J3 dans la presse d'alors, il met lui aussi en avant la normalité d'une interlocutrice issue d'une famille aisée, qui s'est vue promettre un scooter en cas de réussite au bac (J, 37), qui confie redouter la guerre et « pencher pour le communisme » sans bien savoir ce que c'est (J, 35). En revanche, il insiste davantage sur l'orangeade partagée par le petit groupe de quatre auquel elle appartient (J, 26) que sur le caractère supposément interlope d'une adolescente qui déclare finalement vouloir se marier « le plus tôt possible » (J, 35) et lui confie se rendre à la messe tous les dimanches (J, 36). La jeunesse des caves, où l'on ne se rend que « parce que les autres s'y ennuiant avec vous » (J, 27) apparaît dans toute sa banalité, gentiment transgressive et un peu perdue. C'est aussi le cas de Simone⁵, jeune secrétaire de 21 ans, qui se plaint d'une « vie sans aucun fond », qui ne « tend vers aucun but » (J, 164) et qui confesse à la fin de l'entretien entretenir une relation avec un homme marié et père de trois enfants. Fidèle à son habitude, Calet ne se livre à aucun jugement et considère davantage l'anecdote comme une « triste affaire » (J, 170) que comme un problème qui mettrait en cause la moralité de toute une génération. Il n'est pas surprenant que les portraits de Dominique, de Simone et de Michel⁶, l'ancien proxénète adepte de « la bagarre qui émotionne » (J, 223) et qui fait des filles son « souci dominant » (J, 225), n'aient pas été au goût de la rédaction de *Elle*,

¹ Le dossier de la bibliothèque Jacques-Doucet comprend quatre articles consécutifs aux courriers envoyés par des lectrices. Jugeant deux textes trop incomplets ou lacunaires, Jean-Pierre Baril n'a retenu dans son édition de *Jeunesses* que les textes consacrés à Thérèse et à Cathy : « Thérèse, du rire aux larmes », « Mademoiselle Cathy, fille de lettres ».

² On se souvient que Calet avait déjà puisé dans la série d'articles intitulée « Au hasard de ma route » pour établir la version finale des *Deux Bouts*. Ici, il retient « Une femme à lire entre les lignes », « Au hasard de ma route », *Marie-France*, n°462, 12 octobre 1953, pp. 24-25, repris dans *Jeunesses* sous le titre : « La femme tranquille » ; « Une femme partagée », « Au hasard de ma route », *Marie-France*, n°466, 9 novembre 1953, pp. 28-29, repris dans *Jeunesses* sous le titre : « Claudine, une fille partagée ».

³ « Enquête sur moi », *Franc-Tireur*, 28 septembre 1955, p. 1. Le texte ne figure pas dans le dossier conservé à la bibliothèque Jacques-Doucet. Pour autant, Jean-Pierre Baril a jugé pertinent de placer ce texte sur la vieillesse qui fait ouvertement référence à l'enquête menée par Calet auprès de la jeunesse (J, 314).

⁴ « Dans une cave, qu'on est bien à quinze ans ! Ou Propos sur l'éducation des filles », *Le Figaro littéraire*, n°446, 6 novembre 1954, p. 3. Repris dans *Jeunesses* sous le titre « La prisonnière du quai de Passy ». Jean-Pierre Baril indique que « Dominique fut la première jeune fille que rencontra Calet, les 4 et 8 avril 1954 » (J, 303).

⁵ « Simone, hors des chemins de la raison ». Jean-Pierre Baril signale que Calet a rencontré Simone le 15 avril 1954, au moment de son enquête pour *Elle*. Le texte est daté d'avril-mai 1954 et est demeuré inédit (J, 308).

⁶ « Michel, un jeune homme qui veut faire une fin » est demeuré inédit du vivant de Calet. Jean-Pierre Baril indique que Calet avait rencontré Michel en avril 1954 (J, 310). En mai 1956, à la demande de François Nourissier, Calet lui fait parvenir une version qui paraîtra dans *La Parisienne* dans le numéro de juillet-août 1956.

certainement sensible au fait de ne pas choquer son lectorat. Les petites transgressions, les cas moraux et les cas de conscience dont il est question dans la plupart des textes intégrés au dossier « Enquête sur la jeunesse », éclairent pourtant sur la réalité d'une jeunesse plurielle, plutôt sympathique et plus proche de celle décrite par Kanters et Sigaux que de celle décrite par les articles sensationnalistes de *Paris-Match*. Dans les chroniques de Calet, la question de l'influence de Sartre et de l'existentialisme, que beaucoup ont considéré comme « un corrupteur de la jeunesse et une émanation de la pourriture ambiante »¹, revient régulièrement tout en étant grandement relativisée par la jeunesse elle-même (J, 32, 74, 123, 257, 278). Si Louis, sans avoir « presque rien lu » de lui, reconnaît l'existence d'une « génération Sartre » (J, 257), les jeunes gens interrogés font surtout mention de son œuvre théâtrale et ne font preuve à son sujet d'aucun unanimité — Andrée dit avoir été « dégoûtée » par *La Nausée* (J, 83) et Cathy avoir été « horrifiée » par certains de ses livres (J, 278). Si le cas particulier peut parfois être utilisé pour décrire une tendance générale, chez Calet l'individu donne à cette généralité un visage humain qui vérifie autant qu'il contredit des analyses qui se voudraient globales. Le nombre et la diversité des profils retenus par Calet, pour figurer dans son grand projet de publication et repris dans *Jeunesses*, démontrent qu'il ne recherche pas tant des caractères exemplaires que des caractères multiples qui constituent autant d'exemples de réalité et qui dessinent toute la complexité d'une génération perdue au milieu du siècle, tentant tout à la fois de s'accommoder et de s'affranchir de la tutelle de ses aînés.

Une jeunesse vue par un homme de cinquante ans

Tout au long de notre première partie nous avons observé comment l'œuvre romanesque d'Henri Calet, conditionnée par l'Histoire de la première moitié du XX^e siècle, pouvait se lire comme le roman de la génération née dans les « ventres corsetés » des années 1900, enfant lors de la Grande Guerre, en âge de travailler durant les années trente et mobilisée lors de la Seconde Guerre mondiale. Selon Jean Hélion, Calet « avait projeté chaque livre comme l'œuvre d'une période bien définie »². Dans *Peau d'ours*, Calet précise :

Les vingt ans. Les trente ans.

De trente à quarante. La guerre.

Les quarante ans.

Et les cinquante ans ? Quoi ? C'était cela ? La mort ? (PO, 123-124)

¹ Serge BERSTEIN et Pierre MILZA, *Histoire de la France au XX^e siècle, Tome 2, op. cit.*, p. 275.

² Ces propos de Jean Hélion, ami de Calet à la fin de sa vie, sont rapportés en notes par Christiane Martin du Gard dans *Peau d'ours*, p. 123.

Notamment grâce à cette période décrite par Calet comme allant de « trente à quarante » — qui est aussi le titre de son unique recueil de nouvelles paru en 1947 —, il est aisé d'identifier les titres qui correspondent à ce qu'il considère comme autant d'étapes. Ces notes témoignent du fait que son œuvre fait sens dans l'écoulement du temps et que chacun de ses grands livres s'inscrit dans un contexte précis correspondant à un âge donné. *La Belle Lurette* est ainsi le roman des vingt ans, *Le Mérinos* celui des trente ans, la guerre correspond au *Bouquet* et *Le Tout sur le tout* aux quarante ans. *Peau d'ours*, demeuré à l'état de notes, aurait dû être le roman de la cinquantaine, décennie dont Calet entrevoit, dans ces lignes datées d'octobre 1954¹, qu'elle correspondra probablement à sa propre mort. En 1953, Calet écrit à ce sujet à son ami Georges Henein :

Oui, mon cher Georges, je suis un peu, ou beaucoup malade. Cela se passe autour du cœur. On me dit que c'est l'âge. Déjà. Comme tout cela va vite. Et maintenant on dirait que tout cela se précipite. J'ai là un beau sujet de roman. Il y a déjà longtemps que j'y pensais : l'homme de 50 ans (après l'homme de 40 ans dans *Le Tout sur le tout*). Un roman tous les dix ans...²

Dans l'esprit de Calet, chaque livre se présente donc comme le résultat de la relecture d'un passé plus ou moins proche, comme un continuel retour sur soi dans le contexte de ces années écoulées. Ce lien étroit, établi entre un moment historique et le passage d'une dizaine à l'autre, transforme le cas individuel de son héros ou de son narrateur en un cas exemplaire, confrontant le lecteur à une intimité devenue collective et qui, dès lors, fait génération. Pourtant, en octobre 1953, dans un article publié dans *Preuves* et intitulé « Vue plongeante sur le temps »³, Calet écrit :

Ce n'est pas sans un certain chagrin que je viens de faire, à plusieurs reprises, cette constatation ; je ne trouve plus aucun plaisir à regarder en arrière ni, d'une façon générale, à chiffonner dans mon passé. [...] Sans me lasser, j'ai tourné en rond autour de moi. Je me suis fait le thuriféraire d'un marmot, d'un garçonnet, d'un adolescent au même regard, puis d'un quadragénaire, pour terminer. Je me suis donné bien de l'importance. [...] Comment se peut-il que je n'aie pas senti plus tôt le ridicule qu'il y a pour un monsieur de mon âge à se montrer en petite robe blanche ou en costume marin, en tenant un cerceau à la main ; comment ai-je pu me complaire à ces déguisements ?

Eh bien, c'est fini ! Rien de cela ne me divertit plus. Mais, que faire, à présent ? Diriger résolument mes pas vers l'avenir ? De ce côté-là, il ne fait pas très clair non plus. En tout cas, il me va falloir inventer sans retard un nouveau sujet d'amusement, sous peine de m'ennuyer à mourir, à petit feu. (AT, 339-340)

¹ Calet a fêté ses cinquante ans le 3 mars 1954, peu de temps après son premier infarctus en octobre 1953.

² Lettre d'Henri Calet à Georges Henein du 15 octobre 1953. *Grandes largeurs*, n°2-3, *op. cit.*, p. 188. Paul Renard souligne que Calet ne fait ici pas mention de *Monsieur Paul*. Le livre de la cinquantaine à écrire est bel et bien *Peau d'ours*. Paul RENARD, « L'humilité d'Henri Calet », *Roman 20-50*, n°8, décembre 1989, p. 136.

³ « Vue plongeante sur le temps », *Preuves*, n°32, octobre 1953, pp. 26-29. L'article est repris dans *Acteur et témoin* où il est daté de mai 1953.

A l'aube de la cinquantaine, Calet semble remettre en question la dimension autobiographique de son œuvre en pointant les limites et le supposé ridicule à mesure qu'il s'éloigne des faits rapportés. Il y a évidemment une part de jeu dans ce préambule qui se complaît à accentuer les reproches d'une certaine critique et qui se voit immédiatement contredit par la suite de l'article où Calet, invité à la fête de l'école des garçons de la rue Lacordaire, délaisse la description de la kermesse pour relater ses propres souvenirs d'enfance liés à cette école et à cette rue. Cependant, si l'on en croit la date indiquée dans *Acteur et témoin*, cet article est écrit alors que son enquête « Un sur cinq millions » commence à paraître dans *Le Parisien libéré*. L'image d'un écrivain uniquement préoccupé de lui-même, toujours revendiquée par un auteur qui s'amuse à brouiller les pistes, est donc dans le même temps remise en cause par un homme qui occupe, depuis la Libération, une place singulière dans les journaux, mais qui juge nécessaire de se redéfinir à l'approche d'une cinquantaine qu'il vit comme une mise à distance objective. Calet, chroniqueur de la ville et chroniqueur social, prolonge ainsi son exploration du quotidien en ne se faisant pas seulement le porte-parole pudique et banal de la génération 1900 mais en se confrontant, précisément parce qu'il s'en éloigne, à la jeunesse des années cinquante.

Ludivine Bantigny, analysant les discours sur la jeunesse parus dès la fin des années quarante et jusqu'au milieu des années cinquante, déclare qu'ils « ont cela de captivant : ils en disent davantage sur ceux qui les écrivent que sur ceux qu'ils décrivent ; plus encore, ils sont liés au bilan de santé d'une société »¹. Elle ajoute :

À nombre [de commentateurs], la France semble « dévitalisée », la nation « vieillie et malade », en proie à la « sclérose » et à la « prostration ». Alfred Sauvy va jusqu'à redouter l'« euthanasie [d']un peuple » ; François Mauriac tremble quant à lui face à l'« agonie » du pays ; dès 1948, on dépeint dans la presse « un lent suicide collectif ».²

Selon elle, la métaphore médicale, dont se parent les commentaires lorsqu'il est question de la jeunesse, témoigne tout autant de la crainte que de l'espoir suscité par cette dernière dans sa capacité à contribuer activement au « redressement » et à la « revitalisation » de la France³. L'enjeu pour la société française, « aux rapides changements, [au] rythme tellement accéléré que les adultes sont incapables de s'adapter eux-mêmes à cette société qui se fait, et par suite, de l'interpréter aux

¹ Ludivine BANTIGNY, *op. cit.*, p. 155.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 156.

plus jeunes »¹, consiste donc à prendre conscience du clivage intergénérationnel. Si le narrateur de *Monsieur Paul* (1950), avec la lettre destinée à son nouveau-né de fils, censée l'éclairer sur un demi-siècle voué à n'être pour lui qu'un passé déjà ancien, dialoguait avec les générations futures et insistait sur la morosité de l'avenir, les chroniques de Calet sur la jeunesse questionnent davantage le présent, celui des jeunes gens tout autant que le sien. Ainsi, c'est en insistant sur son statut de quinquagénaire au bilan de santé douteux — en véritable incarnation de la génération des parents de ces jeunes — qu'il entreprend son enquête. Dans le lieu le plus emblématique et autour duquel se cristallisent les fantasmes des journaux et des articles sensationnalistes — la cave —, Calet se rend immédiatement compte de l'incongruité de sa présence :

Ne sachant où me mettre, je me suis adossé au mur, près de l'entrée. Je me sentais tel un étranger dans un milieu indifférent, sinon hostile. On me regardait, c'était bien gênant. Le jour même, j'avais lu dans la presse qu'un conseiller municipal venait justement de poser une question écrite au préfet de police pour lui demander de faire surveiller de plus près encore les « caves où la jeunesse oisive passe ses nuits à boire et à danser ». Il se peut qu'on m'ait pris pour un inspecteur de police. Quoi qu'il en fût, j'étais triste et comme repoussé dans ma cinquantaine. (J, 22-23)

Dans sa confrontation à la jeunesse, Calet est inévitablement ramené à sa condition, marginale dans ce contexte. Ne sachant trouver sa place et régulièrement « gêné », il sait qu'il fait figure d'« étranger » et qu'il représente, par conséquent, un motif de méfiance. Désigné par son âge, il est un intrus tant pour les observés — cet homme de cinquante ans, perdu dans cette cave, ne serait-il pas un policier en civil ? — que pour les observateurs qui, immanquablement, se posent des questions à le voir toujours, dans les cafés ou dans les rues, en compagnie de jeunes personnes sans cesse renouvelées — est-il l'amant ou le père des jeunes femmes qu'il accompagne (J, 47, 142 et 295) ? Une fois encore, Calet se complaît dans cet entre-deux qui le fait paraître suspect de part et d'autre et lui permet finalement de n'adhérer à aucune des deux entités censées s'opposer. Bien sûr, la jeunesse le juge parfois durement et lui rappelle ce à quoi il appartient :

Un garçon de vingt-cinq ans, que j'interrogeais également là-dessus, m'a répliqué :

- Vous faites un peu jeune homme...

Mais il a ajouté avant que j'aie pu lui sourire :

- De loin. (J, 295)

¹ Ministère de l'Éducation nationale, Direction générale de la jeunesse et des sports, Rapport « Besoin des jeunes », 5 mars 1956, Archives nationales, F44 103/5. Cité par Ludivine BANTIGNY, *op. cit.*, p. 156.

De fait, Calet ne cherche pas à paraître plus jeune. À force d'autodérision, il accentue lui-même le décalage avec une génération dont il ne connaît guère les mœurs et au sujet de laquelle il lui faut, comme à son habitude, s'informer. Avant de se rendre dans la cave où il fera la connaissance de Dominique, il se documente sur les danses à la mode avec le livre de Jacques Bense¹, *Les Danses en vogue et leurs théories* (1951), qui fait à l'époque, une fois n'est pas coutume², office de référence. Le soir, après avoir appris par cœur le nom de chacune d'elles et avoir scrupuleusement observé les « gentilles gravures qui illustrent l'ouvrage » (J, 24), Calet parvient à reconnaître quelques-uns des mouvements qui y sont décrits :

J'ai vu « la danseuse passer par-dessus le danseur, tourner autour de lui dans l'espace ». J'ai vu aussi « le danseur lever son bras gauche afin de faire passer la danseuse sous ce bras ». Une posture des plus gracieuses rappelant, à divers égards, le menuet, mais en plus énergique. Je finissais par m'y retrouver.
(J, 25)

Lui qui se sentait perdu dans l'atmosphère de la cave doit attendre un mouvement qui lui rappelle la danse favorite de la cour de Louis XIV, au XVII^e siècle, pour finalement « [s]y retrouver ». C'est donc avec beaucoup d'humour et d'ironie envers lui-même qu'il met en scène la distance qui le sépare de la jeunesse qu'il interroge et au contact de laquelle il a « l'impression de devenir un peu plus vieux tous les jours » (J, 47). Il n'est d'ailleurs pas dupe lorsqu'à la question « à quel âge devient-on vieux ? », ses interlocuteurs prennent soin de répondre, après un temps :

- A cinquante ans pour un homme ; quarante-cinq ans pour une femme.

Brave jeunesse !

Certains même poussent la gentillesse jusqu'à faire reculer la limite à cinquante-cinq ans... pour un homme.

Des demoiselles m'ont déclaré que l'on a l'âge de son cœur... ou de ses pensées... ce qui est un peu imprécis. Une autre m'a dit :

- La vieillesse n'a pas d'âge.

N'empêche qu'à deux reprises j'ai passé pour le papa de la jeune personne que j'escortais. (J, 294)

S'il sait gré à la jeunesse de sa gentillesse et de ses ménagements, il ne se fait cependant aucune illusion et vérifie l'observation de Simone de Beauvoir, à savoir que « l'individu âgé se sent vieux à

¹ Jacques Bense (1911-2003) a été champion du monde de claquettes en 1935, 1936 et 1937. Danseur et chorégraphe, il fonde en 1935 son école de danse et rédige des méthodes de danse. *Les Danses en vogue et leurs théories* a été réédité en 1985.

² Souvenons-nous que les sources et les références de Calet sont généralement beaucoup plus anciennes...

travers les autres sans avoir éprouvé de sérieuses mutations »¹. Les jeunes lui font ainsi comprendre que son âge et sa qualité de journaliste l'empêcheront de combler le fossé qui les sépare.

L'enquête parue dans *Elle* a suscité de nombreuses réactions et a donné lieu notamment à deux textes, « Les campeurs »² et « Mademoiselle Cathy, filles de lettres », où Calet expose les rancœurs de jeunes qui s'en prennent à lui parce qu'il incarne, selon eux, un représentant exemplaire de la génération de leurs parents. Dans « Les campeurs », Nicole l'interpelle avec véhémence et lui reproche ses « yeux de cinquante ans qui appartiennent à un monde périmé » (J, 268-269), incapables de comprendre ses préoccupations et celles de ses camarades. Le petit tribunal qu'elle préside le place en position d'accusé et le reconnaît coupable d'avoir transmis à sa génération « la pagaïe internationale, l'injustice, la bombe atomique » (J, 269). Dans la lettre que reçoit Calet le 16 juin 1954, au lendemain de l'article qui relate sa rencontre avec les campeurs et qui conduit à la rédaction du texte intitulé « Mademoiselle Cathy, fille des lettres »³, Cathy donne raison à Nicole et pointe la responsabilité des journaux qui relatent « les crimes commis par les juniors pour les monter en épingle » (J, 273), des romans et des films qui sont « de véritables trahisons à la jeunesse et que l'on a trop tendance à généraliser » (J, 273). Selon elle, les adultes sont les seuls responsables de ce qu'elle nomme le « problème "J" » (J, 271, 273, 276) auquel ils donnent un écho démesuré parce qu'ils n'y comprennent rien. Le conflit est donc avant tout générationnel et Calet, pourtant désigné comme l'ennemi, prend bien soin de ne pas tomber dans le piège de l'opposition facile. Ses chroniques ne sont pas pour lui l'occasion de porter des jugements sur la jeunesse qui se justifieraient du simple fait de son âge, ses cinquante ans plaidant pour sa respectabilité. Au contraire, s'il peut s'étonner, avec humour, du goût des jeunes pour ces caves qui étaient synonymes pour lui, au même âge, de punition (J, 29), il ne lui appartient pas de discuter de leur moralité, ni même de leur donner des conseils. De fait, Calet refuse de tenir le rôle du quinquagénaire expérimenté et ne peut que constater son impuissance face aux peines de cœur de Simone qui entretient une relation adultérine et lui demande : « que feriez-vous à [m]a place ? » (J, 170). Se gardant de répondre à ses inquiétudes par une mise en garde ou une recommandation, se sachant impuissant, il se contente de faire diversion et invite la jeune femme à assister à une course

¹ Simone de BEAUVOIR, *La Vieillesse*, Paris, Gallimard, 1970, p. 310

² A l'origine, ce texte appartient à l'article paru dans *Elle* et consacré à Pascale : « Pascale, intellectuelle de 21 ans : "Je ne veux plus d'amoureux" », *Elle*, n°444, 14 juin 1954, p. 61. Dans le dossier « Enquête sur la jeunesse » conservé à la bibliothèque Jacques-Doucet, le texte « Les campeurs » a été séparé de l'article original. Jean-Pierre Baril a respecté la division établie par Calet et l'a repris dans *Jeunesses* sous le titre « Les campeurs ».

³ Le texte « Mademoiselle Cathy, fille de lettres » est demeuré inédit du vivant de Calet et a paru pour la première fois dans *La Parisienne*, n°48, novembre-décembre 1957. Présent dans le dossier « Enquête sur la jeunesse », Jean-Pierre Baril l'a inséré dans *Jeunesses* sous le même titre en le faisant précéder de la lettre envoyée par Cathy qui en est à l'origine.

de stock-cars. L'écrivain, dont les succès littéraires ont été davantage d'estime que populaire, se présente encore une fois avec humour et autodérision, loin de la supposée assurance d'un quinquagénaire qui aurait tout compris de l'existence. Ainsi, lorsqu'il s'intéresse à Cathy, 19 ans et déjà auteure d'un premier manuscrit, c'est pour la qualifier de « petite consœur » dont l'exemple et les méthodes de travail pourraient lui être « utile » (J, 290). Si l'on devine un sourire, ce dernier ne se transforme jamais en moquerie envers sa jeune interlocutrice et aucune condescendance ne transparait des propos d'un homme qui ne revendique aucune sagesse et ne perd jamais une occasion d'apprendre. Après avoir observé les caves et les danses à la mode en compagnie de Dominique, après avoir été initié par Marie aux subtilités des salons de coiffure (J, 47), Colette lui cite le nom d'un écrivain qui lui est inconnu, Franck Slaughter¹ (J, 243), et Michel évoque la chanson *C'était mon ami, c'était mon copain* (J, 223) qui ne lui est guère plus familière².

Tout au long de ses entretiens, Calet met constamment en scène tout ce qui le sépare de ses vingt ans. S'il est exact, comme le signale Ludivine Bantigny, que les écrits sur la jeunesse « en disent davantage sur ceux qui les écrivent que sur ceux qu'ils décrivent », cette enquête menée par l'auteur de *La Belle Lurette* fait état d'un homme dorénavant « installé dans la vieillesse »³ qui fait le choix de demeurer en marge de ces générations qui s'affirment en s'opposant l'une à l'autre. Suspect auprès des jeunes du fait de son appartenance objective à la génération de leurs aînés, il prend aussi ses distances avec ses semblables par son refus de se poser en moralisateur ou en donneur de leçon. Cette jeunesse n'est qu'une preuve supplémentaire que le temps a passé. Observer ces individus n'est alors qu'un prétexte de plus pour décrire et comprendre une réalité bouleversée par les années cinquante.

¹ Franck Slaughter (1908-2001) est un médecin et un romancier états-unien particulièrement prolifique qui a écrit une soixantaine de romans, entre 1941 et 1987, tous traduits en français. On estime que ses ouvrages ont été écoulés à plus de soixante millions d'exemplaires...

² La chanson *C'était mon copain*, composée par Louis Amade et Gilbert Bécaud, figure sur le premier album studio de Gilbert Bécaud paru en 1953 et intitulé *Gilbert Bécaud et ses chansons*.

³ L'expression est de Simone de Beauvoir qui considère elle aussi l'âge de cinquante ans comme un point de bascule. Simone de BEAUVOIR, *Tout compte fait*, Paris Gallimard, 1972, p. 46-47.

B. Humeurs vagabondes

Un piètre voyageur ?

Dans les livres d'Henri Calet, Paris occupe une place essentielle et, parce que la ville contribue grandement à la cohérence diégétique de l'ensemble de l'œuvre¹, il n'est pas surprenant que l'auteur de *La Belle Lurette* y soit constamment associé. De fait, la plupart des chroniques parues à partir de 1944, les trois ouvrages que sont *Le Tout sur le tout* (1948), *Monsieur Paul* (1950) et *Les Grandes Largeurs* (1951), ainsi que les deux livres d'enquêtes que sont *Les Deux Bouts* (1954) et *Le Croquant indiscret* (1955), dressent tous ensemble un portrait complexe de la ville de Paris et de ceux qui l'habitent. Dès le mois d'août 1947, à l'occasion de la parution de *Trente à quarante*, Calet confie à Pierre Berger, qui l'interroge sur ses projets littéraires en cours, avoir « beaucoup voyagé » mais que Paris, qui « seul l'a envoûté », sera le personnage principal de son prochain ouvrage. Il n'en fallait pas davantage pour que le journaliste s'exclame en conclusion de son article :

Cher écrivain ! Cher Henri Calet ! Vous êtes le premier à me prouver que les voyages ne sont pas toujours utiles aux citoyens des lettres. Mais on vous pardonnera votre indifférence vis-à-vis des horizons lointains que vous connaissez.

Car Paris, entre nous, c'est tout de même quelque chose.²

Si Paris sera sans conteste le grand sujet de ses livres d'après-guerre et du *Tout sur le tout*, alors en préparation, parler d'« indifférence » pour les « horizons lointains » est certainement excessif et témoigne d'un malentendu créé par Calet lui-même et dont il s'est sans doute quelque peu amusé. Toujours est-il qu'en mai 1949, Henri Bellaunay, rendant compte dans la revue *Glanes* de l'ouvrage paru en juin 1948, écrit qu'il suffirait de « deux séries de chiffres », « 14, 15, 17 — ce sont des numéros d'arrondissements » et « 1906, 1926, 1946 — ce sont des dates », pour illustrer la matière d'un livre par ailleurs difficile à résumer et qui ne tiendrait que par son « unité de lieu »³. Calet, conscient de l'assimilation qui s'opère entre lui et sa ville pour la critique et le public, entretient ouvertement ce lien que ses écrits ont très largement contribué à façonner et va même jusqu'à se revendiquer pleinement, au cours d'un entretien radiophonique diffusé en septembre 1949, en

¹ Sur le lien entre Calet et Paris, nous renvoyons au chapitre 4.

² Pierre BERGER, « Henri Calet », *Les Nouvelles littéraires*, n°1041, 14 août 1947.

³ Henri BELLAUNAY, « Littérature », *Glanes : cahiers de l'amitié franco-néerlandaise*, 2^e année, n°6, Amsterdam, mai-juin 1949, p. 133.

faveur d'une « littérature arrondissementière »¹. Cette affirmation n'est pas sans risques puisqu'elle contribue à figer une image de flâneur sédentaire, pourtant relativisée par les nombreux — mais discrets — indices dispersés dans la plupart de ses livres et notamment dans *Le Tout sur le tout*. En quelques phrases, y sont évoqués une enfance à Berck-Plage (TT, 63), un exil à Tarbes (TT, 119), et, de façon beaucoup plus allusive, des séjours en Belgique (TT, 103), au Portugal, à Montevideo et au Brésil (TT, 104). Les dernières indications, censées dater et situer la rédaction du manuscrit, apposées après le mot « fin » — « Paris, Sidi-Madani, Rabat. Juin 1947 - Janvier 1948 » — auraient pu inciter la critique à la prudence en constatant que le livre le plus parisien de Calet avait été terminé entre l'Algérie et le Maroc. En effet, si l'on considère que ses écrits se définissent principalement par leur caractère ambulatoire, au sens propre comme au figuré, on perçoit aisément la part d'erreur qui existe dans cette supposée sédentarité qui pourrait laisser croire à un écrivain désireux de demeurer en retrait des préoccupations du monde. En se promenant dans l'espace et le temps, en fuyant les définitions, les genres et les courants littéraires, en observant les différentes strates de la société et en tentant d'en apprécier les évolutions sans jamais se laisser aller à la facilité d'un jugement arrêté, Calet est, au contraire, en perpétuel mouvement. Il y a donc une évidente part de jeu dans cette prétention, quelque peu à contre-courant, à faire le portrait d'un homme dont les nombreux détours se borneraient aux limites d'un arrondissement et dont la vie se résumerait au trajet de quinze minutes séparant la clinique Tarnier de la maison de retraite de l'avenue d'Orléans (TT, 273).

Lorsqu'en 1950 paraît *L'Italie à la paresseuse*, Calet affuble son ouvrage d'un « avertissement » dont l'ironie justifie à elle-seule le Grand Prix de l'Humour qui est attribué à ce singulier « journal de voyage »². Dans cette étonnante introduction, il prend ouvertement à parti son personnage de romancier parisien et remet en question ce qui semble pourtant être un élément constitutif de l'ensemble de son œuvre :

Pour qui me prend-on, à la fin ? Il m'arrive de me le demander. On doit penser de moi que je suis une sorte d'endormi qui s'étiole dans les limites du XIV^e arrondissement ; on se dit probablement que je suis un sédentaire, un personnage falot, pâlot et démodé, [...] un retraité à demi recouvert d'une fine poussière

¹ Emission enregistrée le 9 septembre 1949 et diffusée le 29 septembre 1949. L'émission est disponible à l'adresse suivante : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-nuit-revee-de/les-romanciers-et-leur-enfance-henri-calet>, consulté le 2 août 2019. Le texte de cet entretien a été repris presque intégralement dans l'article publié dans *Nord-Matin*, le 1^{er} avril 1950, « Henri Calet, parfois, voudrait pouvoir vivre seul... »

² Le 6 juillet 1950, *L'Italie à la paresseuse* se voit attribuer le Grand Prix de l'Académie de l'Humour dont le montant s'élève à une pièce en argent de un franc, dont la valeur était alors de 36 francs 50. Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet Bibliographie critique 1931-2006, op. cit.*, p. 69.

d'ennui, un homme usé qui attend d'avoir atteint l'âge d'être reçu à l'hospice des vieillards de l'avenue d'Orléans... (IP, 11-12)

Deux ans après *Le Tout sur le tout*, Calet s'amuse, dans cet incipit, des idées reçues au sujet de l'identité qu'il s'est construite et qui influencent encore aujourd'hui les lecteurs qui ne connaissent de lui que ses livres les plus répandus. Témoin de cette possible méprise, Christophe Fourvel, auteur d'un ouvrage intitulé *Montevideo, Henri Calet et moi* (2006), semblable à tous ceux qui auront eu la curiosité de s'intéresser à cet écrivain, confesse à la première ligne de sa préface : « Henri Calet n'était pas l'homme que je croyais »¹. Comme ce dernier, il convient d'aller au-delà de ses livres le plus fréquemment cités (*La Belle Lurette* et *Le Tout sur le tout*) pour se rendre compte que Calet ne cesse de brouiller les pistes et d'évoluer à l'intérieur de cette zone grise existant entre ce qu'il est et ce qu'il n'est pas. Ainsi, dans l'« avertissement » qui ouvre *L'Italie à la paresseuse*, alors qu'il est censé justifier de sa capacité à faire le récit de son séjour en Italie, il se complaît à malmener les idées reçues et ce concept de « littérature arrondissementière » pourtant formulé six mois auparavant. Il conclut en déclarant :

Car, je sors de chez moi... Je vais dans le VI^e, dans le VII^e ; je vais outre-Seine, dans le XVIII^e ; j'ai déjà, de fois à autre, déserté Paris ; j'ai été en Suisse, pendant trois semaines, j'ai été en Algérie... Et je viens de passer huit jours en Italie...

Oui, je suis décidé à renoncer à cette légende délusoire, à détromper mon monde, définitivement : je ne place pas mon arrondissement au-dessus de tous les autres. [...]

Assez de littérature arrondissementière !²

Sur le ton de l'humour, Calet entretient et dément, dans le même paragraphe, la « légende délusoire » qui caractérise son personnage en écrivant considérer également ses incursions dans les arrondissements limitrophes de son XIV^e et un voyage en Suisse, en Algérie ou en Italie. En cela, il fait preuve d'une réelle lucidité quant à la place qu'il occupe dans le paysage littéraire et se plaît à l'exagérer encore alors même qu'il introduit des éléments nouveaux qui tendraient à prouver qu'il n'est pas exactement tel qu'on se l'imagine, ou qu'il se donne à imaginer.

Il suffit de regarder rapidement sa biographie pour s'apercevoir qu'il n'est pas seulement cet écrivain familier et nostalgique du « Paris d'avant-guerre qu'il avait à peine connu enfant, et dont il semblait ne rien ignorer »³. Outre son année passée en Uruguay pour fuir la justice, Calet a eu

¹ Christophe FOURVEL, *Montevideo, Henri Calet et moi*, op. cit., p. 9.

² *Ibid.*, p. 13-14.

³ Marc BERNARD, *À hauteur d'homme*, op. cit., p. 118. Calet quitte Paris en 1910 pour Berck-Plage où il séjourne en pension pendant près de trois ans. Dès 1914, il quitte la France en compagnie de sa mère pour la Belgique. Tous deux ne reviendront à Paris qu'en 1919.

l'occasion de séjourner — parfois très brièvement — en Angleterre, au Brésil, en Allemagne, au Portugal, en Espagne, en Suisse, en Algérie, au Maroc, en Italie, en Hollande et à Monaco¹. Compte tenu de l'époque, la liste est tout de même relativement conséquente pour un homme par ailleurs habitué à parcourir la région parisienne et la France. De nombreux textes parus dans la presse entre 1945 et 1956 rendent compte de ces excursions entreprises en qualité de journaliste ou à titre personnel. Une note manuscrite conservée à la bibliothèque Jacques-Doucet indique que Calet envisageait même de rassembler quelques-uns de ces textes en volume afin de constituer un ensemble cohérent autour de la notion de voyage. Sobrement intitulé « Voyages », le feuillet regroupe vingt-deux chroniques rédigées et publiées entre 1949 et 1956². Demeuré embryonnaire, ce projet est cependant révélateur, de par la diversité des destinations mentionnées (Antony et Argenteuil côtoient Deauville, Noirmoutier, Mende, l'Algérie, la Suisse ou la Hollande), du fait que pour Calet la distance n'entre en rien dans la définition du voyage³. En effet, qu'il se rende aux limites de Paris, à l'autre bout de la France ou qu'il quitte l'hexagone, il parvient constamment à mêler désir d'évasion et réalité quotidienne, en étant tout autant capable de s'émerveiller à la simple lecture du nom des stations du métro parisien (AT, 55), que de dénoncer, à sa manière, les affiches

¹ Jean-Pierre BARIL, « Henri Calet. Chronologie 1867-1956 », in *Europe, op. cit.*, p. 170-189. Soulignons que Michel P. Schmitt a rassemblé et commenté l'ensemble des textes et des notes de Calet relatifs à son voyage en Algérie et au Maroc, durant l'hiver 1947-1948, dans *Mes Impressions d'Afrique* (2019).

² Jean-Pierre reproduit le feuillet dans sa thèse de doctorat. Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet, bibliographie critique 1931-2003, op. cit.*, p. 382.

³ Le projet initial de Calet fait état des textes suivants (nous reprenons le classement établi par l'auteur) : « Un village sans histoire », *Carrefour*, n°464, 5 août 1953, p. 5, repris dans *Acteur et témoin* ; « Tourisme quand même... à l'étranger », *Carrefour*, n°466, 20 août 1953, p. 5, repris dans *Acteur et témoin* sous le titre « Tourisme suburbain » ; « Tourisme chez les autres : la Hollande en autocar », *Carrefour*, n°468, 2 septembre 1953, p. 5, repris dans *Acteur et témoin* sous le titre « Tourisme chez les autres » ; « Henri Calet : j'ai vu à Eden Roc les femmes de mes rêves », *Carrefour*, n°469, 9 septembre 1953, pp. 5 et 8, repris dans *Acteur et témoin* sous le titre « A la rencontre d'Eden Roc » ; « Une journée à la mer », *Les Nouvelles littéraires*, n°1346, 18 juin 1953, p. 5, repris dans *Poussières de la route* ; « La Loire à la paresseuse », *Elle*, n°494, 30 mai 1955, pp. 28-33, repris dans *Poussières de la route* sous le titre « Une grande dame » ; « La Garonne, roman-fleuve », *Elle*, n°542, 14 mai 1956, pp. 40-45 et 73, repris dans *Poussières de la route* sous le titre « La Garonne m'appelait... » ; « Une heure espagnole », *Preuves*, n°58, décembre 1955, pp. 25-27, repris dans *Poussières de la route* ; « Sur les bords de la riviera... (air connu) », *Le Figaro littéraire*, n°509, 21 janvier 1956, p. 3, repris dans *Poussières de la route* sous le titre « Aucun droit de douane » ; « Monte-Carlo à la paresseuse », *Les Nouvelles littéraires*, n°1493, 12 avril 1956, pp. 1 et 4, repris dans *Poussières de la route* ; « Sur la route du 15 juin 1940 », *Le Figaro littéraire*, n°393, 31 octobre 1953, p. 5, repris dans *Acteur et témoin* sous le titre « Treize ans de retard » ; « Toujours plus loin... », *Combat*, 18 août 1949, p. 4, repris dans *Poussières de la route* sous le titre « Vacances extra-muros » ; « Avant-derniers beaux jours », *Combat*, 25 août 1949, p. 4, repris dans *Poussières de la route* sous le titre « Vacances extra-muros » ; « Ruminations cotentines », *Combat*, 8 septembre 1949, p. 4, repris dans *Poussières de la route* sous le titre « Vacances extra-muros » ; « Connaissez-vous le musée de l'Asperge à Argenteuil », *Le Figaro littéraire*, n°370, 23 mai 1953, p. 3, repris dans *Acteur et témoin* sous le titre « Au musée de l'Asperge » ; « Vacances extra-muros », *Combat*, 4 août 1949, p. 4, repris dans *Poussières de la route* ; « Bref retour en Suisse », *Le Figaro littéraire*, n°439, 18 septembre 1954, p. 3, repris dans *Acteur et témoin* ; « La Suisse en zigzag », *Les Nouvelles littéraires*, n°1469, 27 octobre 1955, pp. 1 et 4, repris dans *Poussières de la route* sous le titre « Nostalgie » ; « Monsieur Joseph », inédit daté de 1951, repris dans *Poussières de la route* ; « Déjà l'heure du souvenir », *Preuves*, n°47, janvier 1955, pp. 41-43, repris dans *Poussières de la route* ; « Terreur la nuit, moisson de faits divers le matin... », *Le Figaro littéraire*, n°489, 3 septembre 1955, p. 3, repris dans *Poussières de la route* sous le titre « Le tour de l'île en voiture à âne » ; « Une histoire marseillaise », *Combat*, 1^{er} janvier 1953, p. 7, repris dans *Acteur et témoin*. J.P. Baril signale que la mention qui fait référence à ce dernier texte semble avoir été ajoutée puis biflée par Christiane Martin du Gard sur la note manuscrite de Calet. *Ibid.*

placardées dans les rues romaines qui lui rappellent celles aperçues à Paris au lendemain de la Grande Guerre :

Par un certain côté, Rome m'a fait songer à un Paris de 1920 (avant Chiappe) : on a placardé partout des affiches qui vous conseillent de faire soigner, pendant qu'il en est temps, les maladies génito-urinaires que vous êtes censé avoir. C'est obsédant, et l'on finit par avoir presque envie d'être contaminé.

(IP, 164-165)

Dans ces textes consacrés à ses « voyages », Calet se place donc dans un entre-deux, entre le lointain et le très proche, l'intemporel et l'immédiateté, la curiosité et la paresse. Ce constant mouvement de va-et-vient est parfaitement illustré par les deux courts ouvrages, *Rêver à la suisse* (1948) et *L'Italie à la paresseuse* (1950), récits de ses séjours en Suisse et en Italie¹ qui fixent, dès leur titre et pour longtemps, son image de piètre voyageur. Si le titre *Rêver à la suisse* peut en apparence sembler flatteur, il convient de revenir sur une erreur constamment commise. Communément orthographié à tort *Rêver à la Suisse*, avec un -S- majuscule, Calet souligne, dans une lettre datée du 17 juillet 1950, que son livre doit bien s'écrire avec un -s- minuscule : « *Rêver à la suisse*, c'est-à-dire : à la façon d'un suisse, et non pas : à la Suisse (le pays) »². La précision est importante — et plus importante encore l'erreur des rééditions successives³ — puisque la graphie est ici porteuse d'un sens que Calet révèle en exergue de la dernière partie de l'ouvrage : « *Rêver à la suisse : ne penser à rien. (Larousse du XX^e siècle.)* » (RS, 93). La signification de l'expression figée qui compose le titre se révèle ainsi être programmatique et constitue une intention adressée au lecteur. En effet, elle s'oppose directement à l'idée d'une flânerie songeuse d'ordre quasi-philosophique, suggérée par la notion de rêverie et par un pays qui évoquent inévitablement, par analogie, la figure de Jean-Jacques Rousseau. Calet s'amuse donc de l'ambiguïté en même temps qu'il délivre une première clé de lecture : le livre sera bien le compte-rendu d'un voyage, mais il sera surtout le fait d'un voyageur immédiatement présenté comme peu qualifié et ne pensant à rien.

C'est la même idée qui prédomine dans le titre de l'ouvrage qu'il fait paraître deux ans plus tard au sujet de son séjour en Italie. *L'Italie à la paresseuse*, présenté comme un « journal de voyage », éclaire encore davantage sur l'incompétence d'un narrateur qui déclare lui-même, malgré

¹ Calet se rendit en Suisse du 15 juillet au 11 août 1946 et en Italie du 15 au 21 juin 1949.

² Lettre datée du 17 juillet 1950 et adressée à Georges Houyoux. Citée par Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, p. 66.

³ La première réédition, en 1982, dans le n°4 de la revue *Grandes largeurs* écrit bien *Rêver à la Suisse*, à la page 6. La deuxième réédition chez Pierre Horay, notre édition de référence, orthographe elle aussi, dès la page de titre, *Rêver à la Suisse*. L'édition parue en janvier 2021 chez l'éditeur suisse Héros-Limite, a fait le choix de maintenir l'ambiguïté du titre en utilisant une typographie sans aucune majuscule. Les commentaires de cette édition, rédigés par mes soins, rétablissent la volonté de Calet.

un « avertissement » censé contrecarrer une « légende délusoire », et alors qu'il n'est toujours pas arrivé à destination :

Je confesse que je suis un touriste apathique, et même décourageant ; j'attends que les choses retiennent mon attention, qu'elles me raccrochent, qu'elles me fassent de l'œil ; je me laisse fixer par elles. Comme si j'étais bouché. [...]

Je ne suis plus impressionnable ; je crève les paysages sans les voir. En somme je ne méritais pas ce voyage en Italie ; c'était donner une perle au pourceau. (IP, 54)

Comme pour mieux souligner un sentiment d'infériorité, « La Perle au pourceau » fut un temps envisagé pour titre par Calet. S'il présentait le mérite d'affirmer une posture claire, il fut vite écarté par Jean Paulhan (le livre a paru chez Gallimard) qui lui préféra *L'Italie à la paresseuse*, proposé par Calet au tout dernier moment¹. Comme pour *Rêver à la suisse*, le titre se veut programmatique et insiste, sans pour autant le dénigrer, sur l'indolence d'un voyageur parti par hasard, se laissant porter par les événements, aveugle aux beautés qui l'entourent et rapidement désireux de rentrer chez lui². Au manque de curiosité, s'ajouterait donc une certaine paresse. Au milieu du livre, le narrateur, déjà las, déclare :

Ces allées et venues m'avaient échiné. Au moral également. J'inclinai à rentrer chez moi ; ma soif de randonnées se trouvait apaisée ; j'étais suffisamment sorti de ma coquille ; je me sentais tout à coup vulnérable, comme nu, presque inexistant : faux journaliste, faux touriste, en panne à Padoue. (IP, 92)

Faux romancier, faux historien, faux journaliste et maintenant faux touriste, Henri Calet est aussi un faux distrait dont le personnage de piètre voyageur s'oppose en définitive aux définitions de la norme. Dans sa capacité à s'extraire des sentiers battus et des émotions préfabriquées par les poncifs artistiques et culturels, il est peut-être, au contraire, l'image de ce que devrait être un vrai bon voyageur : un être sensible au quotidien et au détail, capable de voyager dans les marges pour en ramener de véritables anti-guides de voyages.

¹ Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, p. 471.

² Notons qu'on retrouve ce même parti pris d'anti-touriste dans *Voyage en Italie* de Jean Giono, paru en 1953 chez Gallimard, et qui commence par cette phrase paradoxale : « Je ne suis pas voyageur, c'est un fait ».

Rêver à la suisse, un voyage dans les marges

Claude Reichler, dans la première partie de l'ouvrage somme intitulé *Le Voyage en Suisse, anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle* (1998)¹, publié en compagnie de Roland Ruffieux, se propose de décrire la création du « mythe européen » qu'est la Suisse par le biais des récits des voyageurs et de la littérature². Les textes de plus de deux cents auteurs, parmi lesquels ceux de Montaigne, Voltaire, Goethe, Dostoïevski, Tolstoï, Nietzsche ou Kafka, sont ainsi convoqués pour illustrer l'évolution d'une représentation de la Suisse qui prend forme dès la fin du XVII^e siècle. Tous ensemble, ils informent sur la façon dont l'idée de ce pays, idéalisée par Rousseau et le siècle des Lumières, s'est répandue à travers l'Europe jusqu'au XIX^e siècle³, avant de connaître une réelle remise en question au cours du XX^e siècle. Calet n'est pas absent de cet ouvrage dont la première partie se clôt sur un chapitre intitulé « La fin d'un mythe » et où une longue citation de *Rêver à la suisse*⁴ figure aux côtés de textes de Charles-Albert Cingria⁵ et de Jean Paulhan. Ce dernier, qui avait séjourné en Suisse en juillet 1945, avait fait paraître chez Gallimard, en février 1947, un *Guide d'un petit voyage en Suisse*, qui avait fait l'objet d'une première publication par *Les Cahiers de la Pléiade* en avril 1946, soit trois mois environ avant le départ de Calet. Le rapprochement opéré par les auteurs du *Voyage en Suisse* entre ce livre, qu'ils qualifient de « plus fort témoignage de la désaffection de la représentation idéalisée de la Suisse »⁶, et l'œuvre de Calet, qu'ils considèrent « portée par une ironie plus âpre »⁷, se justifie autant par leur proximité thématique que temporelle. Le parallèle est d'autant plus évident que *Rêver à la suisse*, publié en 1948, est précédé d'un « Petit avertissement (pour le lecteur suisse) » rédigé par le directeur historique de la NRF. Paulhan, paré du rôle de l'expérimenté prédécesseur, y excuse les critiques ironiques de Calet dont les intentions, semblables aux siennes, n'auraient pas été de

¹ Claude REICHLER, Roland RUFFIEUX, *Le Voyage en Suisse, anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1998.

² Ce premier livre s'intitule « Genèse et diffusion d'un mythe européen ».

³ La figure de Guillaume Tell est le parfait exemple de la diffusion et de l'internationalisation de la Suisse au XIX^e siècle. Le mythe du héros national suisse est repris par l'allemand Schiller et *Guillaume Tell* est représenté en 1804. Il est imité par l'anglais James Sheridan Knowles qui écrit une tragédie en 1825, par le français Michel Pichat dont la tragédie est représentée en 1830 et par l'espagnol Antonio Gil de Zárate qui écrit un drame historique en 1843. Sur ces différentes représentations, nous renvoyons à : LAFFONT, BOMPIANI, *Le Nouveau Dictionnaire des œuvres*, Tome 3, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1994, p. 3122-3123.

⁴ Claude REICHLER, Roland RUFFIEUX, *op. cit.*, p. 1093.

⁵ *Ibid.*, p. 1081. Charles-Albert Cingria (1883-1954) est un musicien, un écrivain et un grand voyageur suisse. Patrice Delbourg, dans *Les Désemparés*, rapproche son œuvre de celle de Calet : « Cette œuvre trouée comme une cire à miel, insoucieuse des générations, publiée en laquée d'occasion, en feuillets d'éphéméride, se dresse dans ce siècle comme une monstrueuse canine opaline menaçant la calotte céleste. Comme les pics de Vialatte, Calet ou Henein, déchiquetés, fragmentaires, mais que nous troquerions volontiers contre bien des entreprises closes, hautaines, dont la cérémonie sourcilleuse et l'ostentation flambarde excluent tout lecteur du paysage. » Patrice DELBOURG, *op. cit.*, p. 52.

⁶ Claude REICHLER, Roland RUFFIEUX, *op. cit.*, p. 1078.

⁷ *Ibid.*, p. 1079.

s'attaquer au « mythe de la Suisse » mais bien de lui déclarer son amour d'une façon « un peu contournée » (RS, 12). Le piètre voyageur serait donc aussi un prosateur maladroit, ce qui tendrait à relativiser, sur le mode de l'humour, la polémique née durant l'été 1946, suite à la parution de quatre articles qui rendent compte, presque en direct, du séjour en Suisse de Calet¹. Trois de ces quatre textes paraissent simultanément en août et septembre 1946 dans des journaux français (*Combat*, *La Rue*) et dans un journal de Lausanne, *Servir*; où ils seront particulièrement mal reçus et donneront lieu à un important courrier des lecteurs s'en prenant parfois vertement à Calet². Dans ce contexte, lorsque paraît, deux ans plus tard, *Rêver à la suisse*, constitué à partir de ces mêmes chroniques³, le « Petit avertissement (pour le lecteur suisse) » est donc tout autant une précaution qu'une réponse à des critiques vieilles de deux ans.

Le *Guide d'un petit voyage en Suisse* est considéré par Patrick Bergeron comme relevant d'une « esthétique du contournement », utilisée par un narrateur préférant éviter des paysages décevants, impuissant à décrire une géographie complexe et refusant d'assumer le rôle utilitaire que l'on est en droit d'attendre d'un « guide »⁴. Si l'on en croit cette interprétation — que l'on pourrait appliquer mot pour mot à Calet —, le choix de se placer sous le patronage de Paulhan, revendiqué dès le premier article que Calet fait paraître dans *Combat* le 14-15 juillet 1946, relèverait alors d'une complicité assumée⁵ :

Je me sentais assez attiré par ce petit pays, toujours neutre et toujours prospère, par les montagnes et les lacs qui s'y trouvent, un peu aussi par les tissus de pure laine que l'on voyait, disait-on aux étalages, et par le chocolat Gala Peter dont je gardais comme une nostalgie. Un pays sans marché noir où les objets se vendaient en centimes. J'avais également quelque curiosité pour les innombrables distributeurs automatiques, décrits par Jean Paulhan avec un certain enthousiasme. Et puis, l'air de la Suisse est très pur. (RS, 17)

¹ « Prélude à un voyage en Suisse », *Combat*, 14-15 juillet 1946 ; « Un flâneur en Suisse », *Combat*, 1^{er} août 1946, paru le même jour dans *Servir*, n°31, sous le titre « Et le ranz des vaches ? » ; « La mort au grand air ou le Premier août », *Servir*, n°32, 8 août 1946, paru le lendemain dans *La Rue*, n°10, 9 août 1946 sous le titre « La mort au grand air » ; « Le monstre du Valais rôde dans le pays où l'on meurt en cueillant des edelweiss », *Combat*, 27 août 1946, repris dans *Servir*, n°36, 5 septembre 1946, sous le titre « Le pays où l'on meurt en cueillant des edelweiss ».

² Face à l'abondance du courrier et l'ampleur de la polémique, le journal *Servir* fut contraint de revenir sur les articles de Calet tout au long de l'été en publiant des lettres reçues et en publiant leur réponses : « Critiques suisses à l'adresse d'Henri Calet et de *Servir* », *Servir*, n°33, 15 août 1946, p. 5 ; « Encore les articles de Calet », *Servir*, n°34, 22 août 1946, p. 5 ; « Encore Calet », *Servir*, n°35, 29 août 1946, p. 5 ; « Nous avons mis le point final... », *Servir*, n°36, 5 septembre 1946, p. 8 ; « Un dernier mot », *Servir*, n°37, 12 septembre 1946, p. 1 et 5. Les éditions Héros-Limite ont inséré dans leur réédition de *Rêver à la suisse*, en 2021, quelques lettres reçues et publiées par *Servir*.

³ Un cinquième article, paru un an plus tard entre aussi dans la composition finale de *Rêver à la suisse* : « Petite suite nostalgique », *Combat*, 7 août 1947.

⁴ Patrick BERGERON, « Jean Paulhan », *Nuit Blanche*, n°111, 2008, p. 24.

⁵ Un article daté de 1954 et intitulé « Bref retour en Suisse » comporte la dédicace suivante : « A Jean Paulhan, son complice. H.C. » « Bref retour en Suisse », *Le Figaro littéraire*, n°439, 18 septembre 1954, p. 3. Repris dans *Acteur et témoin* (AT, 194).

Ce qui constituera, en 1948, le premier chapitre de *Rêver à la suisse*, atteste du fait que l'auteur de *La Belle Lurette* avait connaissance du texte de Paulhan — ou du moins qu'ils avaient échangé à ce sujet — au moment d'entreprendre son voyage. Après avoir rapidement évoqué les lacs et les montagnes, caractéristiques d'un paysage suisse « sacralisé »¹, Calet expose les véritables motivations de son séjour. En cela, ce premier chapitre, en plus de citer explicitement Paulhan, place en réalité *Rêver à la suisse* dans le prolongement du *Guide*, où l'importance accordée à la profusion des biens et des denrées alimentaires est exprimée dès l'incipit : « Ah ! Les beaux enfants ! Et quelle sérénité ! Et ce marchand de souliers ! Et cette charcuterie ! Ah ! Mais surtout, quels distributeurs automatiques ! »². Là où Paulhan s'exclamait après avoir constaté leur existence de visu, Calet, dans ce premier chapitre consacré à la préparation de son voyage, anticipe et rêve aux merveilles que la Suisse lui promet. Les tissus de pure laine, le chocolat, l'absence de marché noir et ces fameux distributeurs à l'existence peu sûre (« disait-on ») sont nimbés d'une féerie presque enfantine (« innombrables distributeurs », « dont je gardais comme une nostalgie ») et acquièrent sous sa plume une valeur quasi-mythique accentuée par l'utilisation de l'imparfait. Lacs et montagnes, rapidement laissés de côté en début de paragraphe, sont au contraire caractérisés par un présent de vérité générale (« s'y trouvent »), de même que l'air (« qui est très pur ») que Calet évoque ensuite, comme pour réparer un oubli, avant de poursuivre dès la phrase suivante :

Ente autres joies imaginaires je me promettais d'entrer chez le premier débitant de tabac, les mains dans les poches, sans emballages vides ni carte quelconque, et là choisir longuement parmi les marques exposées. Je me voyais encore achetant partout des allumettes, sans nécessité. En somme, il y avait dans mon propos une part d'espièglerie. (RS, 18)

La Suisse, dans le contexte de l'immédiat après-guerre, relève d'un « imaginaire » qui se distingue donc de son mythe originel. Pour le voyageur français, habitué des tickets et des cartes de rationnement qui perdureront jusqu'en 1949, ce pays « toujours neutre et prospère » apparaît littéralement comme étant en marge d'une situation mondiale qui ne l'a pas affecté. Demeuré à l'extérieur d'une guerre qui a ravagé l'Europe, son isolement devient synonyme d'une abondance que le narrateur prend soin de vérifier sitôt qu'il passe la frontière. Son premier contact avec la Suisse a lieu en gare de Vallorbe, au buffet de laquelle il redécouvre le café au lait « (vrai café et vrai lait) » (RS, 37) et où il réalise ce qu'il avait imaginé :

¹ L'idée d'une « sacralisation du paysage suisse » est développée par Claude Reichler. Claude REICHLER, « La sacralisation du paysage dans le voyage en Suisse au début du XIX^e ». L'article, paru en 1998, est disponible à l'adresse suivante (consultée le 10 novembre 2020) : https://serval.unil.ch/fr/notice/serval:BIB_16482

² Jean PAULHAN, *Guide d'un petit voyage en Suisse*, Paris, Gallimard, 1947, p. 9.

Puis, ainsi que je me l'étais promis, je fis l'emplette de cigarettes, après avoir demandé conseil à la marchande qui me dit :

- Prenez celles-ci, elles ont une agréable rondeur d'arôme.

Nous étions en terre suisse. Je pris aussi plusieurs boîtes d'allumettes. (RS, 37-38)

C'est dans ces détails et à moindre mots que Calet indique tout ensemble la profusion des uns et la privation des autres, sans dénonciation ni indignation. Plutôt que de crier à l'injustice, il s'amuse des habitudes suisses et de ses propres réactions conditionnées par les manques éprouvés depuis l'Occupation :

Le lendemain matin de mon arrivée, je cassai un lacet de mon soulier (tout ce que nous fabriquons est de mauvaise qualité). [...] Au même instant, quelqu'un frappa à la porte. J'ouvris : un homme se tenait sur le palier. Il se mit à parler d'une voix caverneuse dans un idiome qui n'était ni l'allemand ni l'italien ni le français (la Suisse est un pays trilingue). Cet homme usait d'une quatrième langue (le romanche, peut-être)... A la longue, je pus entendre pourtant qu'il voulait me vendre quelque chose : une boulette de lacets noirs. Je lui en achetai, sur l'heure, une douzaine qu'il me laissa à trente-cinq centimes la paire, au lieu de quarante au détail. J'ai des lacets pour la vie (en calculant au plus large).

Tout se passe ainsi, en Suisse ; vos désirs mêmes sont prévenus. (RS, 43-44)

Calet évacue la complexe question linguistique de la Suisse sans fournir l'explication et les précisions que l'on serait en droit d'attendre de la part d'un journaliste désireux d'éclairer son lectorat. D'un ton badin, il se contente d'une simple constatation et d'une hypothèse dont il ne cherche pas à établir la véracité. A l'inverse, le lacet, détail sans importance en temps normal, devient dans cet après-guerre l'indice d'un décalage notable entre les deux pays. Calet s'étend sur une anecdote en apparence banale — et cependant significative pour le flâneur¹ — qu'il élève, avec humour, au rang d'expérience exemplaire des réalités françaises et des réalités suisses. Le dépaysement de la Suisse n'est donc pas de l'ordre de l'extraordinaire et ne s'apparente pas à un ravissement qui irait au-delà du quotidien. Au contraire, en observant les magnifiques toilettes et urinoirs (RS, 47), les « luxueux tramways » vides (RS, 54), les serveuses de café dont les sacs en cuir sont semblables à celles portées par les « mauvaises femmes » d'Amérique du Sud (RS, 55), les étalages de charcuterie (RS, 57) et la diversité des « consommations » (RS, 55-56), le voyageur

¹ Les lacets sont effectivement essentiels pour le marcheur. À ce sujet, nous renvoyons à Jean Cayrol et à son livre *Je vivrai l'amour des autres* (1947) que Calet avait « lu avec plaisir » (Lettre à Raymond Guérin du 3 décembre 1947). Cayrol y décrit l'errance d'Armand dans l'immédiat après-guerre. Un paragraphe souligne l'importance d'un bon lacet et la difficulté de s'en procurer : « [...] il a acheté une provision de lacets dès qu'il a eu un peu d'argent ; c'est terrible un lacet usé qui pète continuellement ; avec le soulier qui baille la marche n'est pas possible [...] » Jean CAYROL, *Je vivrai l'amour des autres*, Paris, Editions du Seuil, « Points », 2020, p. 182.

prend conscience du caractère exceptionnel de ce quotidien à peine troublé par la guerre et qu'il contemple avec nostalgie, envie, mais aussi avec un humour teinté d'une ironie féroce :

Toutefois, on trouvait encore là-bas quelques traces de la guerre. Les gens subissaient, sans se plaindre, diverses privations. Voici, pour preuve, l'avertissement que l'on pouvait lire sur la carte d'un célèbre pâtissier de Montreux :

NOUS NOUS EXCUSONS
AUPRES DE NOS CLIENTS
DE NE POUVOIR ENCORE
METTRE EN VENTE
NOS SPECIALITES DE PATISSERIE
les **ZURCHERLIS**
et les **AMANDINOS**
LE RATIONNEMENT
ETANT ENCORE TROP RIGIDE.

On souhaite que le rationnement se soit assoupli et que le temps des *Zurcherlis* et des *Amandinos* est maintenant revenu. (RS, 57-58)

La marginalité de la Suisse qui s'affiche même sur les devantures des pâtisseries — Gide ne dit-il pas qu'elle « est une île » ?¹ — donne raison à Calet et à sa posture de piètre voyageur. Puisqu'elle est littéralement hors du temps, il convient au chroniqueur de faire de même, de s'extraire du temps européen commun, du temps « mythique » recherché par le touriste et de s'immiscer dans la normalité de son quotidien. De cette façon, il devient possible pour Calet de se défaire des représentations communes, qui deviennent alors un rien factice :

Des arbres, des rochers, des nuages, la lune, la grande ourse, le lac, les montagnes, et des étoiles filantes... tous les accessoires d'une belle nuit d'été. C'était l'heure du plus complet silence (et non pas calme) et de la solitude. Une voix grave de femme dit, très distinctement :

- Je suis en chemise.

Puis, ce fut de nouveau le silence. Plus tout à fait le même qu'avant. (RS, 59)

La rêverie poétique qui s'engage dans le paysage suisse typique — presque un cliché romantique — est immédiatement remise en cause par une jeune femme et une nudité, pas même entrevue, que ses propos laissent imaginer. De fait, la plupart des rares images traditionnelles présentes dans *Rêver à la suisse* — celles qui ont fait le « mythe de la Suisse » — sont presque exclusivement empruntées à une brochure éditée par l'Office du tourisme du pays de valais (RS, 41), à un *Cours de géographie* datant des années 1848 (RS, 64, 81) et à un prospectus publicitaire (RS, 96). Placées en exergue de deux chapitres — « Quelques notes » (RS, 41) et « La mort au grand air » (RS, 81) —

¹ André GIDE, « La Suisse est une île », Martina DELLA CASA (dir.), *André Gide, l'Européen*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque gidienne », 2019, p. 143-145.

ou séparées du corps du texte par l’italique (RS, 64 et 96), elles sont marginalisées à l’intérieur du livre lui-même comme pour signifier au lecteur tout ce que le piètre voyageur avoue par ailleurs n’avoir pas « su voir » et pas « pu décrire » (RS, 96). En fin d’ouvrage, Calet dresse lui-même la liste de ses griefs :

Au lieu de se porter sur les sites enchanteurs, mon attention s’est dirigée sur les aspects les plus futiles, les plus triviaux de l’existence, sur les urinoirs, sur les uniformes des receveurs de tramways, sur les appareils automatiques, sur les lacets de soulier... C’est ainsi que je me suis fermé toutes les portes.
(RS, 96-97)

Ce qui pourrait avoir l’air d’un *mea culpa* prend finalement des allures de résumé ironique dans lequel Calet réaffirme que les « sites enchanteurs » pèsent en réalité bien peu face à la futilité, à la trivialité de l’existence et à la vague promesse d’une femme en chemise. C’est en se promenant dans ce quotidien, en prenant part aux décevantes célébrations du 1^{er} août, fête nationale « pittoresque » et simple (RS, 83) au cours de laquelle un musicien meurt avec la même simplicité (RS, 88)¹, et en feuilletant chaque matin la *Feuille d’Avis de Vevey*, où un fait divers, de préférence sanglant et dramatique, s’affiche toujours en première page (RS, 60-63), qu’il collecte les signes qui dessinent un pays et une époque. C’est ainsi que Calet parvient à s’opposer aux stéréotypes et à se saisir de ce que Bruno Curatolo nomme une « vérité de l’instantané » qu’il compare à celle « que saisissent les meilleurs photographes » et qui serait dotée d’une « portée intemporelle »². Publié en volume en 1948 à partir des chroniques parues en 1946 et 1947, Calet met en scène un décalage temporel — « Il me semble que j’évoque un temps très lointain. » (RS, 15) — qui transforme ses clichés photographiques en un carnet de route sans itinéraire. *Rêver à la suisse*, récit d’un voyage à la marge de l’Histoire, de l’Europe, des sentiers balisés et des attractions touristiques, se positionne aussi comme étant à côté du genre littéraire qu’est la littérature de voyage en faisant du quotidien le véritable révélateur des sociétés en mouvement.

L’Italie à la paresseuse, un anti-guide de voyage

Contrairement aux deux précédents ouvrages de Calet, *Le Tout sur le tout* et *Rêver à la suisse*, *L’Italie à la paresseuse* est « le fruit d’une rédaction continue » achevée dès la fin de l’année

¹ L’article que Calet publie le 8 août 1946 dans *Servir* au sujet de la fête nationale suisse suscite de très nombreuses réactions. La réponse du vice-président de l’Instrumentale aura pour Calet (du moins le prétend-il) valeur d’excommunication : « Nous n’invitons personne ce jour-là. Nous voulons rester entre Suisses. » (RS, 98)

² Bruno CURATOLO, « *Rêver à la suisse*, de la chronique au “journal” de voyage », *Europe*, op. cit., p. 89.

1949¹. Publié chez Gallimard en avril 1950, Calet y fait le récit de son séjour en Italie, du 15 au 21 juin 1949. Invité par son ami Stefano Terra à « représenter la presse française » (IP, 19) à l'occasion d'un congrès international sur le gaz combustible, c'est « toutes affaires cessantes »² qu'il prend un billet de train pour Padoue afin de couvrir un sujet à propos duquel il ne connaît absolument rien. Le départ de Calet, entre romanesque et absurde, est ainsi motivé par un hasard étranger à lui-même qui semble vérifier, une fois de plus, l'idée énoncée par Paul Guth selon laquelle il serait un « homme poussé »³. Mis en scène dans le premier chapitre de *L'Italie à la paresseuse*, Calet signale, en plus de ces vagues motifs professionnels, un deuxième élément autrement décisif :

À ce moment, la radio s'est mise à diffuser une romance italianisante (mon appareil reste constamment ouvert ; je prends tout ce qui me vient). C'était la voix de Tino Rossi, ou de l'un de ses imitateurs, cette voix molle que bien des dames trouvent pourtant pénétrante. Au refrain, le « vent sous les orangers » rimait avec des « jupons légers ». Plus d'hésitation ! Il fallait partir. (IP, 20)

La promesse des « jupons légers » d'Italie, née d'un deuxième hasard, a remplacé celle des cigarettes et des allumettes de la Suisse, mais c'est bien la même espièglerie qui suscite le désir du voyage. De ce fait, *L'Italie à la paresseuse* s'inscrit dans le prolongement de *Rêver à la suisse*, auquel il fait ouvertement référence. Le train qui emmène le voyageur vers l'Italie traverse la Suisse, pays dont il estimait s'être fermé les portes suite aux articles parus en 1946, et prolonge symboliquement le premier voyage. Si le troisième chapitre, « Remords helvétiques », raconte cette brève incursion en donnant lieu, malgré les protestations du narrateur — « on ne me fera pas desserrer les dents. Rien sur les gens ni les mœurs de là-bas » (IP, 35) —, à de nouvelles anecdotes ironiques évoquant le séjour passé, il est aussi l'occasion de mettre un peu plus en évidence les nombreux changements intervenus entre l'été 1946 et le mois de juin 1949. Quand le premier chapitre de *Rêver à la suisse* racontait les déboires de Calet au consulat, *L'Italie à la paresseuse* constate rapidement que « les voyages sont devenus plus faciles : plus de visas, plus de queues aux portes des consulats » (IP, 25). L'argent est désormais le seul pré-requis dans une Europe dorénavant ouverte où le rationnement, élément moteur du séjour en Suisse, a fait place à la levée des restrictions (IP, 34). Dans le même temps, l'enthousiasme de la Libération (RS, 16) s'est effacé

¹ Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet Bibliographie critique 1931-2003*, op. cit., p. 471.

² *Ibid.* J.P. Baril indique que Calet reçut le télégramme de Terra le 12 juin et partit le 14. Stefano Terra (1917-1986) est un journaliste et un écrivain italien. Il rencontre Calet à Paris en 1946 grâce à leur ami commun Georges Henein. Calet avait mis Terra en relation avec Pia et Les Editions de Minuit en vue d'une publication de son livre *Rancune* (lettre à Georges Henein datée du 10 novembre 1946, « Georges Henein - Henri Calet, lettres », *Grandes largeurs*, n°2-3, op. cit., p. 93). En 1969, dans son recueil *L'Avventuriero timido*, Terra dédie un poème à Henri Calet. Stefano TERRA, *L'Avventuriero timido*, Parma, Guanda, 1969, p. 75.

³ Paul Guth, « Henri Calet, l'homme poussé », art. cit., p. 6.

au profit de nouvelles inquiétudes liées à la guerre froide, réactivées lors d'une halte à Stresa¹. L'intratextualité est ainsi, pour le voyageur caletien dont le deuxième voyage va littéralement au-delà du premier, le moyen de se déplacer dans l'espace et dans le temps. Par ce système auto-référentiel, il peut mettre en scène, en plus de ses propres mouvements, les mouvements du monde et des sociétés qu'il observe. Ces variations sont d'autant plus manifestes qu'elles se trouvent intégrées dans des textes dont la parenté est soulignée par l'intertextualité. Le vieux *Cours de géographie* dont il est souvent question dans *Rêver à la suisse* constitue ainsi la première référence de *L'Italie à la paresseuse* (IP, 18). Il est intéressant de noter qu'un troisième texte, relatif au séjour de Calet en Afrique du Nord² et demeuré inachevé, évoque lui aussi ce vieux livre comme première source d'information pour le voyageur, qu'il soit sur le départ (Suisse, Algérie) ou déjà de retour (Italie). Selon Michel P. Schmitt, les notes sur l'Algérie et le Maroc, compilées par ses soins en 2019 dans *Mes Impressions d'Afrique*, auraient pu s'inscrire « dans la série des récits de voyage en terre étrangère comme *Rêver à la suisse* ou *L'Italie à la paresseuse*, que Calet rédigea à la même époque » (IA, 33)³. Selon Marie-Claude Schapira, le *Cours de géographie*, référence commune datée — environ 1848 —, « stimule l'imagination tout en préservant la réalité et en fait l'instrument idéal pour aborder un pays étranger »⁴. Il permet donc autant de définir *Rêver à la suisse* et *L'Italie à la paresseuse* comme appartenant au genre appelé « récit de voyage » que de les mettre à distance de ce dernier, en doutant du sérieux d'un Calet s'amusant à citer des informations surannées.

Contrairement à *Rêver à la suisse*, la mention « journal de voyage », « expressément voulue par Calet »⁵, figure sur la page de faux-titre de l'édition originale de *L'Italie à la paresseuse*⁶. En attribuant à son livre une valeur générique précise, Calet lui retire le statut de simple « récit de voyage » dont la rédaction serait conjoncturelle — ce qu'était *Rêver à la suisse* — pour l'inscrire dans une tradition littéraire précise et consacrée : le « récit de voyage en Italie ». Dans *Le Voyage*

¹ Stresa a accueilli en 1935 une conférence qui s'est conclue par le « pacte de Stresa » qui vise à assurer l'indépendance de l'Autriche et à réaffirmer le pacte de Locarno, signé dix ans plus tôt, censé garantir une paix européenne. Calet qui, en faisant halte à Stresa, évoque Briand, Stresemann et une « conférence de la paix » ayant mis « la guerre hors-la-loi » (IP, 48) semble confondre (à dessein ?) la conférence de Stresa avec le pacte de Paris signé en 1928 où les soixante-trois pays présents « condamnent le recours à la guerre pour le règlement des différends internationaux et y renoncent en tant qu'instrument de politique nationale dans leurs relations mutuelles » (Article 1). Le texte est disponible à l'adresse suivante (consultée le 17 novembre 2020) : https://fr.wikisource.org/wiki/Pacte_de_Paris

² Calet et son épouse avaient été invités à participer, à Sidi-Madani, à des rencontres culturelles. Ils y séjournèrent un mois, de la mi-décembre 1947 à la mi-janvier 1948, avant de se rendre au Maroc chez la famille de sa femme durant un mois et demi. Sur ce séjour, nous renvoyons à l'appareil critique de *Mes Impressions d'Afrique*, établi par Michel P. Schmitt.

³ Sur ces notes écrites durant le séjour de Calet en Algérie et au Maroc durant l'hiver 1947-1948 nous renvoyons aussi à Michel P. SCHMITT, « "L'Algérie du bout des lèvres" - Le séjour d'Henri Calet à Sidi-Madani 1947-1948 », in *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n°25, 2005, pp. 107-114.

⁴ Marie-Claude SCHAPIRA, « Calet voyageur », in *Lire Calet, op. cit.*, p. 90.

⁵ Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, p. 68.

⁶ La même mention figure sous le titre, à la page 5 de la réédition de 1990 au Dilettante.

d'Italie dans les littératures européennes (1996), Marie-Madeleine Martinet souligne, dès l'introduction, certaines de ses caractéristiques :

Le thème du voyage d'Italie sous-tend des journaux d'itinéraire certes, mais aussi des œuvres d'imagination — poèmes ou romans — où il apporte un motif structural au riche symbolisme. Il parcourt nos littératures, de Cervantès à Goethe ou de Shelley à Proust. Sujet rhétorique à la période classique, il s'ouvre à partir du romantisme au paysage affectif, pour devenir à notre siècle image réflexive de la création artistique. Genre littéraire raffiné, il met en jeu les ressources de la polysémie et de l'ellipse.¹

Cette définition liminaire sous-entend que le voyage d'Italie s'inscrit dans l'inconscient collectif où il se trouve inmanquablement associé au fait culturel et au fait littéraire. Pour l'écrivain qui s'y confronte, c'est accepter de se placer dans le sillage des grands noms de la littérature et de prendre position — continuité ou rupture — vis-à-vis de l'histoire littéraire. C'est ainsi que Calet, conscient de ces nombreux précédents artistiques, prend soin de citer dans son « journal de voyage », en plus de son *Cours de géographie*, de son *Larousse* et de son *Abrégé de géographie*, *La Chartreuse de Parme*, *Corinne ou l'Italie* (1807) de Madame de Staël, les *Lettres d'Italie* du Président de Brosses², et *L'Italie* (1936) de Jean-Louis Vaudoyer. Exception faite de l'œuvre de Stendhal, qu'il évoque à la vue des îles Borromées en pensant qu'il aurait su, s'il y avait été à la place de Fabrice, faire avec la Sanseverina « un tout autre roman » (IP, 49), toutes ces références sont placées en exergue des chapitres de *L'Italie à la paresseuse*. Les ouvrages généraux, les guides érudits, la littérature romantique et les récits de voyage sont ainsi renvoyés à la marge du texte. L'utilisation de ces citations permet à Calet de mettre à distance toutes ces phrases plus ou moins heureuses avec lesquelles le voyageur découvre un pays. À l'aide de coupes arbitraires, il parvient à dénoncer les raccourcis qu'elles encouragent — « Fascisme, m. V. *Italie*. *Dictionnaire analogique*, Larousse, éd. » (IP, 43) —, à sourire de leur emphase trompeuse — « Etre en Italie, c'est, avant tout, être dans la Lumière ; livré à elle ; perdu en elle ! Jean-Louis Vaudoyer : *L'Italie* » (IP, 105) — et s'autorise à en modifier le sens au profit d'un autre plus en adéquation avec son livre — « ... Ils traversèrent le Tibre sans le remarquer... Baronne de Staël : *Corinne, ou l'Italie* » (IP, 157). Qu'il s'agisse de provoquer avec une définition hasardeuse, de s'amuser des écrits d'un voyageur que sa propre expérience contredit (IP, 109), ou qu'il s'agisse simplement de l'appauvrir, la citation est pour Calet

¹ Marie-Madeleine MARTINET, *Le Voyage d'Italie dans les littératures européennes*, Paris, Presses universitaires de France, « Littératures européennes », 1996, p. 1.

² Les *Lettres familières d'Italie* de Charles de Brosses (1709-1777) racontent son séjour en Italie en 1739-1740. Le livre mélange des lettres réelles écrites pendant le voyage et des lettres factices rédigées après son retour en France entre 1745 et 1755. Yvonne BEZARD, « Le président de Brosses et les *Lettres familières sur l'Italie* », in *Revue d'histoire moderne*, tome 4, n°23, 1929, p. 321-322.

le moyen d'interroger le lecteur sur le pouvoir du livre dans l'établissement d'une représentation consensuelle et d'interroger le voyageur dans sa relation au voyage. S'il use de références, ce n'est que pour déconstruire, ou du moins questionner, une image stéréotypée de l'Italie. En cela, il s'éloigne du romantisme de Madame de Staël ou du voyage culturel tel que l'entend l'académicien Jean-Louis Vaudoyer¹. Calet n'envisage pas l'Italie avec déférence ou mélancolie et se place naturellement dans les pas d'un Charles de Brosses dont six extraits sont placés en exergue des chapitres 1, 5, 6, 7, 14 et 16 et au sujet duquel Yvonne Bézard écrit :

Heureusement, notre voyageur ne s'est pas contenté de visiter les monuments et les musées ; l'âme romantique de Chateaubriand, de Hugo, de Théophile Gautier se tournera obstinément vers le passé lorsqu'ils voyageront en Amérique, sur les bords du Rhin ou en Espagne ; ils ne verront que les tribus indiennes prêtes à disparaître, les monuments qui les aideront à évoquer les souvenirs d'autrefois. De Brosses, ressemblant davantage sur ce point à nos tout modernes voyageurs, un Morand, un Dorgelès, s'intéresse au monde contemporain ; il a su nous décrire l'Italie vivante du XVIII^e siècle [...].²

De fait, si de Brosses est omniprésent dans *L'Italie à la paresseuse*, il n'y est fait aucune mention de Du Bellay, de Montaigne ou de Chateaubriand, exemples habituels dès lors qu'il est question de voyage en Italie. Ce voyageur, dont les lettres avaient en son temps pu froisser certains de leurs destinataires, n'est pas sollicité par Calet lorsqu'il admire la simplicité de l'architecture romaine, « la svelte blancheur d'une colonne isolée » ou le Colisée³. Les citations de de Brosses mises en exergue par Calet, jamais élogieuses, ne font pas allusion au ravissement ou à l'euphorie qui pourrait le gagner mais s'apparentent davantage à de petites vignettes extraites d'un quotidien où l'humour n'est jamais absent. Ainsi l'exergue du chapitre 6 :

Surtout j'ai ri de bon cœur de la bonne invention des Padouans qui l'ont fait peindre (*le « Saint »*) au bas des recoins des murailles pour empêcher que l'on pissât contre.

De Brosses : *Lettres d'Italie* (IP, 75)

L'anecdote, qui introduit la première rencontre de Calet avec la ville de Padoue, donne à voir des peintures murales d'un autre genre que celles de Giotto et de Mantegna dont il est rapidement question lors de son arrivée en train (IP, 55). Le caractère sacré de la peinture, ainsi ramené à une fonction purement pratique, permet précisément de la désacraliser et, avec elle, de désacraliser

¹ Jean-Louis Vaudoyer (1883-1963). Historien d'art et homme de lettres, il s'engage aux côtés de Pétain dans la voie de la Collaboration. Administrateur de la Comédie-Française, il est nommé président au Comité d'Organisation des Entreprises du Spectacle entre 1941 et 1942 et travaille étroitement avec Otto Abetz. Accusé de Collaboration à la Libération, il n'est finalement que peu inquiété et se fait élire à l'Académie en 1950.

² Yvonne BEZARD, *op. cit.*, p. 336.

³ *Ibid.*, p. 334

l'idée d'une culture de laquelle le quotidien serait absent. Ceci est particulièrement vrai dans le traitement que Calet réserve à Venise qu'il introduit par une autre citation de de Brosses en exergue du chapitre 5 :

Les canaux étroits sont d'une horrible infection. On sait bien qu'il faut que les choses sentent ce qu'elles doivent sentir. Il est permis aux canaux, quels qu'ils soient, de puotter en été, mais pour le coup c'est abuser de la permission.

De Brosses : *Lettres d'Italie* (IP, 61)

La Venise du voyageur irrévérencieux et caustique du XVIII^e siècle n'est pas « la ville enchantée » de Marcel Proust¹. Cette complexité et cette dualité que Calet perçoit résume cependant toute la problématique de l'Italie contemporaine :

Du pont de Mestre qui franchit la lagune, j'ai aperçu Venise dans le crépuscule. Ça n'a pas été une surprise. Vue ainsi, à distance, cela ressemblait à un petit tableau de Canaletto (ou de Guardi) qui est au Louvre.

Et c'est bien ce qui déconcerte en Italie : on ne parvient pas facilement à voir au-delà, au-dessous de la peinture (ni de la légende ni de l'Histoire ni des chansons). L'Italie est revêtue d'une croûte, d'une patine artistique et romanesque qu'il faudrait avoir l'énergie de gratter ; mais on est si nonchalant... (IP, 62)

La bande de lancement de *L'Italie à la paresseuse* présentait le livre, en 1950, comme étant celui d'un « voyageur sans Baedeker », en référence aux guides touristiques popularisés durant le XIX^e siècle. Nul doute qu'« Un voyage au-dessous de la peinture » aurait tout aussi bien pu convenir à ce « journal » peu commun qui commence par la fin, alors que le voyageur, déjà rentré à Paris, prend enfin soin d'étudier en profondeur le pays qu'il est pourtant censé avoir visité. En effet, dès le premier chapitre, Calet reconnaît les manques de son voyage et confesse, après avoir consulté de nombreux ouvrages *a posteriori*, être prêt à un nouveau départ : « Mais si par chance, je retourne un jour là-bas, je saurai comment m'y prendre. Je connais l'Italie par cœur, à présent ; je me tiens prêt à y courir au moindre signe » (IP, 18). En soulignant l'erreur initiale du voyageur paresseux, parti sans s'être documenté et sans avoir compris que l'Italie devait être découverte sous le prisme d'un savoir livresque, *L'Italie à la paresseuse* se présente donc comme étant le récit d'une expérience forcément marginale et inévitablement décevante pour le lecteur qui s'attendrait à ce que le livre réponde aux canons du genre.

Ce « journal de voyage », extrêmement séquencé — 16 chapitres pour 150 pages —, fuit la ligne droite et le détour heureux au profit d'un itinéraire à la fois circulaire et confus, fait d'aller-

¹ Marcel PROUST, *Albertine disparue*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2005, p. 230.

retours (Padoue-Venise-Padoue-Venise-Rome) et de visites éclairs. Padoue n'est que lieu de la conférence sur le gaz combustible (chapitre 6) et sa campagne alentour se résume à un ermitage où les couvertures marquées *Landespolizei*, témoins embarrassants d'un passé proche, retiennent particulièrement l'attention du voyageur (IP, 88). Venise est traversée deux fois de nuit (chapitres 5 et 8), la place Saint-Marc est parcourue au pas de course et l'ombre du palais des Doges est à peine devinée dans le noir. Pour seul regret, le narrateur, entraîné par son ami italien, reconnaît seulement qu'il lui aurait été agréable, comme tout bon touriste, de voir le pont des Soupirs et de monter dans une gondole (IP, 65). Durant son séjour en Italie, Calet ne visite aucun musée ou monument, et la Rome antique, visitée elle-aussi de nuit et sans qu'il lui soit possible d'en bien distinguer les contours, s'efface derrière une curieuse image :

Au vrai, quand je resonge à Rome, c'est surtout des chiens que je vois. Des lévriers courant dans les feux des projecteurs après un petit lapin mécanique, tout blanc, insaisissable (les courses de chiens ont lieu la nuit). Quelles heures inoubliables, quelles soirées exaltantes nous avons vécues au cynodrome de l'Hirondelle. (IP, 105)

Le voyage d'Italie de Calet n'est donc pas l'occasion de parler du pays dans sa dimension historique ou légendaire, mais de rendre compte de la vie « en-dessous de la peinture », dans ce qu'elle a de plus quotidien. Calet ne voit pas les œuvres de Giotto, Mantegna, Donatello ou Bellini, en revanche il se ruine à voir courir les chiens, prend l'habitude de manger dans un petit restaurant où l'on sert des tripes le samedi (IP, 158), apprend la défaite de Cerdan dans un établissement de la rue des Boutiques obscures (IP, 173-174). Calet met ainsi constamment en balance ce qu'il aurait dû voir et ce qu'il a finalement vu :

Si je n'ai pas exploré la cité du Vatican ni Saint-Pierre ni le forum Mussolini ni bien d'autres lieux communément loués, si je n'ai pas obtenu une audience du pape, j'ai été à deux reprises me balader sur la place (ou champ) des fleurs, dans le ghetto. Il se tient là un marché aux puces, moins étendu peut-être que le nôtre, mais infiniment plus coloré. (IP, 175)

Même en voyage, Calet demeure fidèle à lui-même et s'applique à « emphatiser le rien et [à] traiter allusivement de l'essentiel »¹ — ou du moins ce que les traditionnels récits et guides considèrent comme tel. Le spectacle du réel aperçu dans la rue des Chapeliers, « pittoresque et sordide », pleine d'enfants « en chairs et en loques » (IP, 169), et dans la maison close qu'il visite en compagnie de son ami occupe une description de quatre pages (IP, 168-171). Ce qu'il pressent comme étant

¹ Marie-Claude SCHAPIRA, *art. cit.*, p. 94.

prompt à susciter une « émotion d'ordre touristique » devient sous sa plume la simple chronique de la misère romaine où les enfants courent les rues et les femmes, désignées par un numéro, se vendent pour rien (IP, 171). Le paragraphe qui suit, long de deux lignes, est éloquent, par sa brièveté, des intentions et des priorités de Calet : « Qu'ai-je vu encore ? Le jardin Borghèse, une nuit. L'église Saint-Louis-des-Français. La place d'Espagne, sous la poussière dorée des lampadaires électriques » (IP, 172).

En se revendiquant d'un genre littéraire précis, *L'Italie à la paresseuse* s'expose à la critique de ceux qui seraient tentés de le lire au premier degré. L'article d'Emile Henriot, paru le 14 juin 1950 dans *Le Monde*, et intitulé « Voyageurs d'Italie »¹, fait la chronique de trois livres contemporains qui traitent tous du même sujet : *L'Italie retrouvée* (1950), de Jean-Louis Vaudoier, *L'Italie au jour le jour* (1949), de Roger Lannes et *L'Italie à la paresseuse*. La présence du livre de Calet aux côtés de ces deux ouvrages témoigne autant de la méprise du critique que de la réussite de l'écrivain. En effet, ce livre, qu'Henriot considère « négatif et dénigrant » de la part d'un auteur qui s'obstinerait à « ne rien voir », ne peut être envisagé à travers les récits de voyages traditionnels qu'à condition de comprendre qu'il se positionne volontairement à la marge de ce genre. Contrairement à *L'Italie retrouvée* et à *L'Italie au jour le jour*, le premier sujet du livre de Calet n'est pas l'Italie, mais un voyageur faussement distrait qui parle de sa vie en Italie. Alors qu'Henriot défend l'idée d'un pays, Calet illustre son mouvement et crée pour cela un anti-guide de voyage où l'extraordinaire s'efface derrière le quotidien et où le banal présent prend le pas sur le glorieux passé. Le voyage d'Italie de Calet n'est en rien comparable à celui des touristes qui sont de retour après la guerre et face auxquels il avoue parfois éprouver un sentiment de honte — dont on peut douter du sérieux — de ne pas ressentir, comme eux, le besoin de se cultiver (IP, 126). *L'Italie à la paresseuse*, c'est Rome observé depuis la fenêtre d'une chambre d'hôtel (IP, 123), une vision qui se sait parcellaire, limitée par un regard plein d'humour et honnête qui ne va jamais au-delà de lui-même. Ainsi, l'Italie de Calet n'est pas celle des monuments, des arts et de la littérature, mais celle des courses de chiens, des *vespas* bruyantes et désagréables (chapitre 14), du *sartisoda* — la boisson à la mode —, moins pour son goût que pour la pochette qui accompagne chaque bouteille et laisse entrevoir au consommateur la possibilité de gagner toute sorte de lots allant de l'appareil photo à la *Fiat 1500* (IP, 114). Si *L'Italie à la paresseuse* fait bien le récit d'un « voyage en dessous

¹ Emile HENRIOT, « Voyageurs d'Italie », *Le Monde*, 14 juin 1950. Académicien français, Emile Henriot n'était pas particulièrement connu pour son ouverture d'esprit. On lui doit notamment le terme de « nouveau roman » — alors péjoratif — dans un article paru dans *Le Monde* en 1957 où il disait tout le mal qu'il pensait de *Tropismes*, de Nathalie Sarraute, et de *La Jalousie*, d'Alain Robbe-Grillet.

de la peinture », il est aussi celui d'un monde qui avance et qui découvre progressivement, à l'aune des années cinquante, les loisirs, le tourisme de masse et la société de consommation, nouvelles réalités qui accompagnent l'émergence d'une nouvelle génération.

C. L'émergence d'une société nouvelle

Industrialisation, loisirs, consommation

La IV^e République (1946-1958), avec ses vingt-deux gouvernements en deux présidences, se caractérise par son instabilité politique. Malgré une réelle volonté exprimée par les hommes issus de la Résistance de « rénover les structures politiques de la République parlementaire »¹, la modernisation institutionnelle est un échec et donne lieu à « un appareil conceptuel inadéquat »² sensiblement similaire à celui de la III^e République et en partie inadapté aux nouveaux enjeux que sont la guerre froide, les guerres d'indépendance et les réformes économiques et sociales devenues nécessaires. Pourtant, si cette instabilité et les désastres des guerres d'Indochine (1946-1954) et d'Algérie (1956-1962) précipitent sa chute, la IV^e République a su mener à bien la reconstruction de la France, considérée comme presque achevée en 1950. Alors que l'économie française a sensiblement retrouvé son niveau de 1938 et commence à se stabiliser, le ministre des Finances Edgar Faure met en place le « Second Plan de modernisation et d'équipement », le plan Hirsch, qui débute le 1^{er} janvier 1954 et prend fin le 31 décembre 1957. Il fait suite au premier plan Monnet (1946-1952) qui se focalisait sur les secteurs jugés fondamentaux au relèvement rapide du pays (entre autres le charbon, l'électricité, l'acier ou les transports) grâce à l'aide internationale (notamment américaine avec le plan Marshall) et à de massifs investissements d'Etat (dont la part s'élève à 60% entre 1947 et 1950)³. Si le plan Hirsch prévoit lui aussi des objectifs quantitatifs, il se distingue du plan Monnet par sa volonté de diversifier le financement des investissements visant à moderniser l'appareil productif (appel au secteur privé) et par son désir de faire de la consommation « le moteur essentiel de l'expansion »⁴. Cela se traduit par une croissance de 40% des industries de consommation entre 1949 et 1957. A la faveur de celle-ci, Serge Berstein et Pierre Milza soulignent que la période de prospérité qui s'installe à partir du milieu des années cinquante est d'autant plus

¹ Serge BERSTEIN, Pierre MILZA, *Histoire de la France au XX^e siècle, Tome 2, op. cit.*, p. 452.

² *Ibid.*

³ A propos du plan Monnet, nous renvoyons à l'analyse de Pierre Milza et Serge Berstein. *Ibid.*, p. 479-480.

⁴ Pour une analyse détaillée du plan Hirsch (1954-1957) nous renvoyons à Serge Berstein et Pierre Milza. *Ibid.*, p. 497-498.

« ressentie comme telle » qu'elle fait suite à une pénurie qui avait cristallisé l'idée d'un « âge d'or de l'abondance de l'avant-guerre »¹. Dominique Lejeune, dans *La France des Trente Glorieuses* (2015), fixe lui aussi le point de bascule de la société française dans l'ère de la consommation au milieu des années cinquante tout en relativisant la réalité de la période de transition qui la précède :

L'historien Hubert Bonin a remarqué qu'il fallait « travailler dur pour entrer dans la société de consommation » et relevait que le SMIG de 1954 permettait de se payer une paire de chaussures en quatre jours, un réfrigérateur en un semestre, une cuisinière électrique en sept mois et demi... C'est au milieu des années 1950 que la France s'oriente vers la société consumériste, qui triomphe dès avant 1968 par l'élargissement des marchés : la population peut raisonnablement aspirer au bien-être et passe du désir à la réalité du mieux-vivre.²

Les mots d'Hubert Bonin et les chiffres rapportés par Dominique Lejeune dépeignent une société dont le redressement, même rapide, ne saurait être perçu comme un miracle immédiat bénéficiant instantanément à chacun. La période de croissance identifiée comme allant de 1949 à 1955 est donc à nuancer puisqu'elle est celle du bouleversement pour une société française « pas encore prospère mais [...] dans l'ensemble sortie de la pénurie et de l'après-guerre »³.

Dans ses articles et ses enquêtes rédigés à cette époque, Calet a su saisir la réalité complexe des personnes qui demeurent en marge des indicateurs généraux d'une croissance économique globale. Ainsi, le monde qu'il décrit n'a rien d'uniforme puisqu'il s'intéresse autant aux vieux ménages qui regrettent l'abondance de l'avant-guerre (DB, 61), aux jeunes adeptes des caves (J, 21) ou à ceux qui ne peuvent s'acheter leur costume qu'à tempérament (CI, 115). Qu'il s'agisse d'interroger des travailleurs, des personnes de la haute-société, des jeunes ou de relater ses impressions de voyage, le journaliste-écrivain observe une période de transition où chacun tente de trouver sa place dans la nouvelle modernité avec plus ou moins de facilité. Au-delà des questions sociales et budgétaires, des préoccupations liées au logement, des difficultés inhérentes au monde du travail, des conflits générationnels et de l'inquiétude que tous expriment au sujet de l'avenir, Calet rend aussi compte de tous les contrastes d'une société en mouvement où, malgré « toute la réserve imposée d'une part par la chronologie [...], d'autre part par la diversité des conditions sociales », le niveau de vie général tend néanmoins à progresser⁴. C'est en notant l'existence d'infimes détails et en soulignant la récurrence d'éléments en apparence anodins que Calet décrit la

¹ *Ibid.*, p. 504.

² Dominique LEJEUNE, *La France des Trente Glorieuses*, Paris, Armand Colin, « Coursus », 2015, p. 107.

³ *Ibid.*, p. 62.

⁴ *Ibid.*

mutation manifeste d'un monde. Comme souvent chez lui, la réalité du moment semble aperçue comme par hasard et s'imposer d'elle-même au promeneur en apparence distrait. En 1955, date de la parution de « La Loire à la paresseuse »¹ dans *Elle*, la reconstruction de la France, malgré ce qu'affirment pourtant les livres d'histoire, n'est pas tout à fait achevée. Ainsi, c'est en suivant le cours de la Loire, depuis La Charité jusqu'à Saint Nazaire et tout en admirant la glorieuse Histoire de France à Orléans, Blois ou Chambord, qu'il salue pudiquement le souvenir de Max Jacob à Saint-Benoît-sur-Loire² et qu'il observe à Tours « les plâtras » et « les tas de pierres » qui sont à tous « familiers » (PR, 174). C'est le même constat qu'il dresse à Saint-Nazaire — « la ville a été rasée consciencieusement et au plus près » (PR, 188) — où il relève toutefois la présence d'un nouveau « décor métallique » :

A l'horizon, ce fut brusquement un décor métallique : des grues, des ponts roulants, des usines. Je fis mon entrée dans Saint-Nazaire à l'heure de sortie des chantiers et je fus pris dans une foule d'ouvriers à vélo. A la porte d'un établissement de douches, il y avait une file d'attente : nous étions samedi. J'étais content de me trouver dans un port véritable. *L'Iliade* était en cale sèche. *L'Isidore* était en construction. *L'Anjou*, un pétrolier blanc, appareillait. L'air sentait le naphthe. (PR, 188)

Succinctement et sans les nommer, Calet évoque les nouveaux Chantiers de l'Atlantique qui entreprendront dès 1956 la construction du paquebot *France*³. Symbole d'une industrialisation en plein essor, ce « vrai port » où, en deux phrases, il est question d'une activité frénétique, faite de réparation, de construction et de commerce, se trouve finalement résumé par l'odeur du pétrole, omniprésente. Dans « La Garonne, roman-fleuve », article rédigé à la même époque mais que *Elle* ne fera paraître qu'en mai 1956⁴, c'est cette fois en remontant la Garonne, depuis l'estuaire de la Gironde jusqu'à sa source, que Calet observe les mêmes indices d'une industrialisation nouvelle. Peu après Toulouse, des installations l'interpellent :

En sortant de la ville, dans un faubourg, il y a trois usines côte à côte : la R.A.P, l'O.N.A, et une poudrerie nationale. Le pétrole, l'azote et la poudre. On avait réuni là un bon mélange détonant. Une allumette suffirait peut-être. Mais je ne veux pas donner de mauvaises pensées aux incendiaires virtuels. (PR, 261)

¹ « La Loire à la paresseuse », *Elle*, n°494, 30 mai 1955. Repris dans *Poussières de la route* sous le titre « Une grande dame ».

² A partir de 1936, Max Jacob réside à Saint-Benoît-sur-Loire. Il y est arrêté le 24 février 1944. Mort à Drancy, son corps est inhumé dans le cimetière de ce village.

³ Issus de la fusion des Chantiers de Penhoët et des Ateliers et Chantiers de la Loire, les Chantiers de l'Atlantique sont créés en 1955 dans le but de rester compétitif face à l'internationalisation de la production. Inauguré le 11 mai 1960, le paquebot *France* restera pendant quarante-deux ans le plus grand paquebot du monde.

⁴ « La Garonne, roman-fleuve », *Elle*, n°542, 14 mai 1956. Coupé par *Elle*, l'article est repris dans *Poussières de la route* dans sa version intégrale sous le titre « La Garonne m'appelait ».

Le court paragraphe prend, *a posteriori*, des allures prémonitoires — l'usine AZF a effectivement explosé en septembre 2001 — et souligne sans s'y attarder mais d'une façon très claire les risques qui accompagnent une telle concentration industrielle. Les hydrocarbures, dont il était déjà question dans « La Loire à la paresseuse » et qui constituaient l'une des toiles de fond de *L'Italie à la paresseuse* — le départ y était motivé par le prétexte de représenter la presse française lors d'une conférence consacrée au méthane — s'imposent dans le paysage et Calet constate que la Garonne, au sud de Toulouse, devient « pétrolière ». Le gisement de Saint-Marcet n'est pas celui de Lacq, dont la découverte récente suscite de grandes « espérances »¹, mais ses observations confirment néanmoins les traits d'une époque où les constructions de nombreuses infrastructures se multiplient. Aux environs de Boussens, Calet remarque :

En bordure de la route, il y a la belle usine de la R.A.P. Des réservoirs de toute forme, sphériques, argentés, des tubes, des lyres, des colonnes.... J'avais fait le projet de remonter à la source de ce gaz de pétrole dont on se sert jusqu'à Bordeaux. Nous avons d'ailleurs suivi, plus ou moins, le parcours d'un « pipeline ». (PR, 264)

En 1955, le pipeline auquel Calet fait allusion est en service entre Saint-Marcet (lieu du gisement), Boussens (où il rejoint le tracé de la Garonne), Toulouse et Bordeaux². Les usines de Boussens lui offrant l'occasion de remonter à cette autre « source », Calet s'éloigne de son objet de départ, le lit du fleuve, pour visiter le chantier d'exploitation du gisement de Saint-Marcet face auquel il ne peut réprimer sa déception :

De temps en temps un disque rouge : « Danger », de petits murs de béton. Mais personne. J'étais déçu. C'était cela le pays de l'or noir ? Où étaient les « saloons » comme il en est au Texas, où des hommes hirsutes applaudissent des chanteuses à robes pailletées ?
Finalement, nous nous trouvâmes devant des baraquements. Un ingénieur fort sympathique nous reçut dans un petit bureau en planche tout nu. Sur la table, un téléphone archaïque. Au plafond, une ampoule électrique. Aux murs des graphiques épinglés. C'était l'Eldorado français. (PR, 265)

Les indices du développement industriel n'apparaissent que de façon très sporadique dans l'œuvre de Calet où ils mêlent toujours illusion et désillusion, et c'est avec un léger sourire qu'il nuance ici un enthousiasme qui pourrait tout aussi bien n'être qu'un leurre prôné par le nouveau discours à la

¹ Jean-Louis MARZORATI, *op. cit.*, p. 13. Découvert en 1951, l'exploitation de ce gaz naturel, rendue complexe par la grande profondeur du gisement, débute en 1957 et a coïncidé avec un important développement industriel et technologique. Symbole de l'activité du site et de l'important développement des infrastructures, Mourenx-Ville-Nouvelle est créée de toute pièce, en 1957, pour répondre aux besoins en logement face à l'afflux des nouveaux employés.

² Paul ANGOULVENT, « Le gaz de Saint-Marcet », in *Etudes et conjoncture - Union française / Economie française*, 4^e année, n°2, 1949, p. 81. Une carte précise le tracé du pipeline.

mode. Le rêve américain ne suscite chez lui aucune euphorie ni aucun rejet mais s'apparente à une mythologie presque enfantine apprise au cinéma où les productions hollywoodiennes se font de plus en plus présentes après-guerre suite aux accords « Blum-Byrnes »¹. Les apprentis se rêvent dès lors davantage « gangsters » plutôt que « hors-la-loi » devant *Les Mains qui tuent*² et *Jack l'éventreur*³ (TT, 154-155) ; les jeunes des années cinquante citent *Limelight*⁴ (J, 45 et 284), *Autant en emporte le vent*⁵ (J, 45), *Un Américain à Paris*⁶ (J, 149) et *L'Homme tranquille*⁷ (J, 210). À côté de Gérard Philipe, constamment cité dès qu'il est question de cinéma dans *Jeunesses* et *Les Deux Bouts*, apparaissent des noms d'acteurs tels que Clark Gable, Joseph Cotten, Barbara Stanwyck, Joan Crawford, Kirk Douglas, Laurence Olivier et Audrey Hepburn.

En 1953, alors que les productions américaines représentent 70% des films projetés, Calet décrit, dans un article paru dans *Carrefour*⁸, la Kermesse aux Étoiles, événement organisé au profit de l'armée française, où la présence de Jean Marais et de Martine Carol suscite un grand intérêt de la part du public. L'actrice de *Caroline chérie* (1951), incarnation de la séductrice en France, est alors au sommet de sa gloire et Calet, à l'image du jeune Michel (J, 223) et de la plupart des hommes, ne demeure pas insensible à sa « robe très échancrée » (DML 119). À ce moment, Brigitte Bardot n'a pas encore été propulsée au rang de star mondiale par le succès de *Et Dieu... créa la femme*, sorti en novembre 1956. Mort en juillet de la même année, Calet n'aura pas le temps de constater le lent recul de Martine Carol — aujourd'hui totalement éclipsée du souvenir collectif — mais aura tout de même su apprécier les bikinis qui font leur apparition au même moment. Qu'ils soient portés par des baigneuses sur les bords de la Seine (PR, 87), à la piscine de Levallois-Perret (PR, 203) ou exposés dans les vitrines de Juan-les-Pins, où une pièce nommée un « minimum » s'apparente pour lui à un « véritable miracle de précision » (AT, 221), ils attirent l'attention amusée du néo-quinquagénaire qui se targue même d'avoir acquis à leur sujet « une certaine culture » (AT, 220-221). Les Français qui composent la société que Calet observe vont au cinéma, déjeunent au

¹ Rappelons qu'en mars 1946, Léon Blum est envoyé à Washington pour tenter de liquider les dettes de guerre. Il en revient avec en prime un crédit de 500 millions de dollars. En échange, la France « devra renoncer à sa politique de contingentement des importations américaines et accepter en particulier d'ouvrir massivement ses salles de projection aux produits de la cinématographie d'outre-Atlantique ». Serge BERSTEIN, Pierre MILZA, *op. cit.*, p. 523.

² *Les Mains qui tuent* (*Phantom Lady*) est film états-unien réalisé par Robert Siodmak en 1944. Il est sorti en France en octobre 1946.

³ *Jack l'éventreur* (*The Lodger*) est un film états-unien réalisé par John Brahm en 1944. Il est sorti en France en janvier 1947.

⁴ *Les Feux de la rampe* (en français) est un film de Charlie Chaplin réalisé en 1952.

⁵ Pourtant réalisé en 1939, le film de Victor Fleming ne sort en France qu'en 1950.

⁶ La comédie musicale de Vincente Minelli est sortie en France en juillet 1952.

⁷ Le film de John Ford a été réalisé en 1952. Il est sorti en France en novembre de la même année.

⁸ « Henri Calet : A la Kermesse aux étoiles, j'ai vu la femme la plus forte du monde et la bonne littérature en chair et en os », *Carrefour*, n°457, 17 juin 1953, p. 7. Repris dans *De ma lucarne* sous le titre « La kermesse aux étoiles ».

self-service, s'habillent de plus en plus avec du prêt-à-porter et écoutent tous la radio¹. Garçons et filles, s'émancipent peu à peu, ils font du sport, dansent sur du jazz² et découvrent de nouveaux loisirs. C'est ainsi que, le 13 mai 1953, il publie un article où il relate, avec curiosité et humour, une course de stock-cars³, où il s'intéresse autant à ce qu'il observe sur la piste que dans les tribunes. À la fin de ce spectacle qu'il juge « passionnant » — « passionnant ? Le mot n'est pas assez fort. » (PR, 121) —, il conclue :

En rentrant chez moi, je me suis pris d'abord à regretter les courses de vaches landaises auxquelles j'ai assisté en ce même stade, il y a fort longtemps déjà, vers 1925, avant l'ère atomique. J'aimais bien ces petites vaches. Nos plaisirs étaient alors encore bien innocents et, en tout cas, peu bruyants.

Et somme toute, il n'y avait pas eu de collisions terribles, ni même aucune mort d'homme à enregistrer ce soir-là. N'étions-nous pas venus à Montrouge pour cela ? (PR, 122)

Jeune dans les années vingt, Calet met sans cesse en parallèle ses souvenirs personnels avec les changements qui s'imposent à lui, non sans une pointe d'ironie qui relativise la tentation du « c'était mieux avant ». Il s'amuse ainsi du fait qu'une jeune fille assise en amazone sur son scooter soit verbalisée alors que « dans [s]a jeunesse, il y a une trentaine d'année environ, il était de bon ton de le faire, non pas sur un scooter, puisqu'il n'existait pas, mais sur un cheval, ou sur un âne » (DML, 125). Ce qui était impensable devient maintenant la norme, signe que les temps changent bien vite. Les scooters et les *vespas* (IP, 149 ; DML, 49 et 124) s'invitent à chaque carrefour et les voitures, de plus en plus nombreuses, envahissent Paris. Le parc automobile, estimé à 900 000 véhicules en 1944, passe à 2,5 millions en 1952⁴ et atteint presque 6 millions en 1957⁵. Dans « La guerre des rues n'aura pas lieu », paru dans *Carrefour* le 12 septembre 1951, Calet rend compte des débats suscités par la mise en place de « nouveaux sens uniques » (DML, 48) censés réguler la circulation. Alors que chacun y va de son commentaire, lui, que le sujet n'intéresse que très modérément, préfère rappeler les embouteillages de fiacre du début du siècle pour conclure que les « encombrements ne datent pas d'aujourd'hui » (DML, 49).

Calet excelle dans le rôle de l'observateur faussement naïf qui semble dépassé et comme appartenant à une autre époque. Cependant, il n'en saisit pas moins tous les marqueurs qui

¹ À la fin de l'année 1954, 72 % des ménages sont équipés d'un récepteur radio. Serge BERSTEIN, Pierre MILZA, *op. cit.*, p. 506.

² L'arrivée du Rock'n roll en France coïncide avec la sortie du film de Bill Haley, *Rock around the clock*, le 8 novembre 1956. Dominique LEJEUNE, *op. cit.*, p. 109.

³ « Henri Calet a suivi pour vous la course folle des "stock-cars" », *Carrefour*, n°452, 13 mai 1953. Repris dans *Poussières de la route* sous le titre « Stock-cars ».

⁴ Dominique LEJEUNE, *op. cit.*, p. 62.

⁵ Serge BERSTEIN, Pierre MILZA, *op. cit.*, p. 505.

caractérisent le début des années cinquante. Il sait reconnaître les nouveaux désirs et les nouvelles attentes qui modifient peu à peu la vie de tous les jours et c'est en introduisant dans ses articles, plutôt qu'en en faisant la chronique, tous ces multiples détails qui façonnent le quotidien que Calet témoigne des mouvements profonds que connaît la société française.

Vacances 53

Si l'année 1936, avec les deux lois qui fixent à quarante heures le temps de travail hebdomadaire et accordent aux salariés deux semaines de congés payés, fait figure de référence commune dès lors qu'il est question des premiers départs en vacances, c'est bien la forte croissance économique de l'après-guerre qui rend possible la véritable « révolution estivale »¹ de la deuxième moitié du XX^e siècle². En effet, la « grande transhumance saisonnière »³ ne prend forme qu'à partir des années cinquante. Pour preuve, alors que Berstein et Milza estiment qu'en 1950 « le grand exode estival n'a pas encore commencé »⁴, les Français seront, en 1959, déjà dix millions — sur 45 millions — à prendre le chemin des vacances⁵. En moins de dix ans, l'idée du départ, favorisée par l'obtention en mars 1956 d'une troisième semaine de congés payée, s'est donc normalisée pour devenir en 1964, date des premières statistiques de l'INSEE, une réalité qui concerne près de la moitié des Français⁶.

Le début des années cinquante marque ce moment de transition où une société, sortie de la pénurie de l'après-guerre, commence à découvrir des loisirs et une manière de vivre jusqu'ici réservés à un public restreint. La Nationale 7 — qui passe du statut de symptôme à celui de symbole dès l'été 1955 avec la chanson de Trenet — devient le parfait exemple de cette démocratisation intimement liée à l'avènement de la société de consommation et au développement de la voiture individuelle. La « route bleue » de près de mille kilomètres qui relie Paris à la Côte d'Azur est « un

¹ L'expression est d'Antoine Prost. Antoine PROST, « Frontières et espaces du privé », in Philippe ARIES et Georges DUBY (dir.), *Histoire de la vie privée*, tome 5, Paris, Seuil, 1985, p. 86-90.

² Sylvain PATTIEU, *Tourisme et travail, de l'éducation populaire au secteur marchand*, Paris, Presses de Sciences Po, « Académique », 2009, p. 15.

³ L'expression est d'André Rauch. André RAUCH, *Histoire des vacances de 1830 à nos jours*, Paris, Hachette, « La vie quotidienne », 1996.

⁴ Serge BERSTEIN, Pierre MILZA, *op. cit.*, p. 610.

⁵ Alexis FEERTCHACK, « Dans les années 50, les Français entrent de plain-pied dans la “civilisation des vacances” », *Le Figaro*, 7 août 2018. Le journaliste y interroge notamment André Rauch.

⁶ Les premiers chiffres de l'INSEE sur les départs en vacances indiquent qu'en 1964 43% des français partent au moins une fois dans l'année pour un séjour d'au minimum quatre nuits. Laurence DAUPHIN, Marie-Anne LE GARREC, Frédéric TARDIEU, « Les vacances des Français depuis 40 ans » : https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewj5h8Wv16rtAhVByYUKHTKZDTAQFjACegQIBRAC&url=https%3A%2F%2Fwww.insee.fr%2Ffr%2Fffc%2Fdocs_ffc%2Fref%2Ffratour08c.PDF&usg=AOvVaw0qM3IjeXyoz5Q2v_yLBBxp (page consultée le 30 novembre 2020)

signe extérieur de vacances »¹ qui matérialise la possibilité du départ tandis que ses fameux embouteillages de 4cv Renault et de 2cv Citroën illustrent l'idée d'une massification et d'une généralisation, encore très relative, mais qui semble néanmoins concerner toutes les classes sociales.

En 1953, alors que « Un sur cinq millions » termine de paraître dans *Le Parisien libéré* le 18 juin, Calet se voit confier une nouvelle enquête par l'hebdomadaire *Carrefour* auquel il collabore de façon plus ou moins régulière depuis 1947². Il s'agit cette fois de rendre compte de ce phénomène qui tend à se populariser : les vacances d'été. Ainsi, entre le 5 août et le 9 septembre 1953, quatre articles paraissent sous le titre générique « Une enquête de Henri Calet : vacances 53 ». Repris à titre posthume dans *Acteur et témoin*, ces chroniques forment un ensemble cohérent et décrivent quatre situations de vacances très différentes. Dès le premier article de la série, « Un village sans histoire »³, Calet remarque en guise d'introduction :

Voici maintenant venue l'époque des grandes migrations humaines, des exodes en tout sens, autrement dit : des vacances. Il semble que, comme le reste, elles tendent à prendre un caractère collectif.

Dans ma jeunesse, on pouvait en apercevoir déjà les prémices, sous les espèces des trains de plaisir. Nous nous agglomérions au moins une fois l'an dans des convois qui nous transportaient à Dieppe, pour 5 frs 85, aller-retour, ou au Tréport, ou à Berck-sur-Mer (11 frs). J'ai goûté ces joies à plusieurs reprises. Nous étions entre ouvriers et employés. [...]

Je me rappelle aussi que, bien plus tard, dans les années 36, ma famille et moi avons souvent profité des billets nommés « Bons Dimanches ». Pour une somme assez peu élevée, nous pouvions aller passer la journée dans une localité des environs de Paris. (AT, 149-150)

Dès le premier paragraphe, Calet insiste sur le « caractère collectif » que semblent dorénavant revêtir les vacances et dresse en quelques lignes un rapide historique de ce qu'elles ont été pour le plus grand nombre durant la première moitié du XX^e siècle. Comme à son habitude, il utilise des souvenirs personnels largement partagés par un « nous » qui va bien au-delà des membres de sa famille et qui lui permet de matérialiser l'existence d'une seule entité populaire dont le vécu et la mémoire ont valeur d'Histoire. En réaffirmant son implication dans ce passé commun, fait de « trains de plaisir »⁴ et « d'années 36 », Calet se présente encore une fois comme l'acteur

¹ L'expression est d'André Rauch. Alexis FEERTCHACK, *art. cit.*

² Fondé en août 1944, *Carrefour* paraît chaque semaine jusqu'en 1977. Parmi ses contributeurs on compte entre autres Marcel Arland, Maurice Blanchot, Jean Paulhan et Pascal Pia qui en fut même le rédacteur en chef dans les années cinquante. Entre 1947 et 1954, Calet y publie quatorze chroniques.

³ « Un village sans histoire », « Une enquête de Henri Calet : vacances 53 », *Carrefour*, n°464, 5 août 1953, p. 5. Repris dans *Acteur et témoin*.

⁴ Les trains de plaisir sont un service ferroviaire à destination des stations touristiques qui fonctionnait le week-end pour un tarif réduit. Très populaires durant la Belle Epoque, ils ont circulé de 1847 à 1930.

exemplaire de son époque et comme le témoin légitime d'une société en mouvement. Lucide, il peut alors noter les changements notables qui ont lieu dans les années cinquante par rapport à ces « prémices » de tourisme :

En vérité, ce n'étaient pas encore là de vraies vacances. Un premier pas, tout au plus... Tandis qu'aujourd'hui des organisations de toutes sortes mettent, si l'on peut dire, la villégiature à la portée de toutes les mains : circuits en groupe, en autocar, en chemin de fer, croisières, camping, villages de toile... j'en oublie certainement... (AT, 150)

Le rapide historique ne sert qu'à mettre en évidence la logique d'un mouvement populaire, où les petits départs simples et légers ont fait place à des « organisations de toutes sortes » qui façonnent les masses et construisent une démocratisation fondée sur une nouvelle idée de la consommation. La première expérience de Calet dans un « Village de vacances » — « Nous avons aussi dépassé l'âge de toile ; nous sommes dans l'ère du "dur" » (AT, 150) —, le mène sur la côte basque, à Guéthary. A l'image du « Club Méditerranée » et des « Villages Magiques »¹ fondés en 1950, le type de village que visite Calet fait encore figure de nouveauté en 1953. Bertrand Réau souligne cependant qu'ils proposent un concept précis, en accord avec les principes énoncés par l'époque, et s'adressent à une population bien particulière :

À une époque où les départs en vacances sont encore le fait d'une population urbaine relativement aisée, les clubs de vacances vont attirer un public jeune, sportif et urbain en rupture avec les modèles antérieurs de vacances. En développant une idéologie des loisirs fondée sur l'hédonisme, le Club Méditerranée s'inscrit dans l'entreprise de « modernisation morale » menée par une frange progressiste de la petite bourgeoisie et de la bourgeoisie urbaine et dans la diffusion sociale de l'accès aux loisirs et aux vacances qui prend son essor dans la seconde moitié des années 1950.²

L'« idéologie des loisirs » évoquée par Bertrand Réau est elle aussi constatée par Calet lorsqu'il prend connaissance des activités qui ont animé le Village lors de la semaine écoulée :

Le jeune adjoint, un étudiant en droit de Tours, est le ministre des Plaisirs. C'est lui qui met sur pied les concours de costumes, les tournois de volley-ball, de ping-pong, de belote, d'échecs, de dames, de bridge.

¹ Si tout le monde connaît le « Club Méditerranée », fondé en 1950 par Gérard Blitz (1912-1990), on a aujourd'hui quelque peu oublié l'existence des « Villages Magiques », fondés la même année par Pierre et Hélène Lazareff à l'attention des lectrices de *Elle*, dont Hélène est la directrice. « Le Club Méditerranée » et les « Villages magiques » fusionnent en 1956. A propos de l'histoire de ces villages de vacances nous renvoyons à l'article de Bertrand Réau. Bertrand REAU, « S'inventer un monde : Le Club Méditerranée et la genèse des clubs de vacances en France (1930-1950) », in « Nouvelles (?) frontières du tourisme », *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, n°170, Le Seuil, 5/2007, p. 66-87.

² *Ibid.*, p. 85.

Le programme de la semaine comportait un concours de photos, l'élection de Miss Village, un crochet pour enfants, un match de la chanson...

Malheureusement, ces réjouissances étaient passées. Je regrettais bien de n'avoir pas vu le concours de costumes qui, d'après l'adjoint, avait été très réussi. (AT, 157)

Une pointe d'amusement accompagne le prétendu regret exprimé, mais Calet a néanmoins l'occasion d'assister à la finale du tournoi de pétanque, à des matchs de volley-ball et à la soirée festive ponctuée par un concours de grimaces et l'élection du pin-up boy (AT, 166). Face à cette profusion d'activités, l'animateur est élevé par l'écrivain au rang de « ministre des Plaisirs », dans une ironie qui rend parfaitement compte de cette conception hédoniste des vacances et d'une « ambiance » — terme chers à tous ses interlocuteurs — familiale et conventionnelle où règne surtout le goût de l'entre-soi. Selon les observations de Calet, les lieux sont principalement fréquentés par des jeunes âgés de 15 à 18 ans et par des familles venues profiter d'une « organisation impeccable » (AT, 163). Une discussion avec le « maire » du village lui apprend que parmi les « Villageois » on compte alors « un magistrat, un joueur international du rugby, un médecin de Sousse, trois vétérinaires, deux ingénieurs, des professeurs de cours complémentaires, des employés, beaucoup d'instituteurs » (AT, 159), un contremaître, un chef de bureau et même un juge d'instruction (AT, 162). S'ils appartiennent à des classes socio-professionnelles très différentes, tous ont en commun « un revenu mensuel [qui] oscille entre cinquante et quatre-vingt mille francs » (AT, 159) qui exclut les anciens usagers des trains de plaisirs et des tickets Bons Dimanches¹. Cette sélection sociale est mise en avant par les Villageois eux-mêmes qui se satisfont de cet « esprit Village » que Calet moque à la première occasion :

Pour changer, j'ai été faire un tour à Guéthary, où je me suis amusé à tâcher de reconnaître des Villageois dans la foule. Il m'a paru qu'ils avaient un air de parenté qui les distinguait des autres estivants et des Guethariars. Cela ne m'a pas diverti longtemps, j'ai eu brusquement besoin de mon grillage. C'était certainement l'ambiance qui me manquait. Etais-je déjà gagné par « l'esprit Village » ?

De nouveau, je me suis perdu et cela m'a conduit chez des campeurs vivant sous la tente, tels des romanichels. Je n'ai pu me défendre de regarder avec des commisérations ces pauvres attardés qui semblaient ignorer encore tout des vertus de l'isorel. (AT, 162)

Calet s'identifie aux personnes qu'il interroge et s'approprie leur point de vue et leurs éléments de langage. Son apparente adhésion, présentée comme la faiblesse d'un esprit naïf et réceptif, se matérialise par la stricte application de ces arguments stéréotypés dans le réel. Les failles du

¹ Rappelons qu'en septembre 1951 le SMIG mensuel s'élève à environ 17 000 francs. Il s'élève à près de 20 000 francs en février 1954. Nous renvoyons aux chiffres de l'Institut des Politiques Publiques : https://www.ipp.eu/baremes-ipp/marche-du-travail/salaire_minimum/smig/ (consulté le 2 décembre 2020)

discours n'en sont que plus manifestes et pointent l'incongruité de ce nouveau mode de vacances. Calet a parfaitement compris que l'« organisation impeccable » et l'« esprit Village » sont autant de moyens de faire du vacancier un consommateur captif. Sous la plume du journaliste, ces vacances collectives, qui s'achèvent sans « relations nouvelles, sans même un souvenir » (AT, 167), brillent par une superficialité qui ne fait pas même office de réelle parenthèse, puisque même le bronzage — autre « signe extérieur de vacances » — qui « allait si bien » à Suzanne, la jeune dactylo, aura tôt fait de disparaître une fois de retour à Paris (AT, 167).

Le deuxième article, « Tourisme quand même... à l'étranger »¹, paru dans *Carrefour* le 20 août 1953, propose des vacances une vision radicalement différente. L'été n'est pas ici synonyme d'évasion ni de grand voyage, mais se présente avant tout sous son aspect problématique : « J'aime bien l'été, mais il arrive que la chaleur devienne excessive dans ma soupenne » (AT, 54). Dès l'incipit, Calet décrit la réalité commune au plus grand nombre, celle des mal-logés, pour qui l'été est synonyme d'inconfort et non de départ en vacances. Face aux désagréments combinés de la chaleur et de la grande cheminée de l'Ecole Bréguet², Calet abandonne son costume de journaliste pour retrouver celui du flâneur et décrire une escapade entre le XIV^e arrondissement et le fort de Romainville. Pour cela, il emprunte le train des pauvres, la ligne 11 du métro, jusqu'à la mairie des Lilas et se prend à rêver :

Il fait agréablement frais dans le tunnel de cette ligne. On est dans les grandes profondeurs, à soixante mètres sous terre, paraît-il... Pyrénées... Jourdain... les stations se suivent et c'est déjà les plaisirs du voyage. La place des Fêtes... Un départ en vacances. (AT, 55)

Le voyageur modeste se satisfait du dépaysement que lui offre la banlieue parisienne et, sortant à la station Mairie des Lilas, emprunte la rue du Garde-Chasse puis celle du Tapis-Vert, via la place Stalingrad et les deux cafés qui s'y font face. L'itinéraire suivi est d'une extrême précision et les points de repères nombreux — « Vous dépassez deux châteaux d'eau » (AT, 56). Paradoxalement, cette balade parisienne se veut beaucoup plus touristique que ses voyages en Suisse ou en Italie. Calet accepte cette fois le rôle du guide — « C'est là que je tenais à vous conduire. » (AT, 56) — dont le désir avoué est de faire découvrir au vacancier d'un jour un « paysage immense » :

¹ « Tourisme quand même... à l'étranger », « Une enquête de Henri Calet : vacances 53 », *Carrefour*, n°466, 20 août 1953, p. 5. Repris dans *Acteur et témoin* sous le titre « Tourisme suburbain ».

² Fondée en 1904, l'Ecole Bréguet est, en 1953, située rue Falguière (XV^e). Elle forme alors des ingénieurs dans le domaine notamment de l'électricité.

A gauche, Paris. Un Paris minuscule, dans une cuvette de brume d'où émergent Montmartre, le Mont Valérien, la Tour Eiffel que l'on emporterait aisément dans sa poche.

A vos pieds s'étend une énorme ville : le Pré Saint-Gervais, Pantin, Aubervilliers, Saint-Denis, la Courneuve... C'est la banlieue-nord qui déploie tous ses fastes industriels. Paris s'en fait une ceinture.
(AT, 56)

La promenade de Calet, dont l'acmé est ce point-de-vue panoramique qui embrasse à la fois le Paris touristique et sa banlieue industrielle, est le voyage de tous ceux qui, en 1953, ne partent pas en vacances et ne peuvent se défaire de la fumée des « innombrables cheminées » (AT, 56-57). Attablé à la tranquille terrasse du *Café du Fort*, une envie le prend tout à coup d'y louer une chambre pour une semaine. Un rêve de vacances, la réalité du plus grand nombre.

Le troisième article, « Tourisme chez les autres : la Hollande de la fenêtre d'un autocar »¹, a paru deux semaines plus tard dans *Carrefour*, le 2 septembre 1953. Partant du constat que pour beaucoup de gens le mot « vacances signifie : mouvement » (AT, 80), Calet décide de prendre part à un voyage organisé en autocar. Dans l'agence de voyage, il se définit lui-même comme adepte de « tout ce qui est moyen » et, par conséquent, fixe son choix « sur le circuit n°1305, un circuit moyen » de quatre jours en Belgique et en Hollande, « pour 14 900 francs, toutes dépenses comprises » (AT, 80). Plus encore que ces deux pays, ce sont ses seize compagnons de voyages et à travers eux « notre comportement de Français, transportés à l'étranger » (AT, 81) que Calet se propose d'observer. Âgés dans l'ensemble de plus de cinquante ans, capables de lire aussi bien *Le Figaro*, *Libération* ou *le Parisien Libéré*, ces touristes appartiennent à la classe moyenne qui se constitue peu à peu. C'est donc en compagnie de cet échantillon de Français moyens, dont il ne se distingue en rien, que Calet traverse à toute vitesse le nord de la France, la Belgique et la Hollande au cours d'un voyage ponctué de pauses-pipi et de visites éclairs. A l'inverse de *L'Italie à la paresseuse*, où le narrateur se détournait des éléments touristiques au profit du quotidien, les voyageurs de l'autocar sont animés d'une boulimie de visites et contemplent ainsi, toujours à toute allure, le Palais de la Paix à La Haye (AT, 100), *La Ronde de nuit* à Amsterdam (AT, 109), Le Manneken-Pis à Bruxelles (AT, 117) et la plage à Scheveningen (AT, 101). Il est peu probable que durant les vingt minutes passées sur cette plage, où les toilettes « sont aussi coquettes qu'en Suisse », beaucoup d'entre eux aient eu l'occasion de penser au beau roman de Paul Gadenne², mais

¹ « Tourisme chez les autres : la Hollande de la fenêtre en autocar », « Une enquête de Henri Calet : vacances 53 », *Carrefour*, n°468, 2 septembre 1953, p. 5. Repris dans *Acteur et témoin* sous le titre « Tourisme chez les autres ».

² Le jour de la mort de l'auteur de *Siloé*, Calet écrit : « Mort de Paul Gadenne — ai pensé à lui. » (PO, 157) Nul doute qu'il ait aussi pensé à lui et à son roman, *La Plage de Scheveningen* (1952), que nous avons déjà évoqué, au cours de cet arrêt.

il est vrai que ce tourisme mené au pas de charge n'invite guère aux détours. Pour le touriste, l'objectif n'est pas de parcourir un pays mais de le « faire » (AT, 85 et 88), ni de le voir ou de le comprendre mais de « rentrer contents, à tout prix, de n'apercevoir que le meilleur aspect de toutes ces choses fugaces, de fermer les yeux même [...] » (AT, 91). Dans ces conditions, les personnages principaux de ces séjours — comme de la chronique de Calet — sont l'autocar dont on ne s'éloigne jamais (AT, 88), le groupe qui protège de la solitude (AT, 81 et 88) et le guide indispensable :

Le guide était vraiment appliqué, il ne manquait pas de nous signaler tout ce qui était à voir : ici des arbres, là des pelouses, là un canal... Tout comme s'il avait eu des aveugles en charge, il nous mâchait les impressions de voyage. Et il avait raison, car, de notre siège, nous n'avions jamais qu'une perspective tronquée, partielle, et comme horizontale des choses. (AT, 97)

Guidés, littéralement, dans leur regard comme dans leurs interprétations, les touristes vivent une expérience collective et standardisée de laquelle ils ne peuvent ni ne veulent s'extraire. Les vacances en voyage organisé ne sont alors pas tellement différentes de celles passées dans les Villages et sont en phase avec une société de consommation où le temps est optimisé et les désirs orientés.

Le quatrième et dernier article de cette série, « J'ai vu à Eden Roc les femmes de mes rêves »¹, paraît dans *Carrefour* le 9 septembre 1953. Après les Villages de vacances, les promenades de deux heures aux alentours de Paris et les voyages organisés, c'est accompagné de Christiane Martin du Gard que Calet, au mois d'août, parcourt la France en voiture à destination de la Côte d'Azur². À Saint-Paul de Vence, à Nice, comme à Saint-Tropez, les automobiles, trop nombreuses, imposent leur bruit de moteur (AT, 208), leur odeur d'essence (AT, 211) et gâchent le paysage en empêchant les touristes d'apercevoir la mer (AT, 224). S'il n'est jamais fait mention de celle que conduit Christiane Martin du Gard — dont la présence n'est jamais évoquée —, il semble néanmoins évident qu'elle contribue à l'impression de liberté qui imprègne le texte. Là où les articles précédents, conditionnés par la nature des moyens de locomotion (train, métro, autocar), faisaient preuve d'une grande linéarité, celui-ci paraît influencé par la voiture qui permet au journaliste de « rayonner »³ et de passer d'une ville à l'autre sans aucune transition. Chaque

¹ « Henri Calet : J'ai vu à Eden Roc les femmes de mes rêves », « Vacances 53 », *Carrefour*, n°469, 9 septembre 1953, pp. 5 et 8. Repris dans *Acteur et Témoin* sous le titre « À la rencontre d'Eden Roc ».

² Dans son livre *Terre brûlée*, Christiane Martin du Gard raconte ce long voyage rendu possible grâce à la commande de *Carrefour*. Christiane MARTIN DU GARD, *op. cit.*, pp. 46-56. Les différentes étapes de ce séjour sont aussi évoquées dans *Peau d'Ours* (PO, 84-95).

³ Le terme est utilisé par Christiane Martin du Gard : « La Côte, et la vulgarité de sa faune estivale était le but de notre voyage journalistique. Nous eûmes l'idée de nous établir un peu en retrait, sur la hauteur, à Saint-Vallier, d'où il nous serait aisé de rayonner. » Christiane MARTIN DU GARD, *op. cit.*, p. 51.

paragraphe s'apparente alors à une petite carte postale estivale qui met en scène un lieu offrant à Calet l'opportunité de saisir quelques-uns des éléments caractéristiques qui font la Côte d'Azur¹. A Nice, il assiste à un « carnaval d'été » en compagnie d'une cohue « amenée par autocars entiers » (AT, 212) ; au Cap d'Antibes, il observe l'uniformité des corps étendus occupés à s'ennuyer et à bronzer (AT, 216) ; il se faufile dans le palace d'Eden Roc où il constate que tout est prévu pour ceux qui n'aiment rien (AT, 218) ; à Juan-les-Pins, la plage le fait songer à « un vestiaire d'usine » (AT, 219) tandis que le boulevard a des allures de fête foraine (AT, 221) ; à Cannes c'est un feu d'artifice quotidien qui précède le noir complet d'un délestage électrique (AT, 222) ; et partout la même foule se presse à moitié dévêtue. Si les bikinis attirent l'attention de Calet qui, par « curiosité professionnelle », étudie attentivement le « minimum » et le « Bora-Bora » (AT, 224), il prend aussi note des nouvelles habitudes vestimentaires des messieurs qui ont fait du short « l'élément essentiel du costume » (AT, 211) et ont « décidé de porter la chemise hors du pantalon » (AT, 224).

Tous les stéréotypes relatifs aux vacances sur la Côte d'Azur sont examinés avec humour et autodérision par Calet. Le « rêve motorisé »², *a priori* synonyme d'indépendance, d'individualisme et de luxe, se transforme sous sa plume en une succession de plaisirs mis en commun et convenus qui aboutissent au bout du compte à des vacances uniformisées, caractéristiques d'une époque où la notion de liberté est somme toute très relative.

Contrastes

Les quatre chroniques publiées par *Carrefour* en août et septembre 1953 sont assez représentatives du sentiment de Calet vis-à-vis de cette société qui se réinvente au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Pour décrire un phénomène qui tend à se généraliser et dont l'aspect positif semble propice à la parution d'articles de circonstances, le journaliste-écrivain adopte une légèreté de ton qui pourrait parfaitement correspondre à un exercice saisonnier. Comme dans toutes ses enquêtes, Calet ne remplit pas une simple fonction d'observateur. Immergé dans le quotidien de ces vacanciers, vacancier lui-même, il se décrit comme étant toujours en décalage et ignorant des codes à respecter pour profiter pleinement de ses séjours. Au Village de vacances de Guéthary, le règlement intérieur pointe l'impréparation de celui qui n'a pas songé à « se munir de draps ou de sac de couchage, d'une cuvette, d'un couvert, d'un bol, d'un verre, d'un petit torchon, d'un seau de

¹ Par rapport à la publication originale de *Carrefour*, la reprise du texte dans *Acteur et témoin*, édition établie par Christiane Martin du Gard, rend plus évidente encore cette impression de découpage. Chaque paragraphe introduisant un nouveau lieu s'y démarque du précédent par un blanc typographique et une étoile.

² L'expression est de Christiane Martin du Gard. *Ibid.*, p. 46.

toile, d'une balayette, d'une lampe électrique » (AT, 155) ; dans l'autocar qui traverse la Belgique et la Hollande, Calet est celui qui introduit « un certain état d'esprit sceptique » qui menace de « détruire [l]es souvenirs en formation » des autres membres de l'expédition (AT, 112) ; sur la Côte d'Azur, tout lui semble faux (AT, 209). Il n'est pourtant pas ce journaliste critique qui s'évertuerait à démolir systématiquement le plaisir des autres. Cependant, il se construit un rôle de personnage inadapté, d'exilé involontaire, éternel mauvais voyageur, mauvais consommateur, qui constate continuellement son impossibilité à regarder les choses du même œil que ses semblables. Face à *La Ronde de nuit* de Rembrandt, chef d'œuvre du Rijksmuseum d'Amsterdam et apogée de la visite guidée, alors que ses compagnons demeurent interdits — « l'émotion, sûrement, la fatigue, possiblement » —, Calet se risque à donner son avis : « Ce tableau, je l'avais imaginé plus petit et de couleurs moins vives » (AT, 109). Cette observation pour le moins anecdotique qui clôt une visite durant laquelle l'auteur s'est plu à contempler un cheval blanc peint par Wouwermans¹, un moulin d'Hobbema² et un portrait réalisé par Santvoort³, autres représentants, certes moins connus, du siècle d'or hollandais, traduit tout autant son incapacité à s'inscrire dans l'émotion collective rendue obligatoire que de sa faculté à s'extraire de la foule à la recherche d'une émotion plus intime. Le journaliste-écrivain voit mieux parce qu'il voit mal et sa lucidité n'est due qu'à sa supposée incompétence.

Le petit pas de côté qu'il effectue sans cesse, décentrement salutaire par rapport aux différentes doxas de chaque époque, est celui qui le protège de l'adhésion à l'idéologie ou à la croyance du moment. Calet n'est pas adepte de l'exercice d'idolâtrie oublieux et face à l'impératif de plaisirs prôné par les années cinquante, et dont les vacances sont l'émanation la plus symbolique, il n'oublie ni l'Histoire récente, ni l'actualité. Le début de l'année 1953 a été marqué par le « procès de Bordeaux », censé juger les crimes commis à Oradour-sur-Glane, à la suite duquel sera adoptée la loi d'amnistie, du 20 février. Cette dernière a notamment pour conséquence l'effacement des peines prononcées en Cour d'assises, la libération massive de collaborateurs et l'amnistie totale des

¹ Calet fait vraisemblablement référence au tableau du peintre hollandais Philips Wouwerman (1619-1668), *Le Cheval gris* (1646), encore aujourd'hui exposé au Rijksmuseum.

² Meindert Hobbema (1638-1709) est un paysagiste hollandais. Un *Moulin à eau* daté de 1664 est exposé au Rijksmuseum. Calet avait peut-être déjà eu l'occasion d'apercevoir la version qui est conservée au Louvre et qui est datée de la fin des années 1660.

³ Dirck van Santvoort (1610-1680) est un peintre néerlandais. Le *Portrait de Clara Alewijn* (1644) est conservé au Rijksmuseum mais ne correspond pas exactement à l'œuvre décrite par Calet. La femme qu'il décrit a « la tête penchée très légèrement de côté, le regard triste [...] une franche de cheveux sur le front [...] ». Il ne s'agit manifestement pas du tableau de Santvoort qui représente une fillette de neuf ans à la tête bien droite, au regard apaisé et au front bien dégagé...

« malgré nous » alsaciens¹. Si, en 1953, la Seconde Guerre mondiale est à l'ordre du jour c'est donc, du point de vue officiel, avant tout pour tenter de tourner définitivement la page des années noires². Dans ce contexte, après la parution, au printemps, du roman de Raymond Guérin, *Les Poulpes*, dont l'âpreté sans concession devait précipiter l'échec, les articles de Calet, qui paraissent en même temps qu'une deuxième loi d'amnistie adoptée le 6 août, ne peuvent plus être assimilés à de simples marronniers. S'il n'y est jamais fait allusion à des questions gouvernementales et politiques, ils multiplient néanmoins les références aux souvenirs d'une guerre encore très proche, que les vacances, pourvoyeuses de légèreté et d'oubli, auraient tendance à faire passer au second plan. À Guéthary, c'est le Village de vacances lui-même qui impose au journaliste-écrivain un rapprochement évident : les « dizaines de baraques » et le grillage qui les entoure ont tout d' « un camp de concentration » (AT, 154). En plus de ce premier constat, Calet compare les estivants à des « prisonniers volontaires » (AT, 155) et la vue d'un « personnage maigre vêtu d'un pyjama rayé » (AT, 166), à la fin de l'article, le contraint à revoir ses idées selon lesquelles les vacances seraient l'occasion d'un certain affranchissement :

Plus aucune responsabilité. On est entièrement à la charge du Village, qui s'occupe même de votre liberté. C'est comme une nouvelle enfance. On a recours au maire si le petit a un bouton ou s'il a la diarrhée. On lui demande de prédire la température du lendemain.

- Il va faire bon, répond-il invariablement.

On s'adresse à lui pour qu'il règle les détails des excursions à Gavarnie, à Lourdes, ou même à Pampelune. Somme toute, on n'existe enfin presque plus. (AT, 165)

Derrière l'humour et l'ironie pointe une réalité beaucoup plus trouble que les estivants ignorent ou feignent d'ignorer. De même, sur les routes de Belgique et de Hollande, qui rappellent évidemment la débâcle de mai-juin 40 que l'on veut oublier, Calet aperçoit depuis son autocar les multiples dérives d'un tourisme jamais à court d'idées de mauvais goût :

On a créé à Rotterdam, un « Tour de la Reconstruction » à l'usage des visiteurs étrangers. À défaut de monuments, on vous fait admirer des ruines et des échafaudages. Il faut croire que le tourisme est entré tout à fait dans nos mœurs, tourisme à tout prix, tourisme en toute circonstance. (AT, 98)

¹ Le procès du massacre d'Oradour-sur-Glane, dit « procès de Bordeaux », s'ouvre le 12 janvier 1953. Le verdict est rendu le 12 février. La loi d'amnistie du 20 février 1953 ordonne l'amnistie des soldats alsaciens incorporés de force dans la division SS « Das Reich », les « malgré nous », coupable du massacre d'Oradour-sur-Glane. Le premier article de cette loi stipule : « Amnistie pleine et entière est accordée aux Français incorporés de force dans l'armée allemande, pour tout fait qualifié crime ou délit commis au cours d'une action criminelle accomplie par l'unité dans laquelle ils avaient été versés. » <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000874430/> (consulté le 5 décembre 2020)

² Il faudra attendre le début des années 70 pour que les questions de l'Occupation et de la Collaboration ressurgissent, avec le film-documentaire de Marcel Ophüls *Le Chagrin et la Pitié* (1971).

Le spectacle d'une Europe en pleine reconstruction relève encore de la normalité durant l'été 53. Toute dérive touristique, *a priori* non-quotidienne, offre donc à Calet l'occasion de revenir malgré tout à la réalité d'un quotidien duquel la guerre, actualité oblige, ne devrait pas être évacuée. À Cannes, le feu d'artifice rappelle les bombardements nocturnes (AT, 223), tandis qu'à Paris le fort de Romainville et le camp de Drancy, où « on a incarcéré des femmes » et où « on enfermait des Juifs » (AT, 58), attestent toujours des crimes de l'Occupation et de la collaboration.

En prenant intimement part à la portion de réalité qu'il tente de dépeindre — par identification et assimilation (dans *Les Deux Bouts* et dans tous ses textes sur Paris), par opposition (dans *Le Croquant indiscret* et dans ses chroniques sur la jeunesse) ou en se mettant directement en situation (*Rêver à la suisse*, *L'Italie à la paresseuse*, « Vacances 53 ») —, Calet se crée un personnage de journaliste distrait qui fait dans le même temps l'expérience de la nouveauté, de l'oubli et de la permanence. Ses nombreuses enquêtes et chroniques lui permettent d'embrasser largement le quotidien à partir d'instantanés qui montrent la richesse et la diversité d'une société en mouvement. Assemblés, ils proposent une vision assez large et exhaustive de tout ce qui fait la France au tournant et au début des années cinquante. Disparités sociales et économiques, divisions de l'espace urbain, mal-logement, pénibilité au travail, réouverture des frontières et doutes face à l'avenir, conflit générationnel, démocratisation des loisirs et des vacances : Calet rend compte de tout.

Comment expliquer qu'un auteur conscient de tous les enjeux de son époque ne fasse pas, au XXI^e siècle, figure de référence dès lors qu'il s'agit d'évoquer la période 1945-1955 ? La diversité de ses écrits et le caractère inclassable de son œuvre ont très certainement beaucoup joué dans la relative discrétion de Calet. Mais peut-être faut-il y voir aussi la conséquence logique d'un parti-pris d'écriture de la part d'un écrivain qui fait le choix de s'adresser à ses contemporains plutôt qu'à la postérité. En regard d'un discours qui tend à se simplifier à mesure qu'une société institutionnalise sa propre Histoire, le discours de Calet apparaît lucide mais peu en phase avec la narration retenue aujourd'hui par le grand public. Si le mythe des « Trente Glorieuses » est de nos jours très largement remis en cause¹, Calet a instantanément interrogé tous les changements qui s'opéraient devant ses yeux en se plaçant au niveau du quotidien. Ainsi, il met des visages et des noms sur ces milliers de mal-logés, sur ces travailleurs de l'ombre qui prennent le métro et peinent à

¹ Voir notamment l'ouvrage de Céline PESSIS, Sezin TOPÇU, Christophe BONNEUIL (dir.), *Une autre histoire des « Trente Glorieuses » : modernisation, contestations et pollutions dans la France d'après-guerre*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2013.

joindre les deux bouts, sur ces fameux J3 finalement plutôt sympathiques ou sur ces voyageurs qui se pressent sur les routes des vacances. Dans tous les cas, jamais il ne s'indigne ni ne cède à l'acrimonie. C'est là tout l'intérêt d'une œuvre qui, si elle a choisi son camp, ne s'écrit contre personne. La critique n'est d'ailleurs jamais foncièrement virulente puisqu'elle consiste avant tout à montrer l'envers de la croissance retrouvée et les réalités individuelles de ceux qui s'effacent derrière les statistiques, le tout en assumant le rôle d'un rabat-joie sympathique. L'espièglerie de Calet désamorce les passions et son ironie mélancolique suffit à pointer et à interroger les dysfonctionnements de la marche forcée vers l'avenir sans qu'il ne soit jamais question d'une mise en accusation de ses semblables. Plutôt que de s'opposer radicalement à une injustice ou à une incongruité, il choisit constamment le contre-pied et se montre d'autant plus mordant, qu'à la colère, il préfère un humour d'une douceur amère.

La société en mouvement qu'il décrit dans ses livres et dans ses chroniques est pleine de réalités parallèles qui la rendent difficile à lire et à interpréter. Calet observe, raconte, mais ne se risque pas à faire de la politique ou à avancer de solution. S'il ne correspond en rien à l'écrivain engagé tel que le définit Sartre, il y a néanmoins dans son œuvre une forme d'« action par dévoilement »¹. Toutefois, en participant à tout ce qui fait son siècle et en donnant de sa personne, il refuse la position altière du juge et de l'écrivain moraliste. Cette forme de littérature, qui relève davantage du constat que de la logique partisane, pourrait s'apparenter à une lâcheté ou à de la superficialité, si elle n'était pas le résultat du retrait volontaire d'un auteur qui se déclare lui-même coupable des travers dont on l'accuse. En sa qualité d'homme moyen, il confesse son incompetence pour comprendre et analyser un monde fait de contrastes où coexistent l'enthousiasme et la mélancolie, la pauvreté et la richesse, la jeunesse et la vieillesse, l'oubli et le souvenir. L'écrivain du quotidien se définit par ces nuances, par sa capacité à refuser autant un optimisme béat qu'un pessimisme désespéré qui le protègent de la tentation de dicter une ligne de conduite ou de délivrer un enseignement moral clair.

Tout l'enjeu pour le lecteur — et encore davantage pour le lecteur d'aujourd'hui privé des référents contextuels immédiats, malgré des thématiques encore très actuelles — est de se saisir de la dimension subversive de textes faussement légers, écrits par un faux naïf et un faux distrait qui ne

¹ Jean-Paul Sartre définit l'« action par dévoilement » en 1948 : « Ainsi le prosateur est un homme qui a choisi un certain mode d'action secondaire qu'on pourrait nommer l'action par dévoilement. Il est donc légitime de lui poser cette question seconde : quel aspect du monde veux-tu dévoiler, quel changement veux-tu apporter au monde par ce dévoilement ? L'écrivain "engagé" sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer. Il a abandonné le rêve impossible de faire une peinture impartiale de la Société et de la condition humaine. » Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, « Folio », 2017, p. 30.

lui mâche pas le travail. L'objectif de cette marginalité espiègle et ironique, qui ne se prend jamais trop au sérieux, pourrait finalement n'être que de donner à penser la complexité du monde, et la poétique du retrait qu'elle implique n'être qu'une élégante forme littéraire de la lucidité et de la bienveillance.

TROISIEME PARTIE

—

Une littérature sur le mode mineur

CHAPITRE 7

—

UNE POÉTIQUE EN RETRAIT DES CANONS LITTÉRAIRES

A. Du mélange des genres à l'impossibilité du romanesque

Indécision générique

Lorsque, à travers son œuvre, Henri Calet rédige une Histoire à hauteur d'homme ou fait la chronique du quotidien, c'est toujours en effectuant ce pas de côté vis-à-vis du point de vue général ou de la fable admise. Délaissant les certitudes des analyses et les opinions définitives, il se distingue par la singularité du regard qu'il porte sur les faits historiques et les enjeux sociétaux, mais aussi par l'originalité dont il fait preuve dans le traitement de ces thématiques communes au plus grand nombre. Cette volonté de décalage et de prise de distance à l'égard des réalités de la première moitié du vingtième siècle inscrit Calet dans une complexité qui conditionne inévitablement sa relation à l'acte d'écrire. L'œuvre, traversée par une double dimension — historique et sociologique — où prédomine le constant sentiment d'une marginalité, se voit donc aussi caractérisée par l'attitude particulière de son auteur vis-à-vis de la littérature. En effet, si, pour Calet, la marge définit une certaine façon d'être au monde, elle se pose aussi comme un principe de la création littéraire et détermine par conséquent sa pratique de l'écriture. Comme précédemment souligné, Calet n'a rien d'un révolutionnaire, ne prêche en faveur d'aucun système, ni ne défend aucune idéologie. Dans toute son œuvre, il revendique cependant la possibilité d'appartenir à un ensemble tout en demeurant à l'écart, dans une attitude de retrait qui ne signifie pas pour autant rupture radicale. Ce qui est vrai dans son rapport à l'Histoire, à la politique ou à la société en général, se vérifie aussi sur le plan littéraire où le parti-pris de Calet sous-entend l'élaboration d'une forme poétique propre.

La première caractéristique de cette poétique du retrait tient dans le rapport ambigu que l'œuvre de Calet entretient avec la notion de genre. Parmi les quatorze ouvrages publiés de son vivant¹, huit sont accompagnés d'une indication générique. *La Belle Lurette* (1935), *Le Mérinos* (1937), *Fièvre des Polders* (1939), *Monsieur Paul* (1950) et *Un grand voyage* (1952), tous parus chez Gallimard, sont les seuls à afficher, sous le titre de la première de couverture de l'édition originale, la mention de « roman ». En plus de ces cinq romans, identifiés comme tels par l'éditeur, il faut ajouter un recueil de textes, *Trente à quarante* (1947), dont l'édition originale parue aux Editions de Minuit précise sur la première de couverture qu'il s'agit de « nouvelles ». Enfin, *L'Italie à la paresseuse* (1950) et *Les Grandes Largeurs* (1951) sont respectivement désignés comme « journal de voyage » et « balades parisiennes », par Gallimard et les éditions Vineta.

Parallèlement à ces huit livres, six ne se voient adjoindre aucune mention permettant de les inscrire dans une tradition littéraire claire. En effet, lors de leur publication originale, *Le Bouquet* (1945), *Les Murs de Fresnes* (1945), *Le Tout sur le tout* (1948), *Rêver à la suisse* (1948), *Les Deux Bouts* (1954) et *Le Croquant indiscret* (1955) demeurent indéterminés. Ce n'est qu'*a posteriori*, dans la rubrique « du même auteur », que trois d'entre eux se voient définis de façon satisfaisante, au sens que l'indication générique se fixe, ne connaît plus de variation et en vient même par être acceptée par Calet et la critique. Ainsi, *Les Murs de Fresnes*, « anthologie des graffiti gravés par les prisonniers » pour *Combat*², « témoignage unique » selon les Editions des Quatre Vents qui en font la promotion³, deviennent des « documents » dans toutes les œuvres ultérieures de Calet parues de son vivant⁴ ; *Rêver à la suisse*, après la parution de *L'Italie à la paresseuse*, devient lui aussi, dans son sillage, un « journal de voyage »⁵ ; tandis que *Les Deux Bouts*, à partir du *Croquant indiscret*, devient un « reportage », ce que sa qualité d'« enquête » publiée dans *Le Parisien libéré* et sa parution dans la collection « L'Air du Temps » de Gallimard laissaient déjà sous-entendre.

Si ces trois œuvres semblent acquérir un statut plus ou moins conforme à leurs intentions et aux désirs de Calet — bien qu'elles débordent très largement les cadres délimités par ces

¹ Nous omettons volontairement ici la nouvelle *Amérique* parue indépendamment en mars 1947 aux Editions de Minuit dans la collection « Nouvelles Originales » et reprise à peine un mois plus tard dans le recueil *Trente à quarante*, chez le même éditeur.

² « Courrier des lettres », *Combat*, 7 décembre 1945, p. 2.

³ *Les Lettres françaises*, 1^{er} février 1946, p. 4.

⁴ Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, p. 54. Il est toutefois à noter qu'aucune publication récente, à la page « du même auteur », ne reprend ce terme de « documents » et ce quelle que soit la maison d'édition, même si la critique a pris l'habitude de désigner ce livre ainsi.

⁵ *Ibid.*, p. 66. *Rêver à la suisse* est qualifié de « journal de voyage » jusque dans les rééditions les plus récentes. Voir, par exemple, la rubrique « du même auteur » de *L'Italie à la paresseuse*, d'*Un grand voyage*, et du *Mérinos*, parus respectivement chez Le Dilettante en 1990, 1994 et 1996. Voir aussi la « bibliographie » proposée par l'ouvrage intitulé *Cinq sorties de Paris*, publié aux éditions Le Tout sur le tout en 1989.

appellations —, les cas du *Bouquet* et du *Tout sur le tout* sont autrement révélateurs de la frénésie de classification que connaît parfois le monde des Lettres. Paru en 1945 chez Gallimard, sans indication générique, *Le Bouquet* est accompagné d'un « prière d'insérer » où l'auteur indique dès la première phrase que son livre « n'est pas un roman » mais « une tranche de mauvaise vie que [le mitrailleur Adrien Gaydamour] n'aurait pas été seul à avaler »¹. Cependant, dès *Les Murs de Fresnes* publié six mois plus tard, *Le Bouquet* est constamment désigné comme un « roman » à la rubrique « du même auteur » des livres qui le suivent. Si l'indication générique se fixe c'est donc, cette fois, à l'encontre des préconisations de Calet qui, en refusant le qualificatif de « roman », paraissait pourtant faire le choix de la marge vis-à-vis d'une catégorie contraignante qui ne semblait pas correspondre aux visées de son livre. Ce besoin de définition, d'abord exprimé par les maisons d'édition (Gallimard, Le Mercure de France, Le Dilettante, Le Tout sur le tout)², est symptomatique d'un certain embarras des éditeurs face à des livres qui débordent les traditionnels cadres littéraires et qui confrontent inévitablement le lecteur à une certaine indécision quant à la nature de l'objet qu'il a sous les yeux. L'exemple le plus manifeste est certainement celui du *Tout sur le tout*, paru lui aussi chez Gallimard sans mention générique, et qui se trouve assimilé à un « roman », dès la parution de *L'Italie à la paresseuse*, en 1950 — chez le même éditeur ! —, avant d'être qualifié en 1983, lors de la réédition du *Bouquet* dans la collection « Folio », de « Mémoires »³. Dans les deux cas, les éditeurs vont encore une fois à l'encontre des intentions de Calet, ainsi qu'en témoignent les dernières phrases d'un projet de « prière d'insérer » rédigé au printemps 1948 : « Est-ce un roman ? Je n'en suis pas sûr. C'est l'histoire d'un homme qui regarde sa ville, et sa vie, du haut de ses quarante ans. Un livre fourre-tout, en somme. »⁴ La formule de « livre fourre-tout » était déjà utilisée par Calet en novembre 1947, dans un entretien paru dans *Les Nouvelles littéraires*, pour qualifier ce livre alors en préparation :

Ainsi je ne sais quelle sorte d'étiquette colle au livre que je suis en train de faire. Un livre qui m'échappe à mesure qu'il grandit. Qu'est-ce que c'est ? Des souvenirs, des impressions, des réflexions d'un homme qui se prend en filature à quarante ans de distance. Non, encore une fois, ce ne sera pas un roman.

¹ « Prière d'insérer » reproduit par J.P. Baril dans sa thèse de doctorat. Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, p. 53.

² Les compte-rendus de l'époque au sujet du *Bouquet* parlent de « récit », d'« histoire », de « livre » mais n'utilisent pas le terme de « roman ». Voir par exemple la chronique de Maurice Nadeau dans *Combat*, 15 août 1945, p. 2 ; celle de Dominique Aury dans *La Nef*, 1^{er} Octobre 1945, p. 150-151 ; les quelques mots pour évoquer l'échec du *Bouquet* au prix Victoire dans *Gavroche*, 14 mars 1946, p. 4 ; ou la chronique de Maurice Edgar Coindreau dans *France Amérique*, 7 juillet 1946, p. 7.

³ L'édition originale de *Rêver à la suisse*, parue aux Editions de Flore en décembre 1948, précise, à la rubrique « du même auteur », que *Les Murs de Fresnes* est un « document ». En revanche, elle n'accompagne *Le Bouquet* et *Le Tout sur le tout* d'aucune mention générique.

⁴ Ce projet de « prière d'insérer » daté du printemps 1948 est conservé à la Bibliothèque Jacques-Doucet (Ms 9362). Il est reproduit par Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, p. 64.

Mais un livre fourre-tout, en somme.¹

Cette récurrence d'une expression reprise à quelques mois d'intervalle signale que l'auteur est parfaitement conscient des particularités d'un objet qui se définit avant tout par ce qu'il n'est pas. Le « prière d'insérer » rédigé par Calet au printemps 1948 se verra préférer, par Louis-Daniel Hirsch, directeur commercial de Gallimard entre 1922 et 1974, un texte de Louis-Raymond Lefèvre, qui insiste principalement sur le caractère parisien de l'ouvrage². Lors de la parution du *Tout sur le tout*, les doutes de Calet quant à sa qualité de « roman » n'apparaissent donc pas sur le livre lui-même, ce qui a pour conséquence de donner aux éditeurs, aux lecteurs et à la critique, la possibilité de redéfinir l'œuvre quitte, parfois, à commettre un contresens.

Ce rapide examen montre que la production de Calet souffre d'un problème d'« étiquetage » dont les éditeurs ont parfaitement conscience et dont l'auteur semble s'amuser. Ainsi, dès son entrée en littérature, *La Belle Lurette* — récit d'enfance et de jeunesse à la première personne —, *Le Mérinos* — errance d'un homme à la troisième personne et rapproché du populisme littéraire — et *Fièvre des polders* — drame familial qui n'est pas sans évoquer *L'Assommoir*³ — proposent déjà, entre roman d'apprentissage, roman social et roman naturaliste, trois parti pris d'écriture radicalement différents, quant à l'énonciation et à la focalisation, où Calet tâche toujours de prendre le contrepied de son livre précédent. Lorsque, après la guerre, sa voix littéraire se stabilise en optant presque exclusivement pour la première personne⁴, l'instabilité se déplace un peu plus vers le générique — notamment par l'intermédiaire du *Bouquet* et du *Tout sur le tout* qui remettent eux-mêmes en question leur appartenance au genre romanesque et éclairent d'un jour nouveau l'ensemble de la bibliographie caletienne.

Entre romans « traditionnels » (*Le Mérinos*, *Fièvre des polders*, *Un grand voyage*), récits autobiographiques (*La Belle Lurette*), mémoires (*Le Tout sur le tout*), « autofiction immédiate »⁵ (*Monsieur Paul*), documents (*Les Murs de Fresnes*), témoignages (*Le Bouquet*), journaux de voyages (*Rêver à la suisse*, *L'Italie à la paresseuse*), balades parisiennes (*Les Grandes Largeurs*), reportages (*Les Deux Bouts*) et nouvelles (*Trente à quarante*), les livres de Calet se jouent de qualifications qui ne définissent toujours que très partiellement l'objet qu'elles sont censées

¹ Enquête de Jeanine DELPECH « Y a-t-il une crise du roman français ? », in *Les Nouvelles littéraires*, n°1054, 13 novembre 1947, repris par Jean Pierre BARIL, *Ibid.*, p. 301.

² *Ibid.*, p. 61. Jean-Pierre Baril reproduit une lettre adressée à ce sujet par L.D. Hirsch à Calet le 27 mai 1948.

³ Jacques Chessex compare notamment Calet à Emile Zola. Jacques CHESSEX, « Henri Calet vingt-cinq ans après », in *Maupassant et les autres*, Paris, Editions Ramsay, « Affinités Electives », 1981, p. 175.

⁴ *Un grand voyage* est le seul ouvrage d'après-guerre, si l'on excepte les nouvelles recueillies dans *Trente à quarante* et écrites entre 1934 et 1945, dont la narration utilise la troisième personne.

⁵ L'expression est de Jean-Pierre BARIL, « Henri Calet. Chronologie 1867-1956 », *art. cit.*, p. 185.

désigner. Chacun de ces ouvrages pouvant être assimilé ou se revendiquer de plusieurs catégories (*Le Croquant indiscret* tient tout à la fois du roman, de l'autofiction et de l'enquête sociologique), la diversité dont fait preuve Calet semble placer son œuvre au centre du questionnement théorique majeur du XX^e siècle : l'éclatement des genres¹. Selon Jean-Marie Schaeffer, la réalité de cet « éclatement » ne peut « avoir de sens que si on part de la conviction qu'il a existé un état antérieur où [les genres] possédaient une identité stable »². La stabilité correspondrait donc à ce que Schaeffer nomme un « passé des genres » qui s'opposerait à un « présent qui serait celui de la modernité littéraire »³. Si pour Dambre et Gosselin-Noat, l'« éclatement » sous-entend une « explosion positive, l'émergence, la floraison de combinaisons inédites qui favoriserait la créativité au-delà des limites génériques », le terme s'applique mal à Calet dont l'œuvre ne se revendique d'aucune théorie ni ne prône aucun élan de créativité lié à une forme précise. En revanche, si, comme l'affirme Jean Thibaudeau, les genres sont des « formes proposées par l'institution littéraire, c'est-à-dire par l'idéologie de la classe dominante appliquée à la production littéraire »⁴, ils sont aussi susceptibles de devenir matière à subversion. L'étiquetage générique qui relèverait alors d'une stratégie éditoriale, ayant pour but de résumer la teneur et de circonscrire la manière d'un ouvrage dans le but d'en favoriser la réception, pourrait ainsi devenir un enjeu majeur pour un écrivain soucieux d'indépendance. L'évitement dont fait preuve Calet vis-à-vis des désignations systématiques serait alors le moyen de dénoncer une définition toujours lacunaire et problématique dans sa simplification.

La modernité de Calet ne consisterait donc pas tant en un « éclatement » qu'en une instabilité générique volontaire — opposition stricte à « l'identité stable » des genres — de laquelle résultent diversité (puisque chaque livre se distingue du précédent) et indécision (à l'intérieur de chaque livre). En effet, Calet se joue des contraintes liées à cette notion de genre, habituellement rassurante pour les éditeurs, les lecteurs et la critique, en instillant une part de doute au sein même de livres pluriels qui composent une œuvre impossible à déterminer en quelques mots et qui trouve dès lors difficilement sa place dans les manuels d'Histoire littéraire. L'apparente absence de cohérence d'ensemble, du moins d'un point de vue formel, rend difficile l'appréhension des contours de l'« œuvre caletienne », à moins que l'on n'envisage l'évitement comme participant de

¹ L'expression est de Marc Dambre et de Dominique Gosselin-Noat. Marc DAMBRE, Dominique GOSELIN-NOAT (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

² Jean-Marie SCHAEFFER, « Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui », in Marc DAMBRE, Dominique GOSELIN-NOAT (dir.), *op. cit.*, p. 11.

³ *Ibid.*

⁴ Jean Thibaudeau cité par Dominique COMBE, « Modernité et refus des genres », in Marc DAMBRE, Dominique GOSELIN-NOAT (dir.), *op. cit.*, p. 50.

cette cohérence. A l'image de ce qu'il déclarait à propos du *Tout sur le tout*, Henri Calet est l'auteur d'une œuvre « fourre-tout » qui demeure en retrait des canons de la littérature et dont le refus de l'étiquette n'est peut-être que la première étape de la poétique. Dans ce cas, l'évitement, interrogeant les désirs et les manques de l'écrivain, ferait office de stratégie littéraire lui permettant de pallier son impossibilité à se plier aux impératifs des genres, au premier rang desquels figure certainement le genre romanesque.

L'impossibilité du romanesque

L'instabilité générique inhérente aux œuvres de Calet, comprise comme stratégie d'évitement, pourrait témoigner d'une situation d'inconfort vis-à-vis d'un cadre romanesque auquel il tente malgré tout de se conformer, notamment à ses débuts¹. Ainsi, après *La Belle Lurette*, qui marque son entrée en littérature et ne saurait être qualifié de roman qu'« à moins de confondre ce genre avec toute espèce de prose narrative »², *Le Mérinos* et *Fièvre des polders* inscrivent Calet dans une tradition romanesque, ne serait-ce que par la présence d'une diégèse qui conduit inexorablement au drame latent — le suicide de Joseph Cagnieux, ou l'inceste d'Odilia et de Basilius qui achève de détruire la famille Waterwind — et par la présence d'un narrateur à la troisième personne alternant les focalisations. Pourtant, dès *Le Bouquet* et *Les Murs de Fresnes*, publiés dans l'immédiat après-guerre, il apparaît que la notion de roman, malgré son élasticité définitionnelle et formelle, ne suffit déjà plus pour envisager l'intégralité d'une œuvre qui se détermine elle-même par sa pluralité. En 1948, à l'occasion d'entretiens accordés à la presse au moment de la parution du *Tout sur le tout*, dont on parle alors pour les prix de l'automne, Calet évoque son livre en ces termes :

Biographie ? [...] Bien incomplète alors. A peine romancée ? Certainement. Personnellement, je pense que j'ai eu plus de plaisir à l'écrire qu'un véritable roman. [...] L'idée de roman est liée chez moi à une sensation de vacances, de facilité qui m'empêche de travailler. Je préfère l'agréable rigueur de « l'aveu » à une familiarité commode en compagnie de personnages et de décors qui vous restent parfois au travers

¹ Anne Souriau reconnaît trois caractéristiques au romanesque : « la prédominance de l'affectif ; l'intensité et la noblesse des sentiments ; le grand rôle de l'amour, mais aussi de l'amitié et de quelques autres attachés à un idéal », « la densité des événements, et la mise entre parenthèses du répétitif et du quotidien », « la fréquence des extrêmes et des purs (le très beau et le très laid, le sublime et l'infâme) par rapport au mixte et au neutre ». Anne SOURIAU, « Romanesque », in Étienne SOURIAU (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, p. 1318.

Jean-Marie Schaeffer complète la définition d'Anne Souriau en ajoutant une quatrième caractéristique : « la particularité mimétique du romanesque, à savoir le fait qu'il se présente en général comme un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur ». Jean-Marie SCHAEFFER, « La catégorie du romanesque », in Gilles DECLERCQ et Michel MURAT (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 291-302.

² Michel P. SCHMITT, « Des aveux presque complets », in « Henri Calet », *Europe*, op. cit., p. 49.

de la gorge. J'aime à ne parler que des choses qui me sont passées sur le corps, à travers le corps. Peut-être que je ne suis pas un vrai romancier.¹

« Sensation de vacances », « facilité qui empêche de travailler », « familiarité commode en compagnie de personnages et de décors », pour Calet « l'idée de roman » devient synonyme d'un certain confort — moyen élégant d'en souligner l'étroitesse du cadre — d'où le plaisir serait absent. Cependant, tout en prenant ses distances avec le romanesque et en se désignant lui-même comme un « faux romancier », Calet exprime constamment le désir d'écrire de « vrais romans » qui seraient « le contraire » de ces « traités d'abdication que sont [s]es livres »². *Le Mérinos*, *Fièvre des polders* et *Un grand voyage* sont les trois témoins de cette tentation du romanesque moyennement convaincante dans laquelle il est parfois difficile pour le lecteur de reconnaître l'auteur de *La Belle Lurette*. Interrogé par Michel P. Schmitt au sujet du style Calet, Jean-Noël Blanc³ répond :

[...] je viens de lire *Le Mérinos* [...]. J'ai eu la sensation d'un auteur qui cherche à s'inscrire dans un courant, et qui ne se rend pas compte qu'il est un peu à contre-emploi. [...] Ce qui est en jeu, au fond, dans le style à la Calet, c'est sa position vis-à-vis du roman. Quand il veut brasser des mondes, des personnages, décrire des aventures, des scènes (jouer au romancier-de-roman), j'ai l'impression qu'il est mal à l'aise. Emprunté. [...] J'avais ressenti la même gêne à la lecture d'*Un grand voyage*.⁴

Ces propos corroborent les limites déjà identifiées par Calet lui-même lorsqu'il déclarait préférer, presque par défaut, « l'agréable rigueur de "l'aveu" à une familiarité commode en compagnie de personnages et de décors qui vous restent parfois au travers de la gorge ». Peut-être illustre-il, malgré lui, la crise du roman, commencée avec les « modernistes » des années vingt⁵ et particulièrement d'actualité dans les années cinquante, dans le rapport que ses principaux ouvrages entretiennent vis-à-vis d'une certaine idée du « roman traditionnel », héritée du XIX^e siècle, où la structure répondait à un « sentiment de sécurité épistémologique » et où « un certain nombre d'évènements étaient présentés à la fois logiquement et chronologiquement »⁶. Cependant, à l'inverse de ce que fera ensuite le Nouveau Roman, Calet n'érige pas en précepte le rejet d'une

¹ « *Le Tout sur le tout* est un constat » affirme Henri Calet », Entretien avec Pierre Macaigne, *Le Figaro*, 11 août 1948, reproduit par Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet, bibliographie critique 1931-2003, op. cit.*, p. 286.

² *Le Figaro littéraire*, n°135, 20 novembre 1948. Article reproduit par Jean-Pierre BARIL, *Ibid.*, p. 287.

³ Jean-Noël Blanc (1945 -) est un sociologue et un romancier français.

⁴ « Sur la pointe des mots, entretien avec Jean-Noël Blanc », in « Henri Calet », *Europe, op. cit.*, p. 35.

⁵ Selon Michel P. Schmitt, Calet avait lu Faulkner, Kafka, Joyce et Proust dès la fin des années trente (JNS, 29). Des traces de ces lectures figurent dans sa correspondance (Calet évoque la lecture de *Sartoris*, de Faulkner, dans une lettre adressée à Georges Henein le 9 janvier 1938) et dans ses entretiens (JNS, 38 et 41).

⁶ Michel RAIMOND, *Le Roman*, Paris, Armand Colin 2011, p. 32.

forme précise. En effet, quand le Nouveau Roman « se définit surtout par ses refus »¹, dont « le premier [...] vise le personnage et l'histoire »², l'auteur de *La Belle Lurette*, dans son désir contrarié, compose surtout avec ses manques. La forme de ses livres ne serait donc pas tant motivée par une opposition de principe vis-à-vis d'impératifs littéraires que par la conscience de son impossibilité à y adhérer pleinement. Puisque pour lui l'écriture n'est pas le lieu d'un affrontement théorique où se contestent et se redéfinissent des codes romanesques, la poétique de Calet, avouant et se jouant de son incompetence (« peut-être que je ne suis pas un vrai romancier »), n'est jamais aussi efficace que lorsqu'elle se tient en retrait du roman. Dans ce contexte, il n'est pas surprenant que ce que l'on peut considérer comme ses trois « romans traditionnels » — *Le Mérinos*, *Fièvre des polders* et *Un grand voyage* — soient aussi ses livres les moins caletiens.

En décembre 1952, Georges Henein écrit à l'auteur ses impressions de lecture au sujet d'*Un grand voyage* :

Pareille au pathétique des villes mortes, j'aime dans votre livre la tristesse des révolutions à l'abandon. Peut-être n'aperçoit-on pas suffisamment la crispation intérieure de ces hommes aux rêves arrêtés, comme l'aiguille d'une montre rebelle. Pour moi qui sais de quelle course ce livre fut l'objet, je suis tenté de dire que certains personnages n'ont pas atteint à la pleine maturité d'expression qui leur était due.³

Les réserves exprimées par Henein sont d'autant plus significatives qu'elles interrogent précisément les qualités de « romancier-de-roman » de son ami en émettant des réserves quant à sa capacité à animer des personnages de fiction. Considéré comme « le moteur du roman »⁴, le personnage serait à même d'incarner, selon Michel Raimond, « les tendances profondes de [son] temps » et en résumerait « l'esprit et la sensibilité »⁵. Cette phrase se révèle pertinente pour la quasi-totalité des « héros » caletien qui, en tant qu'enfants du siècle, vivent au gré des crises d'une époque dont ils se font les témoins. Toutefois, ils ne s'apparentent guère à ces « personnages des grands romans » qui, « s'ils expriment leur temps, contribuent aussi à le façonner à leur image »⁶. Loin d'être des modèles, les protagonistes des livres à la première personne de Calet, de *La Belle Lurette* au

¹ *Ibid.*, p. 201.

Maurice Nadeau rappelle lui aussi que le Nouveau Roman est une « appellation commode, mise en circulation par les journalistes pour désigner un certain nombre de tentatives qui, dans l'anarchie des recherches individuelles, ont convergé dans le refus de certaines formes romanesques ». Maurice NADEAU, *Le Roman français depuis la guerre*, *op. cit.*, p. 147.

² Bernard PINGAUD, « L'école du refus », *Esprit*, juillet-août 1958, pp. 55-57.

³ Lettre de Georges Henein à Henri Calet du 8 décembre 1952, in *Grandes largeurs*, « Lettres Georges Henein - Henri Calet », *op. cit.*, p. 178.

⁴ Vincent JOUVE, *op. cit.*, p. 79.

⁵ Michel RAIMOND, *op. cit.*, p. 199.

⁶ *Ibid.*

Croquant indiscret en passant par *Monsieur Paul*, semblent subir les évènements sans jamais prétendre avoir à jouer aucun rôle dans leur déroulement.

Dans *La Logique du récit* (1973), Claude Brémont décrit le processus narratif selon un modèle ternaire idéalisé : « agent - processus - patient ». Selon ce schéma, les « agents » initient des « processus » divisés en trois phases (la virtualité, le passage à l'acte et le résultat) qui entraînent l'évolution d'une situation donnée affectant les « patients »¹. Si l'on suit cette logique, le personnage caletien serait davantage du côté des « patients » que de celui des « agents ». Ainsi, par exemple, dans *Le Bouquet*, Adrien Gaydamour traverse la guerre sans vraiment y participer, obéit aux ordres et contre-ordres des officiers Français et se rend, sans même esquiver une once de résistance, aux premiers Allemands qu'il rencontre :

Condamnés d'avance qui ne pensaient pas à se défendre. On se sentait devenus petits, minces, creux, frêles, transparents. Soldats à la mie de pain. Il eût fallu ouvrir le feu, probablement. Personne n'y a songé alors. Que pouvions-nous faire ? Le métier n'était pas entré, voilà tout. Les plus belles armes du monde n'y auraient rien changé. Soldats à la gomme, qui s'effaçaient d'eux-mêmes. On était demeuré des hommes. (LB, 58)

Gaydamour est un individu semblable à des milliers d'autres soldats, ni pire ni meilleur, dont l'attitude est expliquée (excusée ?) par la phrase qui clôt le paragraphe : « on était demeuré des hommes ». Les personnages principaux de Calet ne sont pas du bois dont on fait les héros, ne font jamais preuve de témérité et chancelent à la première occasion. Ils sont les représentants d'une humanité à la lâcheté ordinaire, comme l'exprime Thomas Schumacher dans *Monsieur Paul*, qui déclare la nuit précédant l'accouchement d'Emilienne :

Elle était anxieuse, bien qu'elle s'évertuât à n'en rien faire voir. Nous nous sommes couchés ; je me suis assoupi rapidement. Rien ne me coupe le sommeil : je roupille sous les bombardements ; je m'endors soudainement au milieu d'une situation qui eût pu tourner au sublime... (MP, 25)

Personnage démissionnaire, comme l'était déjà Adrien Gaydamour, Thomas Schumacher renonce, avant même la naissance de son fils, à jouer les premiers rôles auprès d'une femme qu'il n'aime pas et d'un enfant qu'il ne reconnaîtra jamais. Il subit la paternité, comme son prédécesseur avait subi la guerre, comme le marcheur du *Tout sur le tout* subit les aléas de la rue, ou comme les protagonistes de *Rêver à la suisse* et de *L'Italie à la paresseuse* subissent leur voyage. Dans son incapacité à transformer en une histoire les menus évènements qui composent une vie, Calet ne respecte pas,

¹ Claude BREMOND, *La Logique du récit*, Paris, Les Editions du Seuil, « Poétique », 1973, p. 131.

dans ses livres, « *la densité des événements*, et la mise entre parenthèses du répétitif et du quotidien »¹, qu'Anne Souriau identifie comme étant l'une des principales caractéristiques du romanesque. Au contraire, en prenant ouvertement le parti du quotidien et en faisant le choix du répétitif, il remet en question la notion d'intrigue, que les « nouveaux romanciers » n'hésiteront pas à qualifier de « périmée », comme, du reste, la notion de personnage.

Si les protagonistes caletiens sont des personnages « patients », ils devraient se voir opposer, selon la logique du récit établie par Brémond, des « agents » « modificateurs ou conservateurs », « améliorateurs ou dégradateurs », « protecteurs ou frustrateurs », introduisant des processus qui n'impliquent pas nécessairement de changement d'état². Or, exception faite des trois romans (*Le Mérinos*, *Fièvre des polders*, *Un grand voyage*) et des figures parentales qui occupent une place significative (plus particulièrement dans *La Belle Lurette*, *Le Bouquet*, *Le Tout sur le tout*, *Monsieur Paul* et *Les Grandes Largeurs*), les personnages secondaires ne sont que très peu caractérisés dans toute l'œuvre de Calet. Bien que très nombreux, ils ne s'inscrivent jamais durablement aux côtés du narrateur. Prenant l'exemple des systèmes de personnages mis en place par Balzac, Zola, Jules Romains ou Aragon, Michel Raimond écrit qu'« il n'est pas de bon romancier qui n'organise ainsi son récit de façon à opposer deux personnages, voire à organiser entre plusieurs d'entre eux des systèmes de relation plus complexes »³. Dans le cas de l'œuvre de Calet, l'assertion de Raimond demeure inopérante tant sont peu nombreux les êtres qui pourraient se réclamer d'une fonction d'adjuvant ou d'opposant. Dans *La Belle Lurette*, outre la mère (et dans une moindre mesure le père), qui est peut-être l'unique grand personnage qui traverse l'œuvre de Calet, seul Monsieur Antoine semble s'inscrire dans une certaine durée et apporter son secours au protagoniste en le recueillant suite à son départ du domicile familial (LB, 121), en lui enseignant les petites arnaques des champs de course (LB, 124) et en l'initiant à l'amour qui se monnaie (LB, 130). Une dizaine de pages décrivent la simple trajectoire et la modeste influence d'un personnage sur un autre, tandis qu'un court paragraphe suffit à son unique description qui se limite à une nationalité (« Belge »), à deux adjectifs (« grand et roux »), à une profession (« terrassier ») et aux quelques bruits perçus (cuisine, ronflement, urine et crachat de pituite) de l'autre côté de la cloison (LB, 56). Si, comme l'écrit Vincent Jouve, « l'illusion de vie est une constante du genre romanesque », Calet, notamment

¹ Anne SOURIAU, « Romanesque », in Étienne SOURIAU (dir.), *op. cit.*, p. 1318.

² *Ibid.*, p. 25.

³ Michel RAIMOND, *op. cit.*, p. 201.

dans sa production d'après-guerre, n'a pas recours à « ce mensonge [qui] est, sans doute, l'une des clés de cet ensemble littéraire à la définition plutôt imprécise »¹ :

Le roman moderne, pour autant du moins qu'il fasse entrer la vérité dans ses plans, ne peut prétendre à rien s'il n'affirme d'abord avoir rompu avec les jeux de l'illusion auxquels il a dû longtemps sa réputation de frivolité. Or, cette rupture est exactement ce qui lui est le plus interdit, jamais elle n'a lieu qu'en esprit, et plus il la donne pour accomplie, plus il retombe dans son vieux péché, qui est justement de faire croire qu'il ne ment plus, dans le même temps qu'il fortifie l'illusion en jouant sciemment de sa ressemblance avec la vie (l'illusion n'est jamais aussi trompeuse que lorsqu'elle se nie).²

Conditionnés par la pratique de la chronique, les livres de Calet ne s'inscrivent pas dans l'aporie décrite par Marthe Robert puisqu'ils ne cherchent à entretenir ni à nier aucune illusion. Les personnages qu'ils mettent en scène ne répondent en effet à aucune des « procédures bien définies »³ sur lesquelles repose d'ordinaire l'effet d'illusion. Saisis sur le vif, la plupart des personnages qui traversent les ouvrages de Calet ne bénéficient que d'une caractérisation sommaire, bien souvent réduite à un simple détail. Rendus à leur existence dès lors qu'ils sortent du champ de vision du narrateur, ils ne correspondent plus à la définition de Philippe Hamon, à savoir que, dans un texte romanesque, « un personnage est le support des conservations et des transformations sémantiques du récit, il est constitué de la somme des informations données sur ce qu'il *est* et sur ce qu'il *fait* »⁴. En effet, chez Calet, l'existence du personnage, privé d'une histoire, se limite généralement à un instant. Ainsi, les femmes, toujours de passage, se résument à quelques caractéristiques, souvent cruelles, qui peuvent être d'ordre physique — Juliette a un front bas qui porte la trace du forceps, des « cheveux rares et pelliculeux » et une taie dans l'œil droit (BL, 154) ; Zoé a « des cheveux très blonds, un peu raides, comme de la paille » et des jambes « longues, dures » (LB, 231) ; Käthe est « d'une laideur accomplie », a un « long nez pendant », mais « une très belle chevelure d'un bon rouge presque du cuivre, auburn, opulente » (TT, 249) ; Alice est « petite, mince, noire » avec des « macarons sur les oreilles » (MP, 13). Pour d'autres, la caractérisation peut simplement relever de l'anecdotique : Carmen Mussidan de Laverne est liée à des souvenirs d'ébats érotiques (TT, 94) ; Rose aime dormir (TT, 131) ; Blanche a de « grands vers blancs » (MP, 136). Un passage du *Tout*

¹ Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1998, p. 109.

² Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1972, p. 32. Citée par Vincent JOUVE, *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 110. Vincent Jouve identifie les trois « procédures » de l'effet d'illusion : « L'onomastique et ses connotations référentielles », « lexique modal et logique narrative », « les structures de suspense et l'illusion d'autonomie ».

⁴ Philippe HAMON, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, « Titre courant », 1998, p. 20.

sur le tout est parfaitement révélateur de la manière dont Calet donne généralement vie à ses personnages secondaires :

Je m'étais écarté de la foule. Un homme venait à ma rencontre, en tirant une voiture à bras. Il me dévisagea, puis il s'arrêta et me tendit sa main noire sans quitter les brancards :

« Alors, vous ne me reconnaissez plus ? »

Mais si, c'était mon marchand de charbon.

« J'ai changé, hein ? J'ai maigri de quarante kilos. »

Il était maigre, vouté, diminué, méconnaissable ; en effet, il avait changé, sauf, peut-être, son regard et son chic de mettre la casquette de travers, visière à droite, et aussi ce vêtement de tissu noir luisant, de la marque *Vulcain*, qu'utilisent tous les bougnats de Paris, et aussi ces émanations de poussier qui venaient de sa personne, et cet accent d'Auvergne. J'avais laissé un beau géant sombre qui jouait avec les sacs de cinquante kilos en montant l'escalier d'un pas régulier...

« Bonjour, chef ! », disait-il en entrant chez nous.

Il avait pris la manie de m'appeler : chef, affectueusement. On causait sans qu'il se pressât de se décharger. Il avait jaugé notre voisin ; il médisait un peu de lui :

« Un particulier qui ne brûle qu'un sac par semaine » (TT, 258)

Dans cet extrait, Calet rapporte la rencontre de son narrateur avec celui qui était son marchand de charbon dix années auparavant. En quelques lignes il introduit sa condition (« marchand de charbon ») et la pénibilité de son travail (« sacs de cinquante kilos »), le décrit physiquement (« maigre, vouté, diminué ») et évoque le « vêtement de tissu noir, de la marque *Vulcain* » qui le situe dans un contexte social, spatial (« qu'utilisent tous les bougnats de Paris ») et temporel (fin des années 40). Dans le même temps, Calet relève ce qui le caractérise en propre : sa coquetterie (« son chic de mettre la casquette de travers »), son « accent d'Auvergne » et son regard inchangé. Le « bonjour, chef ! » fait figure de détail anecdotique qui achève de le singulariser du point de vue du narrateur en introduisant une dimension affective rehaussée par la complicité induite par la médisance finale. Qu'il s'agisse des femmes trop rapidement aimées, des commerçants, des receveurs, des jeunes gens, des enfants, des travailleurs ou des membres de la haute société, les personnes croisées par les narrateurs caletiens, qui n'existent que dans le présent d'une rencontre, sont tout à la fois des individualités à part entière et des représentants de leur époque. Cette ambiguïté qui les caractérise est rehaussée par le constant souci de l'auteur de désamorcer l'illusion romanesque au profit de la chose-vue. Dans l'extrait précédemment cité, ceci se vérifie par le contrôle que l'écrivain exerce sur un dialogue qu'il ne tente pas de reproduire. Cette main-mise permanente, véritable procédé d'écriture, est soulignée par Philippe Wahl qui déclare que chez Calet :

[...] le texte ne cherche pas à établir cette forme d'équilibre subtil entre le discours dialogal et narratif, seul capable d'assurer dans le roman la synthèse des composants hétérogènes de l'énonciation et de la fluidité des échanges actoriels. Il joue au contraire de la disjonction caractéristique de l'écrit pour aiguïser le tranchant des paroles prononcées. Ainsi sont désignés la singularité et le caractère crucial du dialogal au sein de la narration.¹

En refusant presque systématiquement à son protagoniste la possibilité de répondre directement aux autres personnages, Calet met en valeur la parole de l'autre au détriment, en apparence, de la sienne propre. L'équilibre étant ainsi brisé, Philippe Wahl remarque que le narratif, « au lieu de garantir la cohésion et le bon fonctionnement du dialogue, brise sa dynamique en isolant systématiquement les répliques »². En rompant avec la forme suivie du dialogue, une réplique n'en impliquant plus une suivante, Calet renonce à une convention romanesque traditionnelle qui voudrait que l'auteur rapporte mot pour mot l'échange entre son narrateur et ses personnages. Le procédé est caractéristique, ainsi qu'en témoigne cet autre extrait du *Tout sur le tout* :

« Qu'est-ce que vous cherchez ? », me demanda une grosse femme en peignoir qui fermait mal sur le devant. C'était assez difficile à définir. Je me sentais d'autant plus embarrassé que d'autres grosses femmes s'étaient mises à m'observer de leurs fenêtres. Je répondis :

« J'ai habité ici. »

Cela me donnait quelques droits, pensais-je.

« Ça m'étonne ; je suis concierge depuis trente ans : je devrais vous connaître. »

Elle avait l'air de suspecter ma bonne foi. Je lui fis alors remarquer que la pompe avait été remplacée par un robinet. La pompe aux abords de laquelle j'aimais à barboter en compagnie du petit Julot.

« Ah ! Vous parlez d'il y a très longtemps, moi j'ai toujours connu le robinet. »

En effet, je parlais d'il y a quarante ans, avant l'installation du robinet. Cette vieille concierge était un peu trop jeune pour moi. Je suis devenu riche en années, j'en ai à ne savoir plus qu'en faire.

La blonde du premier me prit par surprise à témoin :

« C'est beau, hein ? Pas d'eau, pas de gaz, pas d'électricité — on ne trouve pas de pétrole — les murs qui tombent en ruines, et on paye quatre cents francs pour ça. »

Elle ajouta :

« Il y a des tapis dans l'escalier. »

Elle se moquait de moi, d'elle-même, et de tout ça.

Je m'en allai, assez gêné. (TT, 227-228)

Avec ce procédé, récurrent dans toute son œuvre, Calet désamorce l'illusion romanesque sans pour autant se priver d'un certain effet de scène. Cet échange dans l'arrière-cour d'une maison réunit des

¹ Philippe WAHL, *Henri Calet, ou l'essai autobiographique, Stylistique de la voix romanesque*, Thèse de doctorat en Langue française (Stylistique), 2000, p. 360.

² *Ibid.*, p. 397.

personnages clairement identifiés (le promeneur, la concierge, l'habitante et les spectatrices) qui jouent pleinement le rôle qui leur est assigné. Pourtant, la double distorsion discursive — en plus de dialoguer sur un plan différent, le discours rapporté est celui du « je » tandis que le discours direct est celui de l'autre — a pour effet de mettre à distance toute prétention de théâtralité qui inclurait le narrateur. Scrupuleusement retranscrites par l'habitude de l'écrivain-chroniqueur, ces répliques isolées, dont la brièveté plaide en faveur de la véracité, transforment une scène, qui n'est plus seulement littéraire, en une « chose-vue » où les lambeaux de discours direct se présentent presque comme des citations, des paroles saisies au vol, qui accentuent l'effet de réel.

Une littérature décevante ou déceptive ?

Si la production caletienne se distingue par sa diversité et par la difficulté d'inscrire chacun de ses ouvrages dans une catégorie précise, il faut surtout considérer que les libertés prises par Calet, motivées par son impossibilité à se conformer au romanesque, posent les bases d'une poétique du retrait qui s'appuie sur un principe de désillusion. Ainsi, c'est consciemment qu'il se place dans les marges du romanesque et qu'il transforme cette déception de ne pouvoir faire un « vrai roman » en un principe d'écriture appliqué à tous les genres littéraires.

La première question que pose l'ensemble de l'œuvre de Calet est donc celle du « contrat de lecture », censé se « noue[r] explicitement » dès le paratexte¹. Malgré des indications génériques parfois absentes, ses titres entrent généralement en résonance avec une actualité immédiate, qu'elle soit historique (*Les Murs de Fresnes, Le Bouquet*) ou sociale (*Les Deux Bouts, Le Croquant indiscret*). Ils sont aussi assez transparents pour laisser présager de la teneur du propos (*Un grand voyage, Rêver à la suisse, L'Italie à la paresseuse*) et sont suffisamment mystérieux pour susciter la curiosité (*Fièvre des polders, Le Tout sur le tout, Monsieur Paul*). Quoi qu'il en soit, le titre, chez Calet, joue pleinement son rôle de « signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise. Dès le titre, l'ignorance et l'exigence de son résorbement simultanément s'imposent »². A l'image de ces principes énoncés par Charles Grivel, Calet utilise le titre, mais aussi les thématiques imposées par le contexte (par exemple, la jeunesse regrettée et la dure réalité des années trente constituent la toile de fond des trois livres d'avant-guerre ; la guerre occupe une place centrale dans les ouvrages d'immédiat après-

¹ Vincent JOUVE, *Poétique du roman, op. cit.*, p. 8.

² Charles GRIVEL, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973, p. 173.

guerre) et les indications génériques, comme autant d'éléments de préparation de l'horizon d'attente de son lecteur.

Deux livres témoignent tout particulièrement de l'importance que Calet accorde au paratexte. *L'Italie à la paresseuse* et *Les Grandes Largeurs* appartiennent à la catégorie des ouvrages qui se voient adjoindre ce qui s'apparente à une indication générique dès leur édition originale. Dans *L'Italie à la paresseuse* (1950), publié chez Gallimard, la mention « journal de voyage » ne figure pourtant pas sur la page de couverture, — comme il est habituellement d'usage chez cet éditeur — mais est renvoyée à la page de faux-titre. Si l'on en croit Jean-Pierre Baril, qui avance que « cette mention a été expressément voulue par Calet »¹, l'indication ne relèverait pas d'une contrainte éditoriale mais, répondant au souhait de l'auteur, s'inscrirait déjà à l'intérieur de l'œuvre littéraire. Il en va de même pour *Les Grandes Largeurs* qui paraît en 1951 aux Editions Vineta accompagné, sur la page de couverture, de la mention « balades parisiennes », mention qui sera conservée au moment de la réimpression de l'ouvrage chez Gallimard en 1954². Lors de cette dernière, contrairement à la graphie ordinairement utilisée, « balades parisiennes » est reproduit en italique ce qui éloigne là encore la mention de sa traditionnelle valeur générique. Comme pour *L'Italie à la paresseuse*, au-delà d'une simple définition catégorielle, elle semble pleinement intégrée à l'œuvre, ainsi qu'en témoigne sa présence sur la page de faux-titre dans la réédition du livre dans la collection « L'imaginaire » de Gallimard, où les mentions génériques sont généralement absentes³. Ces variations typographiques ainsi que ces présences appuyées tendent à prouver que pour *Les Grandes Largeurs*, comme pour *L'Italie à la paresseuse*, la mention serait davantage à envisager comme un « sous-titre à vocation générique »⁴. Cette double caractéristique introduit une ambiguïté intéressante car elle souligne tout l'intérêt que Calet porte au « discours d'escorte »⁵ qui guide le lecteur dans sa découverte d'une œuvre nouvelle. Dans le cas de *L'Italie à la paresseuse* et des *Grandes Largeurs*, les titres et leurs « sous-titres à vocation générique » rempliraient, selon la terminologie de Genette⁶, une fonction descriptive, thématique pour les

¹ Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet, bibliographie critique 1931-2003, op. cit.*, p. 68.

² Les Editions Vineta, maison d'édition suisse domiciliée à Pully, déposent un dossier de faillite à l'Office des faillites de Lausanne en 1952. La liste des dossiers de faillites dans ce canton entre 1950 et 1955 est disponible à l'adresse suivante (consultée le 5 février 2020) : <http://www.davel.vd.ch/qfpdavel/0/d2883.pdf> Jean-Pierre Baril expose comment en mai 1954, les éditions Gallimard récupérèrent 1500 exemplaires déjà imprimés par les Editions Vineta et en modifièrent seulement la première de couverture avant de les remettre à la vente. Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, p. 72.

³ La mention « roman » disparaît dans les rééditions de *La Belle Lurette*, *Fièvre des polders* et *Monsieur Paul* parues dans la collection « L'Imaginaire ».

⁴ L'expression est de Jean-Pierre Baril. *Ibid.*

⁵ Vincent JOUVE, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, « Collection Cursus Lettres », 2007, p. 7.

⁶ Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », 1987, p. 80 et suiv.

premiers et rhématique pour les seconds puisqu'ils sont censés insérer l'objet texte dans un cadre formel plus ou moins défini. Les éditeurs — et surtout Gallimard qui prend soin de modifier la typographie de la mention (*Les Grandes Largeurs*) ou de la réserver à la page de faux-titre (*L'Italie à la paresseuse*) — ne sont pas dupes de la petite mystification de Calet qui ne cherche pas tant à caractériser son texte qu'à influencer son lecteur. En effet, ces deux ouvrages, en mettant explicitement en relation une thématique et le genre littéraire qui lui est communément associé, établissent naturellement un contrat de lecture. Pourtant, contrairement à ce qu'annonçait le paratexte, le voyageur ne tient finalement aucun journal et ne voit pas grand chose de l'Italie, tandis que les balades parisiennes ressemblent davantage à une introspection qu'à une série de promenades touristiques dans la ville. En cela, ils sont particulièrement révélateurs d'un procédé habituel de Calet, présent dans chacun de ses livres et accentué par des indications génériques jamais entièrement satisfaisantes, qui consiste précisément à décevoir de façon systématique l'horizon d'attente.

Symbole d'une littérature pratiquée sur le mode mineur, Calet reproduit un schéma qui consiste, dans un premier temps, à s'emparer d'un sujet caractéristique au moment de l'écriture (la crise des années trente, la guerre et la Libération, les voyages au tournant des années quarante-cinquante, la réalité sociale des années cinquante), voire de s'inscrire dans un genre précis (récit d'enfance, roman populiste, récit de guerre, journal de voyage, enquête sociologique), pour ensuite prendre ses distances avec ces références. Le livre qui en découle semble alors, d'un premier abord, conforme à l'ensemble des productions littéraires d'une époque mais introduit bien vite un léger décalage tant d'un point de vue thématique que formel. *Le Bouquet*, qui relate les souvenirs de la campagne du printemps 40 du mitrailleur Adrien Gaydamour, reprend un thème très largement employé par les écrivains au sortir de la guerre. Pourtant, ce récit de captivité ne saurait s'apparenter au livre de Jacques Perret, *Le Caporal épinglé*, où les soldats font preuve d'une volonté implacable au moment de s'évader, ni même à celui de Raymond Guérin, *Les Poulpes*, plein de colère, où le refus de l'évasion est revendiqué par Le Grand Dab comme le moyen d'affirmer son individualité. Calet introduit donc une légère distorsion qui le situe en deçà des possibilités offertes par le genre et qui prive son personnage de la possibilité de s'extraire de sa condition ou de lui donner un sens :

Stiffelbein est venu. Il faisait nuit déjà. Nous avons marché jusqu'à la porte de la petite maison.

- Rentrez à dix heures, m'a-t-il dit.

Et, il a ajouté, comme pour s'excuser :

- Les bons doivent toujours payer pour les mauvais.

J'ai répondu ya. Du coup je n'avais plus envie de m'évader. Je l'ai salué bien rapidement ; il a porté la main à sa visière.

- Bonne nuit, Monsieur l'Oberfeldweibel.

- Bonne nuit. (LB, 268)

Un mot gentil et une marque de confiance de l'Oberfeldweibel Stiffelbein suffisent pour que Gaydamour remette en cause ses vellétés d'évasion. C'est encore une fois par le dialogue que se produit l'effacement du narrateur. Au-delà de cette lâcheté, qui est en soi un sujet de roman, certains ont vu dans l'attitude de Calet une « ambiguïté » qui « sanctifie l'attentisme et ramène la Deuxième Guerre mondiale à un conflit sans sens »¹. Ceux-là oublient que *Le Bouquet* n'est pas à proprement parler un « roman » et encore moins un « roman de guerre » mais qu'il relate une « tranche de mauvaise vie » où la dichotomie amis/ennemis et opposant/adjuvant est volontairement évitée, remettant en même temps en cause les poncifs du genre. Ses livres ne se revendiquent pas d'une littérature de combat et n'ont donc pas à satisfaire des fantasmes de revanche, de résistance ou de vengeance. Leur intérêt réside précisément dans cette « ambiguïté » qui n'est pas un « attentisme » mais l'expression d'une impossibilité de la part d'un écrivain qui a compris que l'époque n'était guère propice à l'épopée. En ce sens, *Les Murs de Fresnes* est le parfait exemple et le parfait prolongement de cette position en deçà du genre adoptée par Calet. En choisissant de s'intéresser aux inscriptions laissées par les résistants incarcérés, il se focalise sur une matière située après l'acte héroïque et avant le martyre, soit *entre* ce qui fait ordinairement la matière d'un roman. Dans un même mouvement, ces « documents » répondent à une diégèse, qui trahit un important travail de composition, tandis que tout élément pouvant donner lieu à une extrapolation littéraire susceptible d'introduire l'apparence de la fiction dans le réel en est rigoureusement tenu à distance. Calet construit ainsi l'œuvre d'un romancier qui se méfie du roman.

Cet entre-deux des genres qui interroge le romanesque et la fiction est significatif dans *Le Tout sur le tout* où le récit engagé s'interrompt plusieurs fois. Tout d'abord, c'est celui de l'enfance et de la jeunesse (« Les quatre veines ») qui est abandonné après le premier tiers du livre au profit d'un récit déambulatoire autour des XIV^e et XV^e arrondissements de Paris (« Les Bottes de glace »). Ce qui ressemblait à un roman d'inspiration autobiographique situé dans les années 1900, sur le modèle de *La Belle Lurette*, se transforme brutalement en une chronique de l'après-guerre, d'abord individuelle, avant un deuxième bouleversement tout aussi ostensible qui insiste cette fois

¹ Olivier WIEVIORKA, « Henri Calet ou l'apologie du non-engagement », in *Lire Calet, op. cit.*, p. 173.

sur le caractère collectif de l'expérience vécue. Cette indécision est d'autant plus déroutante pour le lecteur que le narrateur modifie sans cesse le pacte de lecture qu'il noue pourtant dès les premières phrases :

- Le roman biographique est introduit dès l'incipit du chapitre I par une généalogie et une situation temporelle :

Je suis parisien de naissance, tout comme mon père qui est né rue des Alouettes, à Belleville. Mon grand-père, Paul Alexandre, naquit à Cheptamville, en Seine-et-Oise ; il posséda une grande épicerie avec chevaux et voitures à Pantin, il fit faillite, il se mit à boire [...]. (TT, 12)

- Le récit déambulatoire est introduit par le premier paragraphe du chapitre XX, avec lequel s'ouvre la partie « Les bottes de glace », qui délimite un périmètre géographique :

Et me voici revenu à mon lieu de départ, au XIV^e arrondissement, après plus de quarante ans de marche continue, après bien des avatars, des avanies et des crochets, auprès de l'église Saint-Pierre du Petit-Montrouge et de l'Asile Maternel de l'avenue du Maine, pas loin de la clinique Tarnier et de la Closerie des Lilas. En somme, j'ai bouclé la boucle ; « looping the loop », ainsi que nous disions au garage de la rue des Acacias. (TT, 111)

- Le passage de l'individuel au collectif est introduit par le premier paragraphe du chapitre XXX et la mise en scène du changement de pronom personnel :

A partir d'ici, je dirai : « nous » puisque je n'ai presque plus d'existence personnelle — elle est figée. Je vis comme les autres, avec les autres. Je ne suis plus moi, je suis les autres, dans la double acception d'« être » et de « suivre » (comme on dit : « je suis le mouvement »). Je n'ai plus rien en propre. J'ai sombré un jour corps et biens. (TT, 142)

Le roman annoncé perd de sa cohésion d'ensemble pour devenir peu à peu un objet d'un nouveau genre. La caractéristique du livre « fourre-tout » qu'est *Le Tout sur le tout* est donc de mettre en place des modalités de narration presque aussitôt abandonnées et de placer le lecteur face à la sensation d'une continuelle promesse non-tenue.

Cette déception est entretenue dans chacun des livres de Calet notamment par son utilisation des *topoi* littéraires, éléments qui rassurent autant qu'ils agacent le lecteur expérimenté. Plutôt que de les fuir, Calet prend au contraire bien soin d'en signaler un maximum et d'en inclure dans chacun de ses livres. Ses « journaux de voyage » sont particulièrement riches de ces clichés faciles, nés d'un savoir livresque que l'expérience vécue ne vérifie pas toujours. A la fin de *Rêver à la suisse*, Calet écrit :

Non, je ne me suis pas bien conduit ; je n'ai rien dit des grandes beautés de ce petit pays ; j'aurais dû parler des sommets, des neiges éternelles, des vallées, des torrents. Je n'ai pas fait une seule ascension ; je n'ai même pas poussé jusqu'à la cascade de Pisse-Vache... (RS, 95)

Il est facile d'imaginer le sourire de Calet au moment de noter le nom de « Pisse-Vache » et de faire, comme à regret, la liste de tous les clichés qu'il n'a pas su honorer. Non content d'écrire un récit qui n'a rien du roman, du guide ou du journal de voyage, il pousse le jeu jusqu'à souligner son propre manque et jusqu'à mettre sous les yeux du lecteur tout ce qu'il était en droit d'attendre. Le *topos* de la nature et du paysage fait place à celui de l'art et de la culture dans *L'Italie et la paresseuse*, où le voyageur, tour-à-tour aveugle et insensible aux charmes de Venise traversé de nuit, déclare pourtant :

J'ai vu glisser quelques gondoles ; je n'ai pas osé révéler le désir que j'avais de monter dans l'une d'elles, et de me laisser emporter doucement au fil de l'eau, la tête abandonnée sur l'épaule tiède d'une dame de Venise, dans l'effluve de sa chevelure rousse, pendant que j'épouserais languissamment ses formes, et que je lui réciterais de la main tout mon répertoire de mots d'amour en braille... (IP, 65)

Calet reprend, sans le modifier, un motif usé que la tonalité entière de l'opus et la banalité des stéréotypes (Venise, gondole, fil de l'eau, chevelure rousse) empêchent de lire au premier degré. L'ironique frustration de son narrateur lui permet de tourner le *topos* en dérision et de sourire de la déception d'un lecteur entraîné, comme lui, loin de l'émerveillement convenu. Ce faisant, il s'amuse de l'attente que fait naître l'évocation de l'Italie et de Venise tout en laissant entrevoir ce que l'ouvrage aurait pu être s'il avait été l'œuvre d'un « vrai écrivain-voyageur ». La conséquence de ce procédé est que, dans *Rêver à la suisse* et *L'Italie à la paresseuse*, les réalités de la Suisse et de l'Italie ne disparaissent jamais derrière leur représentation fantasmée. Demeurer dans l'entre-deux des genres et en deçà des attentes suscitées par le littéraire pourrait ainsi traduire une remise en cause plus profonde qui serait celle de la possibilité même de la fiction.

Monsieur Paul, précisément parce qu'il est qualifié de « roman » par Gallimard, illustre peut-être davantage que tous les autres livres de Calet ce principe de déception résultant de l'escamotage de tout ce qui constitue ordinairement le romanesque. Comme dans les « journaux de voyage » (que serait l'Italie sans une traversée de la place Saint-Marc ?), Calet construit pourtant son livre autour des étapes habituelles par lesquelles les personnages ont coutume de passer. « Roman d'amour », *Monsieur Paul* raconte une rencontre, une passion adultérine, une naissance et une rupture. Ce schéma classique est propre à rassurer le lecteur. Pourtant, Calet ne cesse de le

placer dans l'inconfort en ramenant le cliché littéraire amoureux à la réalité des corps. Ainsi, dès le premier rendez-vous, le paragraphe qui conclut la scène achève de briser le charme de ce qui ne ressemblait déjà pas à une rencontre amoureuse :

Nous sommes convenus de nous revoir le surlendemain, au même endroit, qui était à mi-chemin de nos domiciles. Elle a enfourché sa bécane. J'avais appris, accessoirement, que Cécile ne se portait pas bien : on venait de s'apercevoir qu'elle avait les intestins trop longs, de dix centimètres au moins. (MP, 87)

Les rendez-vous qui suivent dans les nombreux cafés de la capitale, traditionnels moments de séduction présentés comme d'éternelles répétitions, sont surtout pour Calet l'occasion de s'appesantir sur une irrésistible envie d'uriner (MP, 90-91). Ainsi, une situation qui devrait être charmante, propre à la cristallisation, devient immanquablement désagréable, surtout lorsqu'Emilienne, à l'issue de ces entretiens, disparaît en vélo :

Elle s'en allait sur son vélo ; cheveux flottants, jambes nues, telle une petite fille. La selle de sa bicyclette était entourée de chiffons rouges, d'un effet assez dégoûtant, je pensais à des taches de sang. (MP, 91)

Les images des intestins, de l'urine, des menstruations conditionnent une relation tempétueuse où le corps de l'autre — et le sien propre — ne peut donner lieu à aucune idéalisation et où les excès sont révélateurs :

Les excès verbaux accompagnaient les exploits génésiques. Au compère-loriot, qui avait été bien gênant, avait succédé une cystite virulente.

- Tu me tiens au cœur, lui disais-je.
- Mets-moi tes doigts dans la bouche, me disait-elle.
- Je suis ton jouet brisé ; tu m'as démoli, remonte-moi, disais-je.
- Je n'aurais jamais osé rêver cela, disait-elle.

Et ainsi de suite. On a cru mettre des paroles sur une chanson, vivre un poème.

- Tu es un être charmant, lui disais-je

Il est poignant et burlesque de se remémorer ce duo lyrique, aujourd'hui que nous sommes devenus un couple hideux, dont chaque mot est un outrage pour l'autre. (MP, 111-112)

Les excès langagiers accompagnent la dégradation des corps et donnent à ce couple d'amants des allures monstrueuses. *Monsieur Paul*, unique « roman d'amour » de Calet, au sens qu'il est le seul à parler de toutes les phases d'une relation de son début jusqu'à son terme, annihile toute possibilité de lyrisme. Il impose alors une réalité déjà entrevue, sous des formes différentes, dans ses autres livres. En effet, de *La Belle Lurette* au *Croquant indiscret*, aucun ouvrage ne contient ne serait-ce qu'une esquisse de romance. Les amours dans les livres de Calet sont des amours rapides, toujours

de passages, qui tiennent en un paragraphe. En ce sens, *Monsieur Paul* illustre violemment ce que *Le Bouquet* et *Les Murs de Fresnes* illustraient avec réserve et gravité, ce que *Le Tout sur le tout* illustre avec légèreté et ce que *Rêver à la suisse* et *L'Italie à la paresseuse* illustraient avec humour, à savoir que chez Calet le réel ne disparaît jamais derrière une fiction devenue problématique. En cela, il s'accorde avec ce qu'Henri Godard observe dans la littérature française de cette époque :

Il y a dans l'immédiat après-guerre de 1945 un moment où la quasi-totalité des écrivains qui s'étaient illustrés dans le roman pendant l'entre-deux-guerres, qui avaient misé sur lui, s'en détournent plus ou moins définitivement, comme s'ils se sentaient atteints dans leur goût ou leur droit de création fictive. [...] Quelques-uns auront pour le roman quelques retours de flamme, mais épisodiques, limités, et sans que leur production d'après-guerre s'en trouve dominée. Presque tous en viendront un jour ou l'autre, dans les décennies qui suivront, soit à l'autobiographie à proprement dite, soit à une autobiographie paradoxalement associée à l'imaginaire.¹

Pour Calet, la réponse à cette « crise de la fiction » passe par l'élaboration d'une poétique du retrait qui consiste à n'utiliser les effets littéraires (genre, personnage, dialogue, *topos*, lyrisme) que pour les désamorcer. Il en découle cette littérature en mode mineur, moins décevante que déceptive², qui prend sans cesse le contre-pied de ce qu'elle annonce, par pudeur ou par goût de la tromperie, et qui, peu à peu libérée de la contrainte de l'intrigue et de la linéarité, renonce au romanesque au profit d'une multitude d'anecdotes reliées entre elles par un subtil art de la composition.

B. Un art du collage et de la composition

Importance de la forme brève

Un rapide examen de l'ensemble de l'œuvre de Calet suffit pour constater, dès le premier coup d'œil, la minceur de la plupart de ses volumes. S'il est difficile de délimiter la longueur exacte de chacun de ses opus, chaque éditeur faisant le choix de corps typographiques différents, il est toutefois possible de relever que la grande majorité comporte entre cent et deux cent pages (*Rêver à la suisse*, *Les Grandes Largeurs*, *Les Murs de Fresnes*, *Le Croquant indiscret*, *La Belle Lurette*, *L'Italie à la paresseuse*, *Les Deux Bouts*), que les trois « romans traditionnels » font

¹ Henri GODARD, « La crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographie, autofiction », in Marc DAMBRE, Dominique GOSSELIN-NOAT (dir.), *op. cit.*, p. 82.

² Sur son site internet, l'Académie française précise que ce terme, « néologisme tiré de l'anglais », signifie « trompeur » (consulté le 27 février 2020) : <http://www.academie-francaise.fr/deceptif>

approximativement 200 pages et que les livres les plus longs (*Le Bouquet*, *Le Tout sur le tout*, *Monsieur Paul*) n'excèdent pas 300 pages¹. Il n'est donc ici jamais question de grande somme et encore moins de cycle romanesque qui serait à l'image de ce que sont, durant la première moitié du XX^e siècle, *Jean-Christophe* (1904-1912) de Romain Rolland, *Vie et aventures de Salavin* (1920-1932) de Georges Duhamel, *Le Monde-Réel* (1934-1944) d'Aragon, ou *Les Chemins de la Liberté* (1945-1949) de Sartre. Au-delà du questionnement des genres et du détournement des effets littéraires, la poétique du retrait d'Henri Calet est donc aussi à interroger dans la forme concrète de livres dont la brièveté objective est une preuve supplémentaire de sa prise de distance vis-à-vis du romanesque, du moins si l'on considère ce dernier comme étant ce qui se définit avant tout par la longueur. Dans ce cas, si l'on en croit Michel Lafon :

[...] s'interroger sur la forme brève aboutit tôt ou tard à poser la question du roman, qui constitue de fait la norme du non-bref, voire le seul contre-exemple à opposer, du moins à notre époque, à la brièveté (au point que l'on en arrive à se demander si le bref n'équivaut pas au *non-romanesque*).²

Si l'on se réfère à cette remarque, bien que qualifié de « roman » lors de sa parution en 1935, *La Belle Lurette* remet formellement en cause, par sa brièveté, sa désignation originelle. Avec moins de 160 pages (dans notre édition de référence dans la collection « L'imaginaire »), il se distingue nettement du *Voyage au bout de la nuit*, avec lequel il est pourtant comparé à sa sortie. Contrairement à Céline, qui pour son premier roman signe un opus de plus de 600 pages, Calet se confronte, dès son entrée en littérature, à l'impossibilité de « faire long » et illustre, sous la forme d'une aporie, les propos de Michel Lafon. Roman qui n'en est pas un, *La Belle Lurette* est représentatif de la poétique qu'élabore un écrivain qui, l'épanchement s'avérant difficile, se place volontairement dans les interstices du roman. Pour ce faire, si Calet (ou son éditeur ?) n'y renonce pas encore explicitement, il questionne en revanche ouvertement cette « norme du non-bref » en faisant délibérément le choix de la concision, forme du « non-romanesque », qu'il érige en principe de création. Ainsi, sa poétique, bâtie en retrait des canons littéraires, vérifie ce que Michel Lafon, poursuivant sa pensée, observe :

¹ Nous nous basons ici sur nos éditions de références.

² Michel LAFON, « Pour une poétique de la forme brève » in, *Amérique : Cahiers du CRICCAL*, « Les Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours : Conte, nouvelle », n°18, tome 1, 1997, p. 16.

Face au genre impérialiste et proliférant, la forme brève, sous quelque genre qu'elle se réalise, ne cesse de dire l'absence du roman, tantôt comme l'aveu d'une faiblesse, tantôt comme l'affirmation d'une chance, ou du moins d'une possibilité : qu'il existe d'autres voies, secondes et secrètes, pour l'expression littéraire.¹

La forme brève incarne bien chez Calet cette « absence du roman » transformée en « possibilité », qui est tout à la fois « faiblesse » et « chance », et qui s'impose dès son premier ouvrage. De ce fait, elle ne peut donc pas être uniquement envisagée comme la conséquence de la seule impossibilité de « faire long ». Elle relève d'un choix et devient même un véritable principe esthétique qui permet au texte d'accéder à la littéarité. Ceci est particulièrement évident dès *La Belle Lurette* où Calet brise la continuité romanesque en multipliant les phrases simples et les phrases nominales, en ayant recourt à la parataxe, en faisant une abondante utilisation des verbes et en abusant du retour à la ligne :

Planter des clous, c'était également interdit.
Cogner, enfoncer à tour de bras.
Dans le bois, dans le plâtre, dans la brique.
Rien n'eût été trop dur.
Comme dans du beurre.
Grimper sur une chaise, inspecter murs et plafonds, portes et fenêtres.
Traîner à quatre pattes sur le plancher.
Manier tenailles, maillets, tournevis.
S'amuser.
« J'en mettrai bien un ici... »
Un clou pointu, une vis brillante, un piton solide, un crampon noir.
« En voilà un qui passe trop... »
S'essouffler, se congestionner.
Défendu par Madame Slache ! (BL, 80-81)

L'extrait s'apparente presque ici à un poème en vers libre où les verbes à l'infinitif et les retours à la ligne imposent une scansion heurtée et contrainte. La forme brève permet une intensité poétique qui exprime avec vivacité toutes les formes de violences, qu'elles soient réellement subies (les interdits multiples qui pèsent sur l'enfant soumis à la tutelle de Madame Slache) ou d'ordre plus symbolique :

Il coucha là.
Pas seul.
Avec la sainte.

¹ *Ibid.*, p. 17.

Appels de bouches — espèces de râles — craquements de bois, dans une seule chambre.

Ma mère était déboulonnée. (BL, 115)

Après la Grande Guerre, le retour du père au sein du foyer familial brise le duo mère/enfant. Encore une fois, les phrases nominales et les phrases simples disent l'essentiel à mots comptés : un élément perturbateur impose sa présence (« Il coucha là »), introduit un changement dans la situation établie (« Pas seul »), se définit par opposition (« Avec la sainte ») et se trouve au cœur d'une action aux conséquences irrémédiables (« Ma mère était déboulonnée »). Toutefois, si, dans *La Belle Lurette*, la brièveté est principalement au service de l'expressivité, elle est surtout, dans l'ensemble de l'œuvre de Calet, consubstantielle d'une pratique de l'écriture sans cesse confrontée à l'urgence de dire.

Dès les années trente, et parallèlement à la rédaction de *La Belle Lurette*, du *Mérimos* et de *Fièvre des polders*, Calet commence à publier dans des revues. Entre 1933 et 1940, outre les prépublications de ces trois livres, ce sont dix textes critiques (comptes-rendus de livres¹, d'une exposition consacrée à Marc Chagall² et de l'émission qu'il anime de juillet 1938 à janvier 1939 sur Radio-37, « Le quart d'heure de la NRF »³), trois textes « engagés » en faveur des Républicains espagnols⁴ et six « nouvelles »⁵ qui paraissent dans la presse. Le fonds Henri Calet, conservé à la Bibliothèque Jacques-Doucet fait état, sur la même période, de seize textes supplémentaires qui demeurent inédits⁶, parmi lesquels onze ont une dimension critique⁷. Dès ses débuts, Calet complète donc son travail d'écrivain par celui de chroniqueur, principalement pour le compte de la *Nouvelle*

¹ « *Tsatsa-Minnka ; Méditerranée*, par Panaït Istrati. (Rieder) », *La Nouvelle Revue française*, n°269, 1^{er} février 1936 ; « *Vie de Klim Samguine : I. Klim l'enfant ; II. Klim l'étudiant*, par Maxime Gorki. (Rieder) », *La Nouvelle Revue française*, n°272, 1^{er} mai 1936 ; « *Etrange famille*, par Michel Matveev. (Editions de la N.R.F.) », *La Nouvelle Revue française*, n°275, 1^{er} août 1936 ; « *Abraxas*, par J. Audiberti (N.R.F.) », *Europe*, n°192, 15 décembre 1938 ; « *La Conquête de la Méditerranée*, par Marc Bernard », *La Lumière*, n°611, 20 janvier 1939 ; « *Au verso..* », *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} février 1939 ; « *Des jeunes gens réunis dans la campagne nîmoise - Un roman de Marc Bernard, Les Exilés* », *La Lumière*, n°640, 11 août 1939 ; « *Deux siècles de littérature française* », *France-Japon*, n°49, avril 1940.

² « *Marc l'enchanteur* », *Don Quichotte* (Le Caire), n°17, 29 mars 1940.

³ « *Un bon quart d'heure* », *La Lumière*, n°587, 5 août 1938.

⁴ « *Appel aux intellectuels pour leurs confrères catalans* », *La Lumière*, n°609, 6 janvier 1939 ; « *Un devoir sacré* », *La Lumière*, n°612, 27 janvier 1939 ; « *Misère des camps* », *La Lumière*, n°641, 18 août 1939.

⁵ « *Vie de famille !* », *Avant-Poste*, n°3, octobre-novembre 1933 ; « *Chômeurs pour quartiers chics* », *Lu dans la presse universelle*, 4^e année, n°136, 12 janvier 1934 ; « *Mauvais sang* », *La Lumière*, n°490, 26 septembre 1936 ; « *Temps pris* », *La Nouvelle Revue française*, n°278, 1^{er} novembre 1936 ; « *Maison tranquille* », *Europe*, n°182, 15 février 1938. « *L'heure qui sonne* », *Don Quichotte* (Le Caire), mai 1940.

⁶ Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet, Bibliographie critique*, op. cit., p. 191. Jean-Pierre Baril fournit la liste exhaustive des trente-trois textes de Calet demeurés inédits entre 1931 et 1955.

⁷ Ces textes critiques inédits sont présents dans le fonds Henri Calet et conservés à la côte LT Ms 9300.

Revue française et de *La Lumière*¹. Il suit en cela, avec plus ou moins de succès si l'on en croit la proportion des textes refusés, l'exemple d'un grand nombre d'hommes de lettres de l'époque — tels Albert Camus, Raymond Guérin, Marcel Arland, Aragon ou Louis Guilloux — habitués à publier dans les revues et les journaux des chroniques tour-à-tour journalistiques, politiques, critiques ou poétiques. Après la Libération, le rythme de publication d'Henri Calet s'intensifie significativement et ce sont près de quatre cents écrits qui paraissent dans la presse entre septembre 1944 et juillet 1956. Parmi eux, seuls treize appartiennent à la catégorie des « textes critiques, hommages et portraits »², signe qu'en s'intensifiant, sa production change aussi radicalement de nature. Pour qualifier ce nouveau type de textes, dans la lignée de ceux publiés par Léon-Paul Fargue et Eugène Dabit (ceux rassemblés dans *Faubourgs de Paris*, en 1933), Bruno Curatolo propose le terme de « chronique poétique » et ce bien qu'il ne s'agisse « pourtant ni de poèmes en prose ni de récits poétiques »³. En effet, la « chronique poétique » caletienne est solidement ancrée dans le réel, ne serait-ce que parce qu'elle est l'assurance d'une rémunération régulière pour un auteur sans cesse confronté à des difficultés financières. Toujours inscrite dans l'actualité, soumise à des délais de remise très stricts et contrainte de se conformer à un nombre de caractères limité, elle est indissociable de contraintes quotidiennes et journalistiques. Si on retrouve les notions de brièveté et d'urgence, dont s'accommodait déjà *La Belle Lurette*, elles relèvent ici davantage de l'exercice imposé, d'un cadre qui, tout en le contraignant, permet à Calet de développer une manière propre qui devient peu à peu caractéristique.

Dans son article « Petit guide pour une (re)lecture de la “chronique poétique” », Bruno Curatolo propose trois éléments d'analyse : le *motif*, l'*anecdote* et l'*imaginaire*⁴. Il désigne sous le terme de *motif* « l'occasion fournie à l'écrivain d'observer dans le monde *réel* une situation susceptible d'alerter sa curiosité ». Ce faisant, le récit qu'il fait de la situation vécue prend la forme d'une *anecdote* empreinte d'une « couleur locale » qui s'applique au lieu, aux habitudes et aux caractéristiques de l'époque. Enfin, selon Curatolo, c'est cette mise en narration des « signes de la réalité » qui rend possible un *imaginaire* où l'écrivain peut mobiliser un « souvenir personnel »,

¹ Fondé en 1927, *La Lumière* est un journal politiquement ancré à gauche. Pierre Mendès France, Vincent Auriol, Paul Ramadier et beaucoup de personnalités du parti radical et de la S.F.I.O. comptent parmi ses collaborateurs. Parmi les hommes de lettres, on retrouve les signatures de Marc Bernard, Pascal Pia et Albert Camus. Calet y est engagé en 1936, d'abord en qualité de correcteur, grâce à la recommandation de Jean Paulhan. Voir Claude BELLANGER, Jacques GODECHOT, Pierre GUIRAL, Fernand TERROU (dir.), *Histoire générale de la presse française, tome 3*, Paris, PUF, 1972, p. 572-573. Voir aussi Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, p. 569.

² Jean-Pierre Baril donne la liste exhaustive des « textes critiques, hommages et portraits » rédigés par Calet (publiés et inédits). Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, p. 238.

³ Bruno CURATOLO, « Petit guide pour une (re)lecture de la “chronique poétique”. A propos de Fargue, Calet, Giraud et quelques autres... », *Roman 20-50*, n°32, Décembre 2001, p. 144.

⁴ *Ibid.*, p. 148.

convoquer « l'histoire événementielle », avoir recours à des citations ou des stéréotypes, confronter les points de vue ou susciter la rêverie¹.

Ces éléments d'analyse sont particulièrement opérants pour la plupart des chroniques caletiennes publiées entre 1944 et 1956. Il suffit de prendre l'exemple de l'une d'elles et d'en étudier la composition pour constater un fonctionnement qui devient par la suite récurrent dans l'ensemble de l'œuvre. Publiée le lundi 14 octobre 1946 dans *Combat*, la chronique « Les grands dimanches »² est représentative d'une « manière Calet » qui s'affirme depuis l'automne 1944, date du début de sa collaboration avec le journal alors dirigé par Camus et Pia³ :

LES GRANDS DIMANCHES

LES gens se rendaient hier à leurs bureaux de votes sans beaucoup d'enthousiasme, semblait-il. On a gardé un mauvais souvenir des chemins qui conduisent à l'école communale. Mes parents déclaraient qu'ils devaient m'y traîner de force chaque matin. Cette fois, j'y suis allé tout seul. Je comprends l'importance de ce referendum, je suis maintenant pénétré de la nécessité de l'instruction obligatoire, comme du service militaire obligatoire. On devient raisonnable.

Il n'y avait aucune animation devant les panneaux. Deux agents seulement et un employé de la ville. Il faisait un peu froid. L'employé parlait; je m'approchais...

— On a de la peine à les gratter, disait-il, le papier se détache mal. C'est surtout les affiches du parti communiste qui tiennent bien. Ils ont de la bonne colle eux; je me demande où ils vont la chercher.

C'était considérer le problème constitutionnel sous un angle trop particulier, trop technique.

Je pris la file dans le grand préau. Une dame rousse présidait. Je me trouvais entre un nègre et une jeune femme que je reconnus aussitôt : nous avions déjà fait la queue ensemble, la veille au soir, à la porte de l'« Océanic ». Nous avions vu « Le Retour de l'Homme Invisible », un film d'apouvante. Le nègre vota; puis vint mon tour. La demoiselle était très parfumée. Qu'allait-elle répondre : « oui » ou « non » ? Elle glissa sa carte d'identité dans l'urne au lieu d'y mettre l'enveloppe. Il y eut alors quelque brouhaha. Enfin, tout rentra dans l'ordre.

La cour était triste, déserte; quelques feuilles jaunes d'octobre volaient d'un coin à l'autre.

ENSUITE, je me suis baladé dans le quartier. Rue Raymond-Losserand, ex-rue de Vanves (encore un changement de nom), des ménagères faisaient leurs petits achats. Elles avaient l'air soucieux. Je ne crois pas qu'elles se préoccupaient exagérément de la Constitution de la France, mais bien plutôt du déjeuner. C'est si difficile à présent de faire son marché, la vie est si chère.

— J'ai vu, par exemple, de la langue de veau à 99 francs la livre. Et, de plus, c'est le mois du terme.

LA rue Alphonse-Bertillon est une rue minuscule et peu fréquentée qui commence rue de Gergovie; elle borde la voie du chemin de fer. A la devanture du marchand de vins du coin, j'ai lu sur une petite plaque blanche :

Ici est tombé
pour la Libération de Paris
le 23 août 1944
André GARDELLE
21 ans.

En dessous, une sorte de carnet de fer-blanc dans quoi il y avait deux chrysanthèmes desséchés au vent. Le temps passé. Plus de deux ans déjà que Paris est libéré, plus de deux ans qu'André Gardelle est mort à l'angle de ces rues, où jamais on ne rencontre personne. On a oublié de renouveler les fleurs.

La rue Alphonse-Bertillon est parallèle à la rue Vercin; nous appelons ainsi, courtoisement, la rue Vercingétorix (un héros d'ancienne date).

SUR la route du retour, j'ai rencontré un ami. Nous nous révélâmes mutuellement que nous avions fait une pareille réponse au referendum. Et, là-dessus, avec des allures de connivence, nous primes la décision d'aller boire l'apéritif. Nous hésitâmes un temps entre le « Bouquet » et les « Vrais Insouciantes »; les deux établissements venaient d'être repeints. Nous entrâmes « Aux Vrais Insouciantes », je ne sais pourquoi.

A une table, quatre habitués faisaient leur belote du matin. La patronne montrait du mécontentement : sa coiffeuse l'avait mal peignée. Cela ne se remarquait pas. Elle avait payé 166 francs. Oui, la vie est chère.

Nous étions une demi-douzaine autour du comptoir. Un gros monsieur jugeait les nationalisations avec sévérité; un autre énumérait les scandales de la semaine. Je songeais au jeune mort de la rue Alphonse-Bertillon, à André Gardelle, qui aurait eu 23 ans seulement, qui n'avait jamais voté de sa vie... Nous formions un groupe assez morose.

Le patron reprit soudain sa place au comptoir :

— Je viens, nous dit-il, de faire mon devoir de Français.

Il eut un mot drôle pour chacun; une odeur de soupe à l'oignon venait de la cuisine, il y avait dehors un rayon de soleil. Tout changea, nos idées, nos visages; nous nous mîmes à parler de choses plus légères : de sport, de marché noir... en vrais insouciantes que nous sommes.

Henri CALET.

Journal *Combat*, 14 octobre 1946, p. 3 (détail)

¹ *Ibid.*, p. 148-149.

² *Combat*, 14 octobre 1946, p. 3. Repris dans *De ma lucarne* sous le titre « Les vrais insouciantes ».

³ Albert Camus est rédacteur en chef de *Combat* entre août 1944 et juin 1947. Pascal Pia en dirige la publication.

« Les grands dimanches » est le 106^e texte publié par l’auteur de *La Belle Lurette* depuis la Libération. En deux ans, il a eu le temps de se familiariser avec une forme contraignante et d’apprendre à maîtriser l’exercice. Dans cet article, paru au lendemain du référendum constitutionnel du 13 octobre 1946 qui voit l’adoption de la constitution instaurant la IV^e République, Calet prend pour *motif* ce dimanche, jour d’élection, que l’emphase de l’adjectif et le pluriel teignent d’ironie en contrastant avec le peu d’ « enthousiasme » dont les électeurs font preuve. En partant de cette situation réelle, Calet se positionne en vrai journaliste et réagit à une actualité qui s’impose d’elle-même. Pour appuyer cette idée d’un motif qui ne relève en rien du hasard, il convient de noter que le fonds Henri Calet, conservé à la Bibliothèque Jacques-Doucet, comprend de très nombreux papiers (coupures de presse, plans, brochures, prospectus...) qui démontrent que Calet, qui conservait tout, faisait preuve d’un grand sérieux dans sa documentation¹. Pourtant, à partir de ce dimanche d’élection, la chronique se défait instantanément d’un journalisme factuel, qui rendrait compte des résultats, pour se focaliser sur une succession d’*anecdotes*. Les quatre anecdotes ici présentées se développent autour de trois lieux caractéristiques : l’école, la rue et le bistrot. Cette chronique correspond alors à la définition qu’Alain Montandon, dans *Les Formes brèves* (2018), donne du « recueil d’anecdotes » qui correspondrait à un « assemblage de moments narratifs distincts, sans lien de solidarité significatif »². Graphiquement marqués par la mise en page, le blanc typographique, les trois étoiles et les lettrines qui les distinguent les uns des autres, ces moments laissent de côté l’enjeu du scrutin et revêtent d’autant mieux les quatre « caractéristiques fondamentales » nécessaires pour qu’il y ait « anecdote d’un point de vue narratif » : « l’authenticité présumée, la représentativité, la brièveté de la forme et l’effet qui donne à penser »³. Ces menus événements rencontrés par un promeneur qui déambulerait au hasard s’apparentent à des choses vues, dont l’authenticité est avérée par la situation initiale et le caractère photographique de chaque saynète. Un lieu (école, bureau de vote / rue / bistrot) s’accompagne de personnages qui lui sont indissociables (agent de police, agent municipal, électeurs / ménagère, promeneurs / couple des patrons, consommateurs) mais qui demeurent anonymes. Parallèlement, chaque anecdote fait appel à une culture immédiate et collective (souvenir du chemin de l’école / ancien nom des rues / joueurs de belote) à laquelle le grand nombre peut s’identifier. En plus de tout cela, Calet agrmente son récit de détails infimes dont l’apparente inutilité joue pourtant un rôle

¹ Nous renvoyons aussi à l’appareil critique de *Paris à la maraude*, où Michel P. Schmitt décrit le « bric-à-brac » de documents qu’accumulait Calet (JNS, 18-19).

² Alain MONTANDON, *Les Formes brèves*, Paris, Classiques Garnier, « Théorie de la littérature », 2018, p. 115.

³ *Ibid.*, p. 116.

décisif. La maussaderie ambiante, la carte d'identité glissée malencontreusement dans l'urne, les affiches du Parti Communiste impossibles à décoller, le prix de la langue de veau (« 99 francs la livre ») et d'une coupe de cheveux (166 francs), les fleurs séchées devant une plaque commémorative et l'odeur de la soupe à l'oignon sont autant d'éléments objectifs qui permettent paradoxalement à l'anecdote de passer dans le fictionnel. Ces *realia*, « signes de la réalité » intégrés à la rhétorique narrative, contribuent à façonner la littérarité d'une chronique. L'*imaginaire* collectif y invite subtilement le lecteur à dépasser le sujet initial pour partager un souvenir d'enfance (mauvais souvenir de la communale), pour se remémorer, avec une mélancolie discrète et dénuée de pathos (« feuilles jaunes d'octobre »), les événements récents (les morts de la Libération), pour reconstruire un environnement spatial et mental (les rues aux noms glorieux) et pour se laisser aller à une fin de matinée dont la légèreté (« soupe à l'oignon », « rayon de soleil ») se teinte tout de même d'une ultime ironie (« nous nous mîmes à parler de choses plus légères : de sport, de marché noir... »). En quelques mots, Calet crée un univers saturé de réel, où l'on donne le prix des choses, où l'on cite dans leur entier les plaques commémoratives, où l'on nomme les deux bistrots entre lesquels on hésite et où l'on explique les diminutifs populaires des noms des rues.

Alternative au lyrisme et aux morceaux de bravoure dont Calet s'accommode mal et en marge desquels il se tient volontiers, la forme brève est pour lui le moyen d'accéder à une certaine littérarité. La « chronique poétique », indissociable de sa pratique littéraire d'après-guerre, est donc aussi indissociable d'une littérature sur le mode mineur où l'anecdote, réduite à son strict minimum (il parvient à en inclure quatre dans l'espace pourtant très réduit alloué à une chronique comme « Les grands dimanches ») nous conduit à envisager l'œuvre selon un principe de morcellement où le paragraphe jouerait un rôle primordial.

Le paragraphe comme unité textuelle minimale

Dès *La Belle Lurette*, en 1935, Calet met en place une littérature où le morcellement tient lieu de principe esthétique. En effet, non content d'être un livre court aux phrases brèves, *La Belle Lurette* est aussi un livre extrêmement séquencé, constitué de trente-deux chapitres, eux-mêmes divisés en de nombreux paragraphes n'excédant jamais une dizaine de lignes. Le texte ainsi morcelé s'apparente à un ensemble composé d'une série de fragments. Alain Montandon rappelle que le fragment, « pensé à partir d'un tout », est lié, de par son étymologie, à la notion de « brisure » et qu'il est donc indissociable de l'idée de violence¹. Selon lui, il « porte mélancoliquement la marque

¹ Alain MONTANDON, *op. cit.*, p. 91.

du deuil, d'un ordre perdu, évanoui » et serait tout ensemble une « forme brisée » et un « briseur de forme »¹. Dans le cas de *La Belle Lurette*, récit d'une enfance dans le Paris de la Belle Epoque, le fragment porte la double mélancolie d'une époque passée et de son roman impossible :

L'impasse était droite. D'un côté : la rue Montante ; de l'autre : un mur.

Voie sans issue.

En des échoppes prospérait un bas commerce :

Le boucher, serré dans sa veste rayée en long, blanc et bleu, qui vendait de la petite viande — nous adorions ça — viande pour chien à cinq sous la livre, avec beaucoup d'os.

L'épicier, « La Gourme », avait un nez purulent et tous ses produits sentaient également le pétrole en raison de l'exiguïté des lieux. Il nous accordait un certain crédit.

La tripière aux joues roses derrière son étal de tranches de foie luisantes et sombres, de mou en tas, de cœurs grasseux grands et petits, de cervelles aplaties, de tripes frisottées. Le tout bien gluant.

Et des petits métiers désespérés [...] (BL, 11-12)

La description de la rue commerçante n'a pas la magnificence des Halles qui, sous la plume de Zola, débordent de denrées². Elle se limite à une succession de très courts paragraphes qui ne sont finalement qu'une rapide énumération où des détails significatifs rappellent que si « la brièveté réside dans le rien de plus que nécessaire, toute narration exige cependant que le nécessaire soit dit »³. Chez Calet, ce nécessaire consiste en un détail physique ou vestimentaire (« veste rayée », « nez purulent », « joues roses ») et en un mot ou une remarque qui résume à eux seuls une condition sociale (« viande pour chien », odeur de « pétrole », « exiguïté des lieux », « crédit »). Calet ne perd pas de temps dans de longues descriptions, ni dans de longues considérations psychologiques. Il pare, au contraire, au plus pressé en répondant à l'impératif d'une parole devenue nécessaire, quitte parfois à mettre à mal la linéarité de la narration et à donner à son ouvrage l'apparence d'une confession désordonnée.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'influence du journalisme et la pratique de la « chronique poétique » modifient le rapport de Calet à l'écriture. Ainsi le paragraphe, qui pouvait à l'origine être considéré comme un principe esthétique à même de représenter la violence et l'urgence de dire, devient l'équivalent d'un principe créateur, l'unité minimale à partir de laquelle il va construire l'ensemble de ses livres. Philippe Wahl constate cette évolution dans sa production d'après-guerre en soulignant que le paragraphe, réduit à son strict minimum et à une valeur

¹ *Ibid.*, p. 101.

² Dans *Le Ventre de Paris*, la boucherie des Quenu, « une joie pour le regard », donne lieu à une description de plus de deux pages et n'a donc pas grand chose à voir avec celle de l'impasse... Emile ZOLA, *Le Ventre de Paris*, Paris, Gallimard, « Folio », 2013, p. 75-76.

³ Alain MONTANDON, *op. cit.*, p. 128.

expressive dans *La Belle Lurette*, « gagne à la fois en amplitude et en souplesse, réservant ses effets pour la clausule »¹. Cette remarque est intéressante car elle insiste à la fois sur la longueur d'un paragraphe, qui du fait de son origine « journalistique » doit davantage s'étendre afin de décrire — même sommairement — une scène donnée, sur son caractère clos et sur sa valeur performative. L'exemple de la chronique « Les grands dimanches », citée plus haut, est symptomatique d'un texte qui progresse par une juxtaposition de paragraphes plus ou moins isolés les uns des autres. Celui que nous avons identifié comme constituant la deuxième anecdote, après le vote effectué à l'école communale, est représentatif d'une structure fréquemment utilisée :

Ensuite, je me suis baladé dans le quartier, rue Raymond-Losserand, ex-rue de Vanves (encore un changement de nom), des ménagères faisaient leurs petits achats. Elles avaient l'air soucieux. Je ne crois pas qu'elles se préoccupaient exagérément de la Constitution de la France, mais bien plutôt du déjeuner. C'est si difficile à présent de faire son marché, la vie est si chère — j'ai vu par exemple de la langue de veau à 99 francs la livre. Et de plus c'est le mois du terme. (DML, 263)

Tout d'abord, Calet précise la temporalité de l'action (« ensuite ») en l'inscrivant dans la continuité de l'anecdote précédente. À cela, s'ajoutent des indications géographiques (« le quartier, rue Raymond-Losserand ») et objectives (« ménagères », « petits achats ») qui font appel à une expérience collective, qu'elle soit mémorielle (« ex-rue de Vanves ») ou quotidienne. Le retour au motif initial (« la Constitution de la France ») permet tout à la fois de relier, de recontextualiser le paragraphe et d'introduire un autre sujet (la cherté de la vie, les pénuries) exemplifié par des exemples concrets (« langue de veau à 99 francs la livre »). Enfin, la clausule (« Et de plus c'est le mois du terme ») ne se présente pas comme une « clôture finale » mais elle joue le rôle — pour reprendre les mots de Montandon — d'« effet qui donne à penser »². Chez Calet, la phrase qui conclut le paragraphe n'est jamais une vérité générale ou une phrase définitive, mais invite au contraire le lecteur à prolonger la réflexion.

Le paragraphe se construit donc autour d'une anecdote isolée, reliée de façon très lâche (dimanche, promenade) à un motif général dont elle semble presque indépendante, pour s'achever sur une clausule qui permet tout autant de conclure la séquence que de la prolonger. Le sentiment qui se dégage de la lecture d'une chronique comme « Les grands dimanches » est celui d'avoir affaire à un texte composé de bribes d'une grande autonomie, assimilables à des fragments et donc potentiellement réutilisables. La comparaison du début de la chronique parue le 25 septembre 1947

¹ Philippe WAHL, *Henri Calet ou l'essai autobiographique, stylistique de la voix romanesque*, op. cit., p. 90.

² Alain MONTANDON, op. cit., p. 126.

dans *Combat*, « Excursion à Ménilmontant »¹, avec l'incipit du chapitre 48 du *Tout sur le tout* (1948) permet d'illustrer la manière dont Calet a recours à ce réemploi. Dans le journal, il écrit :

Après les mois chauds, les mois sans air, voici la saison rousse, les mois en « r », le temps des huîtres (déjà) et des marrons bientôt, l'automne qui perd des feuilles, l'hiver suivra... Ça tourne sans jamais s'arrêter.

Avant la fin de cet été, avant les tout derniers beaux jours, j'ai tenu à mettre à exécution un très ancien projet : j'ai voulu revoir Ménilmontant. J'ai perdu par là quelques années, il y a belle lurette. En ce moment, je les ramasse une à une, car je me suis mis à en faire collection.

Ménilmontant, c'est très loin de chez moi, presque à l'autre bout de Paris. J'ai pris, pour m'y rendre, l'autobus 96, à la gare Montparnasse, à l'extrémité du XIV^e arrondissement. Le receveur m'a demandé six tickets. On voit que la distance est grande. (DML, 294)

On retrouve dans cette courte séquence les caractéristiques précédemment décrites : temporalité (Automne), motif général (excursion à Ménilmontant), indications géographiques (Ménilmontant, Montparnasse, XIV^e arrondissement), la mémoire personnelle qui rencontre la mémoire collective en évoquant des jeunes années passées à Ménilmontant que la chanson de Trenet (1938) suffit à rendre proverbiales. Les deux premiers petits paragraphes s'achèvent sur une clausule mélancolique (« ça tourne sans jamais s'arrêter », « je les ramasse une à une, car je me suis mis à en faire collection ») qui accentuent une impression déjà suggérée par le réseau sémantique de l'automne lié à celui de la jeunesse évanouie et l'allusion transparente à son premier roman. Tout ceci prépare l'acmé de la clausule finale (« On voit que la distance est grande ») qui, avec un certain humour, joue de l'ambiguïté associée au terme « distance » pouvant ici faire référence autant au lieu à atteindre qu'au temps disparu. L'unité narrative de l'ensemble est soulignée, dans la version originale publiée dans *Combat* (comme dans la version reprise dans *De ma lucarne*), par un blanc typographique et une étoile qui l'isolent de l'anecdote suivante : le trajet de bus proprement dit (DML, 294-296).

Le chapitre 48 du *Tout sur le tout* commence quant à lui de la façon suivante :

Avant la fin de l'été, avant les tout derniers beaux jours, je mis à exécution un très ancien dessein : j'allai à Ménilmontant.

Ménilmontant, c'est très loin de chez moi, presque à l'extrémité de Paris. Je pris, pour m'y rendre, l'autobus 96, à la Gare Montparnasse. Le receveur me demanda six tickets. On voit que la distance est grande. (TT, 231)

¹ « Excursion à Ménilmontant » est une chronique en deux parties parues les 25 et 27 septembre 1947 dans *Combat*. Repris dans *De ma lucarne*.

Dans ce chapitre 48 du *Tout sur le tout*, Calet reprend presque en intégralité la chronique parue dans *Combat* qui raconte un voyage en bus vers Ménilmontant, dans le but de voir le lac de Saint-Fargeau (qui n'existe plus !), et se poursuit par une promenade dans l'arrondissement. La comparaison de ces deux incipit nous prouve que le paragraphe, chez Calet, peut être transposé d'un texte à l'autre au prix de très modestes modifications. Pour insérer ce fragment dans un nouveau contexte, il supprime l'intégralité du premier paragraphe, qui attribuait à l'article sa valeur de marronnier — inutile dans le cadre d'un « roman » — et remanie les deux autres. Si les détails pratiques relatifs au voyage restent, l'absence de toute référence à l'automne et à ses années de jeunesse empêchent cette promenade de prendre des allures de pèlerinage et vide la clause de toute trace de mélancolie. Matière malléable, le paragraphe peut donc, d'un texte à l'autre, être supprimé, expurgé ou complété, comme le prouve la comparaison entre la suite de la chronique « Excursion à Ménilmontant » et du chapitre 48 du *Tout sur le tout*.

L' « Excursion à Ménilmontant » continue en ces termes :

1. L'autobus a démarré¹ à 14h16 exactement. J'étais assis, j'ai baissé la vitre pour que le vent me rafraichît le visage, agréablement, je prenais mes aises. Nous avons traversé le VI^e arrondissement de bout en bout... Saint-Germain-des-Près, Saint-Michel... nous avons franchi la Seine, laissant, à droite, Notre-Dame, pour déboucher place de l'Hôtel-de-Ville. Le paysage changeait, **les rues devenaient plus étroites. J'ai entrevu la place des Vosges, en rose et jaune** (voilà longtemps que je n'y suis allé). **Nous étions dans le quartier du Marais ; nous nous sommes arrêtés un instant près du Cirque d'Hiver...**

2. Mes parents m'y ont mené maintes fois, jadis. Le parcours sur l'impériale de l'omnibus était un plaisir supplémentaire. L'omnibus s'appelait Filles du Calvaire-des-Ternes, mais les gens disaient cela d'un trait, comme un seul mot mystérieux. Il m'a fallu bien des années pour déchiffrer cette énigme linguistique. Et d'ailleurs qu'est-ce que c'est, au juste, une fille du calvaire ?

3. Le moteur peinait dans la côte de la rue de Ménilmontant. Nous avons dépassé le XI^e ; nous entrons dans le XX^e arrondissement.

4. Je connais le trajet. Quand nous habitons dans les parages, j'avais pour ami un vieux cocher qui me *confiait les rênes dans la montée*, lorsque ses chevaux allaient au pas. Je crois me rappeler un grand tintamarre de roues, de claquements de fouet ; il me revient une odeur de cuir ; je crois revoir le haut-de-forme de carton bouilli de mon ami, mais je n'en suis pas sûr. J'avais deux ou trois ans.

5. Nous sommes descendus à la porte des Lilas. Le voyage avait duré trente-cinq minutes environ, il m'avait coûté le prix de six tickets ainsi que je l'ai dit. (DML, 295-296)

¹ Nous indiquons en caractères gras les éléments repris, presque à l'identique, dans les deux extraits (la chronique de *Combat* et le texte inséré dans *Le Tout sur le tout*). Nous indiquons les numéros des paragraphes pour plus de simplicité. Nous indiquons en italique une phrase réécrite mais qui véhicule une idée exactement similaire.

Les cinq paragraphes qui composent l'extrait s'articulent tout d'abord autour d'un itinéraire factuel dont la précision correspond à ce qu'on est en droit d'attendre de la part d'une chronique se proposant de faire le voyage entre le XIV^e et le XX^e arrondissement (§ 1, 3, 5). Parallèlement, ils racontent un souvenir d'enfance (les trajets en omnibus) et répondent ainsi à l'annonce de l'incipit (§ 2, 4). Réutilisant le même matériau, Calet écrit dans *Le Tout sur le tout*, au chapitre 48 :

1'. L'autobus démarra. Je baissai la vitre pour que le vent me rafraîchit le visage, agréablement ; je prenais mes aises (1). Une jeune femme vint s'asseoir près de moi. Elle avait une robe beige à rayures sombres, ses bras étaient nus, ses jambes aussi, sa main gauche seule était gantée. **Nous traversâmes le VI^e arrondissement... Saint-Germain-des-Près, Saint-Michel... nous franchîmes la Seine, laissant à droite Notre-Dame, pour déboucher place de l'Hôtel-de-Ville (1).** La jeune femme était blonde, dorée, croustillante de soleil, elle répandait une odeur de gaufre, elle était à croquer, son bras touchait le mien. Parfois, nous nous regardions de côté. C'était presque un voyage d'amoureux. Il faisait bon. L'autobus nous appartenait. **Les rues devenaient plus étroites. J'entrevis la place des Vosges, en rose et jaune. Nous parcourions le Marais ; nous nous arrêtâmes un instant devant le cirque d'Hiver (1).** Nous étions côte à côte, muets, mais en grande intimité cependant.

2'. Tout comme sur la route de Saint-Jean-de-Luz à Biarritz, dans une auto de louage, une après-midi de fin d'été, tout pareillement, avec Séraphine à ma gauche, et la mer dans le fond. Un soleil tout pareil, un pareil abandon, des frôlements. Séraphine avait une pareille robe beige, en soie ; elle était brune.

3'. Le moteur peinait dans la montée de la rue de Ménilmontant (3). Sur ce trajet, j'ai conduit, étant petit, un omnibus à quatre chevaux (4). Ravachol n'était pas au relais. Mon amie sortit une clef de son sac ; je compris qu'elle allait me quitter déjà. En effet, elle partit, je la vis entrer dans un magasin de layettes...

4'. C'était fini, il eut fallu parler. Peut-être. Je sais me contenter d'aventures fugaces. Bien heureux d'en avoir encore.

5'. Je m'assis à sa place où je sentis dans mon corps la chaleur du sien. Elle m'avait aussi parfumé ; j'emportais dans mes vêtements un soupçon de vanille.

6'. Je descendis à la Porte des Lilas. J'étais encore un peu bouleversé. Le voyage avait duré trente-cinq minutes environ, il m'avait coûté le prix de six tickets, ainsi que je l'ai dit (5), mais quel beau voyage. (TT, 231-232)

Le passage de la chronique au livre entraîne un changement de conjugaison. Le passé simple, davantage littéraire, est utilisé en lieu et place du passé composé, appartenant plus à un registre de langue courant et davantage adapté à un article. Un rapide examen des éléments que nous indiquons en gras suffit pour constater que les deuxième, troisième et quatrième paragraphes de l'« Excursion à Ménilmontant » sont intégralement escamotés dans *Le Tout sur le tout*, malgré un rapide rappel du motif (« la montée de la rue de Ménilmontant ») et une allusion à l'omnibus (§ 3'). Les réminiscences de l'enfance (§ 2, 3, 4), annoncées par l'incipit de la chronique mais évacuées par

celui du chapitre 48, sont tout simplement remplacées, dans ce deuxième extrait, par une autre anecdote mettant en scène la jeune inconnue de l'autobus et par le souvenir qu'elle permet de réactiver (§ 2'). Les paragraphes issus de l'« Excursion à Ménilmontant » font ici clairement office de base à partir de laquelle l'écrivain du *Tout sur le tout* effectue dans le même temps un travail de substitution (§ 2, 3, 4 ≠ § 2', 3', 4', 5'), et de complétion (§ 1, 5 ≠ 1', 6') qui implique nécessairement un glissement de sens. La réutilisation, presque dans leur intégralité, des deux paragraphes qui encadrent la narration illustre parfaitement leur caractère malléable. Dans la chronique (§ 1 et 5), comme dans le livre (§ 1' et 6'), il font office d'introduction et de conclusion en signifiant le début et la fin du trajet en autobus. Toutefois, dans *Le Tout sur le tout*, c'est littéralement *entre les lignes* que Calet insère l'anecdote qui donne à la course vers Ménilmontant une nouvelle dimension. Au départ simple objet de déplacement spatial (§ 1), le trajet en autobus y devient, dès la deuxième phrase, transport amoureux (§ 1'). Cette modification de la nature profonde de la rêverie du narrateur se retrouve inmanquablement dans la clause finale (§ 5 et 6'). Presqu'identique dans les deux cas, *Le Tout sur le tout* introduit cependant une nuance importante et typique de Calet. En ajoutant un complément à la récapitulation factuelle de la chronique (« mais quel beau voyage »), il confère à l'ensemble une légère mélancolie qui fait que le lecteur, s'il en termine avec le trajet, n'en a pas tout à fait fini avec le souvenir d'une situation déjà évanouie.

Tour à tour commentaire ou ouverture, matière à penser ou à rêverie, l'effet de clause est au centre d'un dispositif fondé sur la fragmentation dans lequel il joue tout autant le rôle de conclusion que celui d'embrayeur entre des paragraphes réutilisables, interchangeables et modulables à loisir. Ces derniers, unités minimales de l'œuvre en construction, permettent à Calet de réutiliser plusieurs fois le même matériau et d'imbriquer entre eux des morceaux de textes dans des livres qui relèvent alors souvent d'un art virtuose et complexe du collage et de la composition.

Circulation des textes, génétique des livres

Plus que des effets de répétitions qui pourraient, d'un livre et d'un texte à l'autre, constituer des lignes de force thématiques ou esthétiques, Calet, qui conservait tout, est adepte du réemploi permanent, sous toutes ses formes possibles et imaginables. Un texte publié ne correspondant pas pour lui à un aboutissement, il n'est pas rare de le voir procéder à la réutilisation de la plupart de ses écrits qui connaissent alors, dans la majorité des cas, une deuxième, voire une troisième vie. C'est ainsi, par exemple, que les articles rédigés lors de son séjour en Suisse paraissent simultanément des

deux côtés de la frontière¹. A l'inverse, « L'heure qui sonne » qui paraît pour la première fois en mai 1940 dans la revue cairote fondée par son ami Georges Henein, *Don Quichotte*, ne paraît en France qu'en novembre 1945, dans *Fontaine*, avant d'être intégré, deux ans plus tard, dans le recueil de nouvelles *Trente à quarante*. Entre 1935 et 1956, ce sont près d'une quarantaine de publications dans des revues du monde entier (Etats-Unis, Argentine, Vietnam, Italie, Suisse, Maroc, Algérie, Egypte, Danemark) qui ne sont en fait que des reprises, quasiment à l'identique, d'écrits déjà parus. « La bourrasque sur Saint-Romain », daté de novembre 1944 (SC, 43) et publié pour la première fois en janvier 1946 dans *Rencontre*, illustre cette circulation des textes. Repris dans *Servir* (Lausanne) le 28 octobre de la même année, puis dans *Paris* (Casablanca) le 18 mars 1949, il revient finalement en France pour une ultime publication dans *Sud-Ouest dimanche* (Bordeaux), le 23 avril 1950. Avec Calet, le même écrit peut donc connaître une large diffusion et une durée de vie particulièrement longue (ici plus de quatre ans ; près de six ans si l'on tient compte de la date de rédaction).

Parallèlement, un deuxième type de réemploi, beaucoup plus subtil, consiste à remanier le contenu d'une chronique, d'y ajouter un paragraphe, d'en soustraire un autre, pour obtenir la matière d'un nouvel article. Ce procédé, caractéristique de la manière Calet, est utilisé dès ses débuts journalistiques puisque le premier article qu'il publie à la Libération, « Quelques-uns des nôtres »², contient déjà la substance de quatre chroniques supplémentaires : « Je vous l'amène / il faut nous le sauver »³, « Roosevelt et Viboud »⁴, « La bourrasque sur Saint-Romain »⁵ et « Portrait »⁶. Il découpe, littéralement, le texte initial (récit des combats menés dans la Drôme par les travailleurs de l'usine de céramique que Calet dirigea durant l'Occupation) pour obtenir des fragments qu'il complète et réorganise afin d'établir de nouveaux textes dont l'écho de l'ancien ne met cependant pas en cause le caractère inédit. Si la deuxième chronique est publiée deux semaines après l'originale, la dernière ne l'est que plus d'un an et demi plus tard, preuve, encore une fois, que ce type de réemploi n'est pas limité dans le temps.

Il est donc impossible d'envisager l'œuvre de Calet sans prendre en compte cette incessante circulation des textes. Le même écrit peut, en plus d'être republié dans différents périodiques,

¹ Sur ces doubles parutions, nous renvoyons à la deuxième partie du présent ouvrage : Chapitre 6, B, « *Rêver à la suisse*, un voyage dans les marges ».

² « Quelques-uns des nôtres », *Le Résistant de la Drôme*, 30 septembre 1944. Repris dans *Une Stèle pour la céramique*.

³ *Combat*, 13 octobre 1944. Repris dans *Contre l'oubli* sous le titre « Je vous amène Couillard ».

⁴ *Fontaine*, n°43, Juin 1945. Repris dans *Une Stèle pour la céramique*.

⁵ *Rencontres*, n°1, janvier 1946. Repris dans *Une Stèle pour la céramique*.

⁶ *Juin*, n°7, 2 avril 1946. Repris dans *Contre l'oubli* sous le titre « Madame Viboud ».

devenir le matériau d'un chapitre de livre, intégrer un recueil, être transformé en une émission ou une pièce radiophonique, voire même constituer l'argument d'un court métrage. Citons l'exemple de la nouvelle « Au bar de la petite vitesse », datée de mai 1942, parue le 17 novembre 1945 dans *Bref*, intégrée en avril 1947 au recueil *Trente à quarante*, qui devient la première partie d'une pièce radiophonique¹ puis un court métrage pour la télévision². Il faut donc concevoir ces remaniements incessants, retouches et changements de nature des textes comme étant au cœur d'une poétique du retrait qui fait de l'instabilité la condition de la création d'un espace littéraire prenant forme par la variation. En effet, la plupart des volumes de Calet, certes à des degrés divers, entretiennent des relations avec la forme brève³. Même ses ouvrages les plus proches du « roman » (*La Belle Lurette*, *Le Mérinos*, *Fièvre des polders*, *Le Bouquet*, *Un grand voyage*) dérivent de récits (respectivement : « La Petite famille »⁴, « A la rigolade »⁵, « Le Dieu des Flandres »⁶, « Un an déjà ou presque »⁷, « Amérique »⁸) dont la publication indépendante peut, indifféremment, être antérieure (« Amérique », daté de 1936, n'a paru qu'en 1947 tandis qu'*Un grand voyage*, qui le reprend largement, n'est publié qu'en 1952), simultanée (« La Petite famille » correspond, en 1935, à une prépublication de *La Belle Lurette* et devient une nouvelle lors de sa reprise, douze ans plus tard, dans *Trente à quarante*), ou très largement postérieure à l'opus final (« À la rigolade » qui reprend une scène du *Mérinos* [LM, 192] n'est publié que dix ans plus tard dans *Trente à quarante*).

Outre ces réemplois, il faut distinguer deux types supplémentaires de circulation des textes qui s'opèrent cette fois entre le livre et la chronique. S'appuyant notamment sur la correspondance d'Henri Calet conservée à la bibliothèque Jacques-Doucet, Jean-Pierre Baril souligne que *L'Italie à la paresseuse*, *Monsieur Paul* et *Le Croquant indiscret* sont à considérer comme des ouvrages

¹ Le programme intitulé « Les Muettes » est diffusé pour la première fois sur le Programme parisien le 5 octobre 1947. Il dresse le portrait de trois femmes : Mimi (l'héroïne de « Au bar de la petite vitesse), Rolande (l'héroïne de « Week-end », repris dans *Trente à quarante*) et Emma (« La femme invisible », rédigé en décembre 1946 mais seulement publié en mai 1949 dans la revue *84*, où Emma est devenue Irma...). Suite à cette diffusion, Calet reçut une lettre enthousiaste d'Antoine Blondin. La revue *Théodore Balmoral* a retranscrit cette lettre ainsi que l'intégralité du manuscrit des « Muettes » : *Théodore Balmoral*, n°42-43, Hiver 2002-2003, pp. 113-124.

² « Au bar de la petite vitesse » devient *Au Bon coin*. Réalisé par Jean Kerchbron, qui réalise aussi la série de films documentaires *Villages de Paris* et la version radiophonique de *Huit quartiers de roture*, le film est diffusé pour la première fois le 6 mars 1950 dans l'émission « Banc d'essai ». Il est disponible sur le site de l'INA : <https://madelen.ina.fr/programme/au-bon-coin> (page consultée le 20 mars 2021)

³ Nous écartons ici *Les Murs de Fresnes* et *Les Deux Bouts*, deux ouvrages dérivés d'enquêtes journalistiques.

⁴ La nouvelle paraît sous le titre « La Belle Lurette », *La Nouvelle revue française*, n°264, 1^{er} septembre 1935. Elle est reprise en 1947 dans *Trente à quarante* sous le titre « La Petite famille ».

⁵ Inédite en revue, « À la rigolade » est repris dans *Trente à quarante*.

⁶ « Le Dieu des Flandres », *Valeurs* (Alexandrie), n°5, avril 1946.

⁷ « Un an déjà ou presque », *Pour la victoire* (New York), n°6, 6 février 1943. Repris dans *Les Lettres françaises*, n°37, 6 janvier 1945.

⁸ La nouvelle est publiée seule, en 1947, aux Editions de Minuit, avant d'être reprise un mois plus tard dans *Trente à quarante*.

rédigés d'un seul tenant¹. Il insiste notamment sur le fait que *L'Italie à la paresseuse* (1950) « est le fruit d'une rédaction continue » dont la première version, intitulée *La Perle au pourceau*, est achevée en septembre 1949². C'est de celle-ci que Calet extrait la matière de quatre chroniques publiées dans *Combat* et *Le Figaro littéraire*, en septembre et en octobre 1949³ et qui constituent des prépublications qui « permettent d'apprécier justement ce que fut, d'une version à l'autre, le travail de Calet »⁴. Le manuscrit est ensuite retravaillé et complété pour aboutir à une deuxième version de ce qui sera finalement *L'Italie à la paresseuse*. Achevée en décembre 1949⁵, elle se compose dorénavant d'un « avertissement » et de seize chapitres, dont les premier, deuxième, quatrième, cinquième, sixième et septième sont inédits. Dans cette nouvelle version, la chronique publiée dans *Combat* le 29 septembre, « Petites notes transitaires », correspond au chapitre 3, tandis que les trois autres s'entremêlent pour former toute la seconde partie de l'ouvrage (chapitres 8 à 16)⁶. Résultat d'un premier jet « découpé » en articles eux-mêmes réassemblés et complétés pour aboutir au livre final, *L'Italie à la paresseuse* n'est pas à proprement parler un « montage » mais illustre parfaitement un travail de réécriture prenant forme par la circulation de textes qui, entre deux versions, transitent par la chronique. L'adjonction dans la version finale, en guise d'« avertissement », d'un article paru le 14 février 1949⁷, soit quatre mois avant le départ de Calet en Italie, témoigne aussi du fait que, malgré l'idée d'une « rédaction continue », la tentation du collage et de la composition n'est jamais totalement absente d'aucun de ses livres.

Ceci se vérifie également dans *Le Croquant indiscret*⁸. Bien qu'originellement commandée par *Le Nouveau Femina*, l'enquête que se voit confier Calet sur la vie mondaine dépasse rapidement ce statut et se transforme en un petit opus avant même la parution de la première chronique dans la revue dirigée par Hélène Lazareff et Roger Nimier. Comme pour *L'Italie à la paresseuse*, c'est d'une première version, rédigée entre février et mars 1955, qu'est extrait le texte publié en juin

¹ Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, p. 471, 476 et 494.

² *Ibid.*

³ « Petites promenades dans Rome sans Guide », *Le Figaro littéraire*, n°178, 17 septembre 1949 ; « Petites notes transitaires », *Combat*, 29 septembre 1949 ; « Une légère excitation dans la Ville éternelle », *Le Figaro littéraire*, n°180, 1^{er} octobre 1949 ; « Fragments de Rome », *Combat*, 13 octobre 1949.

⁴ Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, p. 471.

⁵ *Ibid.*

⁶ « Petites promenades dans Rome sans Guide » est repris dans les chapitres 9, 10, 11, 12, 13 et 16 ; « Une légère excitation dans la Ville éternelle » est repris dans les chapitres 8, 10, 11, 14, 15 et 16 ; « Fragments de Rome » est repris dans les chapitres 11, 14 et 15. Voir aussi : *Ibid.*, p. 472.

⁷ « Tentative de sortie », *La Table ronde*, n°14, février 1949.

⁸ Pour tout ce qui concerne l'écriture et la genèse du *Croquant indiscret* nous renvoyons à l'étude de Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, p. 493-503.

1955 dans *Le Nouveau Femina*¹. Il s'agit d'un long récit où figurent déjà les trois-quarts de la version finale du *Croquant indiscret* (une partie des chapitres 1, 4, 5, 6, 10, 12, 13, et 23 et l'intégralité des chapitres 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21 et 22), achevée quant à elle à la fin du mois de mai 1955². Il est intéressant de noter que la parution de juin (dans *Le Nouveau Femina*) ne reprend pas la dernière version en date (celle de mai) qui est adaptée au même moment en pièce radiophonique³ et que Calet propose, durant l'été, à différents éditeurs. Face aux nombreux refus, il compose, à partir de ce manuscrit final, neuf chroniques qui paraissent dans la presse entre juin et octobre 1955⁴ et qui trouvent parfois leur place au milieu d'autres séries d'articles. C'est ainsi que durant tout l'été 1955, au milieu des douze textes écrits par Calet pour *Franc-Tireur* et réunis sous le titre générique de « Chronique de notre temps », on retrouve « L'interview mondaine » et « 240 000 francs de chapeaux ». Avant sa publication en volume, en octobre 1955, *Le Croquant indiscret* a donc déjà très largement vécu. Résultat, comme *L'Italie à la paresseuse*, d'une écriture continue, le livre se distingue toutefois du « journal de voyage » par l'existence d'une version finale antérieure à la parution de chroniques qui ne témoignent plus de l'évolution d'un texte mais seulement de son découpage.

Le dernier type de réemploi des textes, autrement plus complexe, consiste, à l'inverse du *Croquant indiscret*, à assembler un certain nombre de chroniques en vue d'obtenir la quasi totalité d'un ouvrage inédit. C'est sur ce modèle que Calet compose *Le Tout sur le tout* (1948), *Rêver à la suisse* (1948) et *Les Grandes Largeurs* (1951). Si, pour *Rêver à la suisse*, une certaine cohérence d'ensemble est assurée par la seule contemporanéité des cinq articles qui entrent dans la composition du livre final⁵, il n'en va pas exactement de même pour *Le Tout sur le tout* et *Les Grandes Largeurs*. Le premier se compose ainsi de trente-six chroniques parues entre avril 1945 et

¹ « Les Parisiennes du “Monde” », *Nouveau Femina*, 15 juin 1955. Se basant sur l'analyse des écrits personnels de Calet (une lettre à Georges Henein et son agenda), Jean-Pierre Baril insiste sur le fait que « contrairement à ce que les prépublications ultérieures pouvaient laisser penser, Calet a donc bel et bien terminé, le 30 mars 1955, la première version d'un ouvrage rédigé de manière continue ». *Ibid.*, p. 494.

² Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, p. 494 et 497.

³ La pièce radiophonique intitulée *Le Croquant indiscret* est diffusée pour la première fois le 26 juin 1955.

⁴ Nous indiquons entre crochets les numéros des chapitres du *Croquant indiscret* d'où sont extraits les fragments qui composent les neuf chroniques. « Au lendemain d'un grand soir », *Le Figaro littéraire*, n°477, 11 juin 1955 [chapitres 23 et 24] ; « Une enquête d'Henri Calet / “Le Croquant indiscret” » sur les Dames du Tout-Paris », *Radio 55*, n°557, 26 juin 1955 [chapitres 1 et 6] ; « Un diner vu du dehors », *Franc-Tireur*, 14 juillet 1955 [chapitres 11 et 20] ; « Un “toquard” chez Maxim's », *Preuves*, n°53, août 1955 [chapitres 4 et 5] ; « L'interview mondaine », *Franc-Tireur*, 6-7 août 1955 [chapitre 9] ; « 240 000 francs de chapeaux », *Franc-Tireur*, 11 août 1955 [chapitres 2 et 3] ; « Frivolités », *Gazette de Lausanne*, n°202, 27-28 août 1955 [chapitre 2] ; « Réflexions incongrues devant un hôtel particulier », *Preuves*, n°55, octobre 1955 [chapitres 1, 10, 12 et 13] ; « Tempêtes sur Plaisance », *Le Figaro littéraire*, n°493, 1^{er} octobre 1955 [chapitre 12]. Voir aussi Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, p. 496.

⁵ Pour plus de détails sur la composition du livre nous renvoyons au Chapitre 6, B, « *Rêver à la suisse*, un voyage dans les marges ».

novembre 1947¹, tandis que les « balades parisiennes » sont le résultat d'un assemblage de douze textes, dont deux sont destinés à la radio, rédigés entre août 1948 et octobre 1951. Peut-être plus encore que l'important nombre de textes réutilisés, la distance temporelle qui les sépare — jusqu'à plus de trois ans ! — pourrait en soi représenter un obstacle à la cohérence d'un ensemble en apparence hétéroclite. Le fait est que Calet, dans *Le Tout sur le tout* comme dans *Les Grandes Largeurs*, se livre davantage à un travail de composition qu'à un travail de rédaction. Pour autant, son entreprise ne se limite pas à une compilation de chroniques qui, simplement mises bout à bout, formeraient un livre. Jean-Pierre Baril, dans sa thèse de doctorat, illustre par des tableaux les complexes compositions du *Tout sur le tout* et des *Grandes Largeurs* en identifiant les chroniques à partir desquelles sont obtenus les différents chapitres. Nous reproduisons ici, à titre d'exemple et pour une meilleure vision d'ensemble, celui qu'il établit pour *Les Grandes Largeurs* :

¹ Pour la liste exhaustive de ces chroniques nous renvoyons au Chapitre 2, C.

LES GRANDES LARGEURS	PREPUBLICATIONS ET TEXTES RADIOPHONIQUES
Chapitre 1 pp. 7-10	1. « La saison des voyages », <i>Caliban</i> , n°19, 15 août 1948. 2. « Exploration sentimentale de Paris », <i>Opéra</i> , n°322, 12 septembre 1951.
Chapitre 2 pp. 11-15	1. « La saison des voyages », <i>Caliban</i> , n°19, 15 août 1948. 2. « Exploration sentimentale de Paris », <i>Opéra</i> , n°322, 12 septembre 1951.
Chapitre 3 pp. 16-19	1. « La saison des voyages », <i>Caliban</i> , n°19, 15 août 1948 2. <i>Idées en l'air</i> , Programme national, 8 décembre 1948. [Radio] 3. « Exploration sentimentale de Paris », <i>Opéra</i> , n°322, 12 septembre 1951.
Chapitre 4 pp. 20-26	1. <i>La Clef des mensonges</i> , Programme national, 29 octobre 1950. [Radio] 2. « J'ai couronné [...] », <i>Le Figaro littéraire</i> , n°279, 25 août 1951.
Chapitre 5 pp. 27-29	1. « La saison des voyages », <i>Caliban</i> , n°19, 15 août 1948. 2. « La place de l'Etoile », <i>Botteghe Oscure, Quaderno III</i> , mars 1949.
Chapitre 6 pp. 30-33	« La place de l'Etoile », <i>Botteghe Oscure, Quaderno III</i> , mars 1949.
Chapitre 7 pp. 34-38	« La place de l'Etoile », <i>Botteghe Oscure, Quaderno III</i> , mars 1949.
Chapitre 8 pp. 39-47	_____
Chapitre 9 pp. 48-53	[« Les consciences tranquilles », juillet (?) 1951.]
Chapitre 10 pp. 54-59	« La typhoïde aux Ternes », <i>La Table ronde</i> , n°19, juillet 1949.
Chapitre 11 pp. 60-67	1. « Acacia's street », <i>Combat</i> , 1er septembre 1949. 2. « Connaissez-vous la 6 CV Renault type "tous temps" ? », <i>Opéra</i> , n°326, 10 octobre 1951.
Chapitre 12 pp. 68-78	« Connaissez-vous la 6 CV Renault type "tous temps" ? », <i>Opéra</i> , n°326, 10 octobre 1951.
Chapitre 13 pp. 79-83	« Je partais pour l'école », <i>Caliban</i> , n°21, 15 octobre 1948.
Chapitre 14 pp. 84-90	1. « La saison des voyages », <i>Caliban</i> , n°19, 15 août 1948. 2. « Surprise-partie dans la banlieue Ouest », <i>Opéra</i> , n°320, 29 août 1951.
Chapitre 15 pp. 91-99	« Feu Luna Park... », <i>Le Figaro littéraire</i> , n°196, 21 janvier 1950.

« La Composition des *Grandes Largeurs* »¹

Un premier examen suffit pour constater qu'aucune logique chronologique ne régit l'agencement des textes. En effet, une chronique de 1951 peut être utilisée pour former l'essentiel des trois premiers chapitres tandis qu'une autre de 1948 peut l'être pour le chapitre 13. L'assemblage des *Grandes Largeurs* — il en va de même pour *Le Tout sur le tout* — relève d'une

¹ Jean-Pierre Baril, *Henri Calet, Bibliographie critique 1931-2003, op. cit.*, p. 481.

tout autre subtilité puisque, comme le révèle ce tableau, Calet utilise ses chroniques de multiples façons et à des fins différentes. Dans *Les Grandes Largeurs*, elles peuvent ainsi être reprises quasiment telles quelles, au prix de légers remaniements, et constituer à elles seules l'intégralité d'un chapitre (chapitres 10, 13, 15) ; être divisées et fournir la matière principale de différents chapitres (les chapitres 4, 6 et 7 sont construits à partir de « La place de l'Etoile ») ; ou être fragmentées en de multiples paragraphes que Calet dissémine ensuite dans tout son ouvrage. Le chapitre 14 des *Grandes Largeurs* recèle un parfait exemple de cette construction complexe où s'articulent reprise d'articles, remaniement subtil, paragraphes isolés extraits d'un autre ensemble et développements inédits qui s'insèrent dans la narration :

A la réflexion, je m'aperçois que, *comme mon père*, j'ai été bien souvent mis à la porte dans ma vie ; Cela tient sans doute à **mon extérieur rebutant, à ma grimace un peu dégoûtée* [*à ma mine rebutante, un peu dégoûtée]. J'en arrive à m'étonner d'avoir encore quelques amis.

J'allais omettre* [*Ah, j'allais oublier] de mentionner qu'étant petit **je suis allé bien des fois à* [*j'ai assidûment fréquenté] la fête à Neu-Neu. **A l'entrée, il y avait un petit train* [*J'ai connu un autre train qui se tenait toujours à l'entrée de la fête à Neuilly] **qui peut paraître ridicule [*il était d'un modèle qui peut paraître suranné] *en regard du « Train bleu » de l'avenue du Maine. Mais il sifflait, je crois, quand nous nous engouffrions dans le tunnel obscur et effrayant. Des drapeaux français décoraient la machine dont les cuivres étincelaient. On eût dit une inauguration ininterrompue.* [remplacement de la clause initiale : Où est le progrès ?]

Donc, je me trouvais à Neuilly, ces jours-ci ; dans la partie la plus aristocratique de Neuilly, en bordure du Bois. J'étais porteur d'un rôti de veau cru emballé dans un journal. Car j'avais été prié à déjeuner. Invité d'un caractère assez particulier : on m'avait enjoint d'apporter la viande, sans me donner d'ailleurs des instructions claires. Quelle sorte de viande ? On me laissait juge. Je m'empresse de déclarer que ce n'est nullement une coutume locale. Mes hôtes **n'étaient* [*ne sont] pas d'authentiques habitants de Neuilly (comment les appelle-t-on ?), il **ne faisaient* [*ne font] que prendre des vacances dans un appartement inoccupé. *[Ce ne sont pas non plus des « squatters » puisqu'ils ont eu l'assentiment des locataires en titre. Tout cela devait être dit]* (GL, p. 85-86)

Cet extrait des *Grandes Largeurs* illustre la complexité du travail de Calet. Nous utilisons la typographie normale pour indiquer la reprise telle quelle de la chronique qui constitue presque l'intégralité du chapitre 14, « Surprise partie dans la banlieue Ouest », paru dans *Opéra*, le 29 août 1951¹. Nous avons souligné les légers remaniements effectués par Calet et indiqué [entre crochets] les phrases qu'ils remplacent. En **gras** figure un paragraphe que Calet emprunte à une autre chronique (ici « La saison des voyages », paru dans *Caliban* le 15 août 1948) qui se trouve

¹ « Surprise partie dans la banlieue Ouest », *Opéra*, n°320, 29 août 1951. Repris dans *Acteur et témoin* sous le titre « En ces lieux tranquilles ».

placé ici — comme une réminiscence motivée par le lieu et la fête — pour insister sur une cohérence d'ensemble recréée par la simple référence au « Train bleu de l'avenue du Maine », qui renvoie aux premières pages du livre (GL, 8). En *italique*, nous indiquons les passages inédits ajoutés par Calet, tandis que *[l'italique et le gras entre crochets]* signalent les passages qu'il supprime (ici la dernière phrase). L'examen de cet extrait et la comparaison avec ses différentes sources, permettent de constater que le découpage, le collage, le remaniement, la suppression et les jeux référentiels sont ce qui permet à l'écrivain de faire tenir ensemble deux textes séparés de plus de trois ans. À partir de cela, il parvient encore à créer du nouveau en insérant des paragraphes inédits :

Sur la rive **gauche* [**adverse*], j'ai retrouvé les **tanières* [**masures*] que j'avais connues vingt ans auparavant. Elles sont plus délabrées qu'alors, ce qui est naturel. *Et nous, ne sommes-nous pas plus abîmés qu'alors ? Les lézardes, les crevasses nous les avons au cœur.*

J'allais là, de temps en temps, à La Civette du Pont, près de la chapelle ; Blanche s'y trouvait déjà parmi la moisissure et le relent fort de l'eau. Le soir tombait mais le patron n'éclairait pas la salle pour deux clients de si peu d'importance ; nous nous hasardions à faire quelques projets d'avenir dans l'obscurité, puis, à la toute dernière minute, nous étions pris d'une mimique nerveuse. On ne pouvait pas se quitter comme ça...

Des **Kabyles* [Arabes], furtifs et frileux, vaguaient deux par deux en se tenant par le petit doigt. J'avais dû avoir la même **dégaine* [**de mêmes allures*] de personne déplacée quelques instants avant, à Neuilly. (GL, 88-89)

Cet extrait des *Grandes Largeurs*, suite immédiate du précédent et composé à partir de la même chronique, illustre le sens du détail de Calet, qui remplace certains termes, mais aussi la façon dont il divise en trois le paragraphe originel¹ — tout en le conservant dans son intégralité — en créant une nouvelle clause intermédiaire (« Les lézardes, les crevasses nous les avons au cœur ») qui introduit un jeu référentiel entre le délabrement de la ville et celui de l'homme et qui lui permet d'insérer un paragraphe inédit motivé par ce nouveau sentiment de nostalgie.

L'utilisation de l'unité minimale qu'est le paragraphe rend possible ces découpages et assemblages complexes que l'art de la composition de Calet rend invisibles pour le lecteur occasionnel. En revanche, l'habitué de ses textes se confronte en permanence à une tenace impression de « déjà-lu », d'où la nuance et le charme du familier ne sont jamais absents. Rien ne se perd chez Calet, pour qui il n'est pas de fragment inutile. Certains évoquent le caractère

¹ Dans la chronique originelle, le paragraphe commence à « Sur la rive adverse [...] » et s'achève à « [...] quelques instants avant ». (AT, 70)

« patchwork » de ses livres¹, d'autres son talent pour le « recyclage » et pour la « Haute Couture »², ou sa prédilection pour « l'émiettement »³. L'alliance de l'émiettement et de la Haute Couture : voilà qui conviendrait parfaitement au moment de décrire la poétique du retrait telle que la pratique Henri Calet. Plus que chez tout autre, c'est l'intégralité de son œuvre, véritable *work in progress*, qui est en jeu dans chacun de ses textes. C'est précisément par la fragmentation et les redites, nourrissant cette impression d'écho qui traverse l'ensemble d'une production surprenante par sa diversité, qu'il parvient, paradoxalement et comme sans le faire exprès, à *composer* une œuvre d'une extrême cohérence. Si nous ne pouvons totalement exclure l'hypothèse d'une forme de paresse et d'une urgence motivée par la nécessité alimentaire, il est aussi possible d'interpréter cette stratégie d'écriture et de réemploi comme étant la manifestation d'une certaine conception de la littérature sur le mode mineur, en retrait des canons littéraires, où tout se mêle et participe, *l'air de rien*, de la formation d'un tout.

C. Cheminement de la voix narrative

Le « je » personnage

Pour tenter de définir une poétique du retrait, il convient de s'intéresser à ce que Vincent Jouve nomme « le corps du roman », au texte dans sa matérialité, c'est-à-dire au « support textuel » par opposition à son « contenu »⁴. Dans *Figures III* (1972), Gérard Genette établit une distinction entre le *récit*, qu'il définit comme étant « le signifiant, l'énoncé, le discours ou le texte narratif », *l'histoire*, qui incarne le « contenu narratif », et la *narration*, « l'acte producteur du récit »⁵. Le récit serait ainsi l'objet discursif final proposé au lecteur — le « corps du roman » — où se structurent les rapports entre la diégèse (*l'histoire*) et la *narration*. Pour Genette, il « ne “représente” pas une histoire (réelle ou fictive), il la *raconte*, c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage »⁶. Ce faisant, Genette ne le situe pas du côté de la *mimèsis* mais le considère comme étant le résultat

¹ Philippe Wahl déclare que « *Monsieur Paul* se présente comme un véritable patchwork textuel ». Philippe WAHL, *Henri Calet ou l'essai autobiographique, stylistique de la voix romanesque*, *op. cit.*, p. 326.

² Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet, Bibliographie critique 1931-2003*, *op. cit.*, p. 12 et p. 479.

³ « Il choisit, [Calet], l'émiettement en utilisant ou en fabriquant des micro-ruptures qui, par leur récurrence, articulent autrement — comme dans un montage en série — des éléments dissociés par le temps et/ou par l'espace. » Marie POIX-TÊTU, « Interstices dans *Les Grandes Largeurs* », in *Lire Calet*, *op. cit.*, p. 114.

⁴ Vincent JOUVE, *op. cit.*, p. 23.

⁵ Gérard GENETTE, « Discours du récit », in *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 72.

⁶ Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, p. 29.

d'une composition langagière, inévitablement fictive, assumée par une instance narrative qui ne peut, au mieux, prétendre mettre en scène qu'une illusion de la réalité. Dans ce contexte, s'intéresser à la voix narrative suppose, dans un premier temps, de se demander « qui raconte ? » et à observer les relations, les interactions et les distinctions existant entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Dans *Poétique du récit* (1977), Wolfgang Kayser reprend les mots de Genette, pour qui le narrateur est un « rôle fictif »¹, en déclarant que « dans l'art du récit, le narrateur n'est jamais l'auteur, [...] mais un rôle inventé et adopté par l'auteur »². D'un point de vue énonciatif, la distinction est clairement établie entre le scripteur effectif, en charge de produire le texte dans le réel, et le locuteur fictif qui en assume la narration dans l'univers du récit. Intégré et partie prenante des structures textuelles, le narrateur participe donc du questionnement formel soulevé par la poétique et voit son statut principalement conditionné par « sa relation à l'histoire [...] et le niveau narratif auquel il se situe »³. Questionner la voix narrative revient ainsi, avant tout, à interroger la relation du narrateur à la diégèse, partant du fait que, s'il peut en être l'un des personnages, il ne peut, *a priori*, à aucun moment se confondre avec l'auteur.

Dans l'œuvre d'Henri Calet parue en volume avant sa mort, la voix narrative n'est pas figée. Son évolution peut se diviser en trois étapes qui illustrent tout le cheminement effectué par un auteur dont les choix s'affirment progressivement. Ainsi, avec *La Belle Lurette* (1935), Calet signe son entrée en littérature par l'intermédiaire d'un récit à la première personne. *Le Bouquet* (1945), *Le Tout sur le tout* (1948) et *Monsieur Paul* (1950) complètent la liste de ses livres dont le récit est assuré par un narrateur autodiégétique assimilable à un « je personnage ». Si l'on en croit Philippe Lejeune, l'« attestation de fictivité »⁴ que représente la mention « roman » et qui accompagne les éditions originales de *La Belle Lurette* et de *Monsieur Paul* suffirait à conditionner la réception du lecteur et à l'orienter du côté de la fiction. À l'inverse, suivant cette logique, l'absence d'indication générique qui caractérise *Le Bouquet* et *Le Tout sur le tout* pourrait l'amener à douter de la nature du livre et, ce faisant, de l'identité de leur narrateur. Si, comme l'écrit Philippe Lejeune, le « pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture »⁵, trois possibilités s'offrent à l'écrivain :

¹ Gérard GENETTE, « Discours du récit », in *op. cit.*, p. 226.

² Wolfgang KAYSER, « Qui raconte le roman ? », in Roland BARTHES, Wolfgang KAYSER, Wayne C. BOOTH, Philippe HAMON, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 1977, p. 71.

³ Vincent JOUVE, *op. cit.*, p. 25.

⁴ Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », 1975, p. 27.

⁵ *Ibid.*, p. 26.

- le nom du personnage est différent du nom de l'auteur, ce qui « exclut la possibilité de l'autobiographie »¹. C'est ce qui semble être le cas dans *Le Bouquet* et *Monsieur Paul*. Cependant, Adrien Gaydamour et Thomas Schumacher racontent, avec une extrême précision, deux épisodes de la vie intime de Calet.
- le nom du personnage est indéterminé, auquel cas « tout dépend alors du pacte conclu par l'auteur »². C'est le cas dans *Le Tout sur le tout*, où le narrateur prend soin de demeurer anonyme. Le roman des origines mêlé à la dimension journalistique d'un ouvrage « fourre-tout » situent le texte dans un « espace ambigu » où l'auteur ne conclut aucun pacte clair.
- le nom du personnage est aussi celui de l'auteur, ce qui « exclut la possibilité de la fiction »³. C'est ce qui pourrait avoir lieu dans *La Belle Lurette*, où le narrateur se prénomme « Henri » mais où la mention de « roman » exclut, dans le même temps, la possibilité du pacte autobiographique.

Si nous appliquons les définitions de Lejeune à ces quatre ouvrages, il apparaît que Calet fait très clairement le choix de l'entre-deux pour entretenir volontairement une ambiguïté quant à la part de réalité et de fiction qui composent l'identité de ses narrateurs autodiégétiques. En ce sens, il pourrait se rapprocher du « romancier autobiographe », ainsi que le définit Philippe Gasparini, qui, plutôt que de choisir l'un ou l'autre, tenterait de « confronter » et de faire « co-exister » « le statut illocutoire de la fiction et celui de l'autobiographie » qui d'ordinaire « s'excluent absolument l'un l'autre » :

Il respecte et dénonce alternativement les clauses des deux contrats, il les discute, il les négocie, sans jamais choisir. Cette ambivalence fondamentale s'articule autour de la question du protagoniste : tantôt il est identifiable à l'auteur et la lecture autobiographique s'impose, tantôt il s'en éloigne et la réception retrouve une dominante romanesque. Le texte est ainsi saturé par des signes de conjonction et de disjonction des deux instances.⁴

Cette pratique, dont Gasparini dit que, « loin de nuire au plaisir du texte, il est probable qu'au contraire elle l'excite », est constamment employée par Calet qui, en mettant en scène le « je personnage », invite le lecteur à interroger l'identité de celui qui énonce ce qu'il est en train de lire. C'est à ce titre qu'il faut envisager les biographies des Vertebranche, Feuilleauvent et Bellevoine, sensiblement similaires et cependant pleines de variations, que développent *La Belle Lurette*, *Le*

¹ *Ibid.*, p. 28.

² Philippe LEJEUNE, *op. cit.*, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ Philippe GASPARINI, *Est-il je ?*, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », 2004, « Stratégies de l'ambiguïté ».

Tout sur le tout et *Monsieur Paul*. Dans son ouvrage *Logique des genres littéraires* (1986), Käte Hamburger déclare que « l'auteur d'une biographie, qu'elle soit authentique ou imaginaire, objective les étapes antérieures de son Moi. Le Moi de sa jeunesse, il le voit pour ainsi dire comme un autre Moi que l'actuel, celui qui raconte »¹. La remarque de Hamburger, si elle ne semble en rien résoudre l'ambiguïté pouvant exister entre l'identité de l'auteur et celle de « celui qui raconte », a cependant le mérite de mettre en évidence le rôle d'objectivation de la biographie. Si nous prenons en compte la distinction auteur-narrateur et envisageons la biographie comme un moyen de mise à distance, doter les narrateurs de *La Belle Lurette*, du *Tout sur le tout* et de *Monsieur Paul*, d'une histoire personnelle propre serait alors le moyen pour l'écrivain Calet de les identifier clairement comme des personnages — et ce en dépit des nombreux éléments biographiques qui se recourent d'un livre à l'autre et semblent évoquer Calet. Dans le schéma énonciatif ainsi mis en place, l'auteur (Calet), en lui laissant la responsabilité de la narration, met à distance le locuteur fictif (le narrateur) qui, mettant lui-même à distance sa propre enfance, justifie du même coup son existence de personnage. L'autobiographie lui confère l'autorité de celui qui, faisant la preuve de son expérience et de son vécu, peut poser un regard surplombant sur une époque, sur des événements et, par conséquent, sur le récit. Ce rôle de témoin privilégié est revendiqué et légitimé dans *La Belle Lurette* dès les premières phrases :

Je suis un produit d'avant-guerre. Je suis né dans un ventre corseté, un ventre 1900. Mauvais début. Ils pataugeaient dans le chemin des pauvres, mon père de vingt ans et ma mère, qui devait avoir bien du charme avec sa trentaine ; j'en juge d'après les photographies que j'ai vues. Il se sont rencontrés. Mon père, sur l'instant, se fit tatouer un cœur allégorique, traversé d'une flèche, sous le biceps gauche, parce qu'il était amoureux. Ils se sont mis « à la colle », c'est l'expression de ce temps, je suis venu, et on est parti tous les trois. (BL, 9)

L'histoire personnelle et familiale y est immédiatement mise en relation avec la Belle Epoque, sa mode vestimentaire et ses expressions langagières perçues comme désuètes par le *je* narrant. Cette visée didactique et collective est reprise par l'incipit du *Bouquet* où, en l'absence d'une biographie d'Adrien Gaydamour, il s'agit d'ancrer le narrateur dans la grande Histoire de la guerre en justifiant sa prise de parole par l'intensité de l'expérience vécue et la nécessité de s'en délester :

Maintenant que je m'y suis mis à raconter ce temps-là, je m'aperçois que j'en ai gros à dire. Mais il faudrait d'abord mettre de l'ordre dans tout ce qu'il y a pêle-mêle dans ma tête. C'est drôle... c'est comme si cela ne nichait pas dans la tête, mais sur la poitrine, d'un poids de pierre, toute cette misère. Et,

¹ Käte HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », 1986, p. 284.

j'en ai le cœur écrasé. Il me semble que je serai soulagé après, quand ce sera parti. Et pas moi seul, les autres aussi, ceux qui se taisent toujours. Je les connais — de grands timides — ils vont encore une fois rentrer gentiment à la maison et garder ça pour eux. Chagrin dedans, bouche cousue et mouchoir pardessus. Au lieu de se débarrasser. (LB, 11)

Pour Adrien Gaydamour, l'enjeu est tout autant individuel que collectif. Il se fait ainsi le relais de tous les prisonniers de juin 1940 dont il reproduit, par ses hésitations et ses doutes langagiers, les maladresses. *La Belle Lurette* et *Le Bouquet* ont en commun de mettre en scène un narrateur dont la fonction semble avant tout d'objectiver une époque, une tranche de vie ou un traumatisme commun, en transmettant des informations leur permettant, en apparence, de tenir une chronique personnelle distanciée tout autant qu'une chronique collective. Pourtant, dans ces deux livres, celui qui se met en scène, dès l'incipit, dans la posture de celui qui raconte ne s'accorde pas totalement aux impératifs qui lui permettraient d'occuper une position surplombante. Comme le signale Philippe Wahl, il y a chez le narrateur de *La Belle Lurette* un « refus de se hisser à la hauteur du “monsieur qui raconte” »¹, ce qui l'éloigne, par conséquent, d'un discours autobiographique traditionnel qui consisterait à contempler son passé avec la sagesse de l'expérience ou avec l'émotion suscitée par le souvenir. Le roman d'initiation a alors recours à une focalisation qui adopte bien souvent davantage le point de vue de l'enfant (le *je* narré) que celui de l'adulte (le *je* narrant) :

Le lait blanc, en jet, du corps de ma mère et qui chatouille le gosier ; l'odeur de la bouche de mon père, tabac et Pernod mêlés, qui venait chez moi, au travers des poils de moustache noirs, en même temps que des mots ; la marche des mains sur la peau de mon corps, caresse qui partait du nombril et remontait jusqu'à la gorge... la p'tite bête qui monte, qui monte, qui monte... Kirikiriki... (BL, 10)

Dès la deuxième page, cette scène est littéralement perçue depuis les yeux du nourrisson (dont l'auteur se complaît à reproduire le présent, les comptines et les onomatopées) et a pour effet d'« écraser la distance temporelle »² qui sépare traditionnellement le *je* narré et le *je* narrant. Ce faisant, et pour reprendre les mots de Philippe Lejeune, Calet abandonne « le code de la vraisemblance (du “naturel” autobiographique) » pour « entrer dans l'espace de la fiction »³.

¹ Philippe WAHL, *op. cit.*, p. 122. Philippe Wahl fait ici référence à la phrase de Proust au sujet du narrateur d'*À la recherche du temps perdu*. Dans un entretien du 13 novembre 1913 accordé au journal *Le Temps*, Proust déclare : « Déjà, dans ce premier volume, vous verrez le personnage qui raconte, qui dit « Je » (et qui n'est pas moi) retrouver tout d'un coup des années, des jardins, des êtres oubliés, dans le goût d'une gorgée de thé où il a trempé un morceau de madeleine [...] »

² L'expression est de Philippe Wahl. Philippe WAHL, *op. cit.*, p. 118.

³ Philippe LEJEUNE, *op. cit.*, p. 10. Cité par Philippe WAHL, *Ibid.*

C'est aussi ce qui est à l'œuvre dans *Le Bouquet* où, en plus de modifier les noms des lieux et malgré sa posture adoptée dès l'incipit, le narrateur connaît des difficultés à s'affirmer sur le plan narratif. En effet, dans ce livre témoignage, le *je* se trouve très souvent concurrencé par le *on* :

Deux à trois semaines après notre incorporation, on nous avait affectés à la défense antiaérienne d'une ville. Notre instruction commençait à peine. On n'avait pas encore tiré à la mitrailleuse. Comme exercice, ce n'était pas mal. Mais, pour défendre efficacement la ville contre les avions ennemis, on eût pu trouver des mitrailleurs plus avertis.

On avait choisi des emplacements sur la côte des Migraines, on avait creusé des trous et mis quatre mitrailleuses en position. (LB, 77)

Désignant tour à tour le commandement, les soldats et le personnage lui-même, le *on* ramène le narrateur à la condition qu'il partage avec ses semblables et illustre la réduction d'une identité qui n'existe plus en dehors de l'histoire racontée. Comme celui de *La Belle Lurette*, le narrateur du *Bouquet* n'occupe donc pas de posture surplombante et ce malgré une focalisation parfois proche de l'omniscience. « Henri » et Adrien Gaydamour sont des personnages qui prennent part à l'histoire du *je* narré et s'insèrent, de ce fait, dans la fiction, cette dernière n'étant finalement qu'un moyen, pour l'auteur Calet, de maintenir à distance ces doubles à peine grimés et de rendre acceptables les événements qu'ils rapportent.

Avec *Le Tout sur le tout* et *Monsieur Paul*, il fait en revanche, preuve d'une « pratique narrative beaucoup plus distanciée, donc plus conforme à la logique du récit autodiégétique »¹. En effet, les narrateurs — anonyme dans *Le Tout sur le tout* et Thomas Schumacher dans *Monsieur Paul* — n'ont pas la même implication, du moins sur le plan narratif, qu'auparavant. Dans *La Belle Lurette* et *Le Bouquet*, Calet semblait jouer du déplacement de la focalisation du narrateur vers le personnage. En insistant sur son caractère fictif, le narrateur mettait au centre de l'énonciation sa proximité avec le *je* narré, soit avec son propre statut de personnage. À l'inverse, le « je personnage » du *Tout sur le tout* et de *Monsieur Paul* assume totalement ses prérogatives énonciatives. Il en découle une posture autrement distanciée qui se remarque dès leur incipit. Ainsi dans *Le Tout sur le tout* :

Je suis parisien de naissance, tout comme mon père qui est né rue des Alouettes, à Belleville. Mon grand-père, Paul Alexandre, naquit à Cheptamville, en seine-et-Oise ; il posséda une grande épicerie avec chevaux et voitures à Pantin, il fit faillite, il se mit à boire ; avant cela il avait été boucheur à l'émeri ; il mourut en 1886, au mois de juin. (TT, 11)

¹ Philippe Wahl, *op. cit.*, p. 118.

Le passé simple, temps de « l'histoire », se substitue ici au passé composé de *La Belle Lurette*, temps du « discours »¹. Il induit une prise de recul du narrateur vis-à-vis d'un passé révolu qui, n'étant plus vécu au présent, peut être *raconté*. L'utilisation du terme « Mémoires » — mention générique parfois accolée, à tort, au *Tout sur le tout* — témoigne du caractère évident de ce nouveau positionnement du narrateur qui s'impose au lecteur et à la critique. Paradoxalement, c'est aussi son ancrage dans l'actualité — rappelons que le récit autobiographique concerne principalement la première partie du *Tout sur le tout* tandis que les deuxième et troisième parties sont constituées à partir des chroniques parues dans la presse — qui permet l'« inscription du locuteur sur la scène énonciative »², le lieu (Paris) permettant de faire le lien entre l'histoire personnelle et les événements qu'il rapporte. En plus du passé, le narrateur est témoin et acteur d'un présent qu'il observe avec ses yeux de chroniqueur (donc avec une implication émotionnelle moindre) et développe un récit davantage en focalisation interne. Quand, dans *Le Bouquet*, cette « inscription sur la scène énonciative », affirmée dès l'incipit, se trouvait contredite par la dilution du *je* narrateur, elle ne cesse d'être revendiquée dans *Le Tout sur le tout*, que cela soit par la temporalité de la première partie ou par la mise en scène ostentatoire d'une nouvelle position surplombante :

De trente à quarante, je me suis débarrassé de quelques inutilités ; je ne crie plus, j'ai mis la sourdine ; je vais plus librement. Et puis, à force de grimper, je crois que j'ai accédé à une sorte de plate-forme d'où l'on distingue un peu plus nettement les objets et les hommes, et soi-même. (TT, 121)

La tentation est grande d'assimiler le *je* narrateur à l'écrivain Calet qui s'amuse à émailler son livre de références à ses précédents ouvrages — « Dans cette chambre j'achevai mon premier roman, il y a belle lurette. » (TT, 246). Pourtant, si le narrateur se définit comme écrivain — « Depuis j'ai écrit d'autres livres. Mon œuvre, comme on dit, augmente en volume... » (TT, 246) —, Calet s'en détache en le plaçant sur le même plan énonciatif que ses autres personnages — « Mon ami Gaydamour, Adrien, eût été ravi de savoir que nous allions prochainement posséder un beau fanion, en pure soie. » (TT, 203).

S'il ne se place plus dans la posture du chroniqueur, la temporalité ayant supplanté le lieu comme moyen d'inscrire le personnage dans le récit, le Thomas Schumacher de *Monsieur Paul* occupe pourtant lui aussi le premier plan de la « scène énonciative » et assume ouvertement, dès l'incipit, la production du récit qu'il destine à son fils :

¹ Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, « Tel », 1976, p. 238.

² *Ibid.*, p. 267.

Aujourd'hui, trente et un janvier mil neuf cent cinquante, à neuf heures du soir, je vais commencer à parler. On est au mitan du XX^e siècle ; à la mi-temps, si l'on veut, mais qui gagnera la partie ? Les journaux, la radio rabâchent abondamment là-dessus. Toi, tu n'as encore que cinq mois moins deux jours.
(MP, 11)

En plus de définir son propre rôle, le locuteur (« je vais commencer à parler ») introduit la présence d'un allocutaire (« toi »). Cinq pages plus loin, celui qui parle devient explicitement celui qui écrit et transforme l'allocutaire en *narrataire* :

D'abord, je voudrais éclaircir mon propos autant que cela est possible : j'écris ces lignes à ton intention. Tu ne recueilleras vraisemblablement pas d'autre héritage. Je souhaite toutefois que tu ne les lises pas avant d'être grand, avant d'avoir vingt-cinq ans ; il serait préférable que tu veuilles attendre jusqu'à quarante ans. On comprend un peu mieux alors, on est plus tolérant ; je fais appel à toute ton indulgence.
(MP, 16)

Là où Thomas Schumacher s'adresse à l'adulte que sera son fils, narrataire qui joue, pour reprendre les mots de Todorov, un rôle de « partenaire »¹, Calet s'adresse au lecteur réel en passant avec lui un contrat de lecture. Ces recommandations étaient certainement nécessaires avant de s'engager dans un livre dur et âpre, véritable transposition immédiate de cette période de la vie de Calet, marquée par sa relation avec Antoinette Nordmann, par sa séparation d'avec sa femme, Marthe Klein, et par la naissance de son fils. Plus encore que dans ses livres précédents, il serait tentant d'associer auteur et narrateur. Toutefois, cela reviendrait à ne pas tenir compte du travail de Calet qui, par l'intermédiaire d'un *je* narrant, à l'identité clairement définie, et d'un narrataire, instance fictive réceptrice, place la fiction au centre de son dispositif narratif. Comme *La Belle Lurette*, *Le Bouquet* et *Le Tout sur le tout*, le « je personnage » qui raconte l'histoire de *Monsieur Paul* est donc tout à la fois ce qui permet à Calet de se dévoiler et de se dissimuler. Prises selon une perspective chronologique, ces quatre œuvres dessinent le cheminement d'un auteur dont le retrait vis-à-vis du narrateur-personnage s'affirme progressivement à mesure que son propos se fait de plus en plus intime.

¹ Tzvetan TODOROV, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, tome 2, Paris, Editions du Seuil, « Points », 1968, p. 67.

Les livres à la troisième personne

Habituellement associée au *je*, l'œuvre de Calet comprend aussi trois livres écrits à la troisième personne : *Le Mérinos* (1937), *Fièvre des polders* (1939), *Un grand voyage* (1952). Il convient ici d'établir une distinction entre les deux premiers, écrits avant le début de la Seconde Guerre mondiale, et le troisième, beaucoup plus tardif. L'examen de ses textes de « fiction »¹ parus avant-guerre illustre le questionnement d'Henri Calet vis-à-vis de ses choix narratifs durant cette période. En effet, si la publication de *La Belle Lurette* est précédée de deux textes écrits à la première personne, « Vie de famille » (1933) et « Chômeurs pour quartiers chics » (1934)², le reste de la production caletienne des années trente est entièrement marqué par le recours à un narrateur hétérodiégétique. En plus des deux ouvrages déjà mentionnés, il fait paraître « Mauvais sang » (1936), « Temps pris » (1936), « Maison tranquille » (1938) et « L'Heure qui sonne » (1940), nouvelles reprises en 1947 dans *Trente à quarante*³. Après la réussite de *La Belle Lurette*, il est significatif de constater que ce que nous avons appelé la « tentation du romanesque » passe, pour Calet, par une véritable remise en question de sa voix narrative et l'abandon — certes momentanée — du *je* au profit du *il*. Là où les ouvrages décrits précédemment débutaient par la mise en scène du « je personnage », par l'intermédiaire d'une biographie (*La Belle Lurette*, *Le Tout sur le tout*) ou par la justification de sa position énonciative (*Le Bouquet*, *Monsieur Paul*), *Le Mérinos*, *Fièvre des polders* et *Un grand voyage* commencent *in medias res*. Le narrateur n'y fait l'objet d'aucune présentation et s'efface complètement derrière la description d'une scène quotidienne (le lever du jour dans l'appartement des Cagnieux), d'une activité obligatoire (la tournée de travail de Ward Waterwind), ou d'une réunion rituelle (la réunion politique dans la cave de Montevideo) qui ont, au-delà de leur fonction d'introduction des protagonistes et des situations, une véritable valeur structurante du point de vue du récit. *Le Mérinos*, qui se déroule sur une journée, est ainsi construit sur un principe de circularité, l'histoire de Cagnieux débutant et s'achevant dans sa chambre :

Dans la chambre rectangulaire, Joseph Cagnieux était couché sur le divan, de tout son long... Le père ne l'avait pas suivi. Mme Schwarzschanz respirait difficilement. Les Grossette ne donnaient plus signe de

¹ Par ce terme mis entre guillemets, nous excluons les textes critiques et engagés parus durant cette période.

² « Vie de famille ! », *Avant-Poste*, n°3, octobre-novembre 1933. Repris dans la revue *Grandes largeurs*, n°5, *op. cit.* ; « Chômeurs pour quartiers chics », *Lu dans la presse universelle*, 4^e année, n°136, 12 janvier 1934, Repris dans *Lire Calet*, *op. cit.* On peut aussi ajouter le texte « Petite famille », daté de 1934 et repris dans *Trente à quarante*.

³ « Mauvais sang », *La Lumière*, n°490, 26 septembre 1936 ; « Temps pris », *La Nouvelle Revue française*, n°278, 1^{er} novembre 1936 ; « Maison tranquille », *Europe*, n°182, 15 février 1938. « L'heure qui sonne », *Don Quichotte* (Le Caire), mai 1940. Il est possible d'ajouter à cette liste les nouvelles datées des années trente et reprises dans *Trente à quarante* qui ne semblent pas avoir été publiées au moment de leur écriture : « Amérique », « À la rigolade », « Le dieu des Flandres ».

vie. De la maison d'en face, la maison des Anglais, une lueur venait sur quelques fleurs du papier... et Joseph s'endormait. (LM, 196)

Dans cette conclusion qui précède le suicide final de Cagnieux, la solitude de Joseph s'oppose à la proximité initiale de son père (LM, 21) ; les bruits de madame Schwarzschanz, qui « pétait bruyamment » (LM, 33), ont changé de nature ; le couple Grossette dont on entendait les râles amoureux (LM, 31) s'est maintenant tu ; et la maison aux toilettes anglaises s'est vidée de ses silhouettes (LM, 35). La reprise inversée de tous ces mêmes éléments donne le point final à l'errance sans but de Joseph Cagnieux, que l'on devine sans cesse recommencée, et dont la mort ne fera pas même l'objet d'un récit.

Dans *Fièvre des polders*, ce principe de circularité quotidienne est complété par un effet de répétition, puisque la deuxième partie se présente comme le double inversé de la première. Toutes deux circonscrites dans la durée d'une journée, la deuxième reprend tous les éléments de la première en leur imposant d'importantes variations : la journée de travail sans accroc de Ward (FP, 13) est remplacée par une tournée marquée par la mort de son cheval de trait (FP, 140) ; la scène de bar solitaire (FP, 34) se transforme en une beuverie (FP, 120) ; la chaste promenade d'Odilia et du machiniste (FP, 101) devient un viol (FP, 154) ; la nuit inquiète dans l'intimité de la famille (FP, 104) fait place à une violente dispute (FP, 177) ; tandis que l'inceste dissimulé (FP, 106) finit par s'imposer à tous (FP, 179). *Fièvre des polders* est construit sur le modèle d'une tragédie dont la structure extrêmement rigoureuse permet à l'auteur Calet de s'affranchir de la responsabilité d'un récit assumé par un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique qui remplit une fonction narrative implicite et impersonnelle. Il peut aussi remplir une fonction de régie¹, particulièrement évidente à la toute fin du livre dans ce qui s'apparente à une conclusion :

... Tout comme sur une pente douce... Ç'avait commencé à la grande kermesse par Jules, le jour où il s'était gavé d'anguilles vivantes ; puis, le même jour, ç'avait été à Nette de mourir, pendant l'orage ; plus tard, la saisie ; puis la noyade de Ward ; puis la prison pour Basilius... Tout cela sans heurts, petit à petit, comme sur une pente... Quant à elle, Odilia, elle pouvait aussi se considérer comme emprisonnée dans cet ancien grenier sommairement aménagé... Les bruits n'entraient pas de la rue, que l'eau qui battait sans relâche à la vitre de la lucarne. Toutes les heures, régulièrement, le tram électrique orange passait devant la maison, léger, rapide et silencieux. L'humidité des fièvres montait par les jambes. Et il pleuvait, il pleuvait... Triste automne. (FP, 195-196)

¹ Les cinq fonctions du narrateur identifiées par Genette sont : la fonction narrative, la fonction de régie, la fonction de communication, la fonction testimoniale et la fonction idéologique. Gérard GENETTE, « Discours du récit », in *op. cit.*, p. 261.

Dans cet ultime paragraphe, s'il ne commente pas expressément l'organisation de son récit, le narrateur en explicite néanmoins le déroulement logique par l'intermédiaire d'un résumé succinct qui insiste sur la causalité de la déchéance de la famille Waterwind. Cette faible implication d'une instance narrative qui n'a sur son récit aucune prérogative est d'autant plus significative dans les choix de focalisation qui caractérisent deux scènes clés du roman. Qu'il s'agisse du viol d'Odilia ou de la dispute finale qui précipite la chute de la famille, Calet a recours à une focalisation interne :

Anneke ouvrit la main et son lézard glissa et se perdit sans qu'elle pût penser à le rattraper. Qu'est-ce qu'ils faisaient ? Le Machiniste la prenait à bras-le-corps... il voulait danser, non... ou alors la maltraiter... il retroussait la robe d'Odilia, la belle robe qu'il allait chiffonner. Qu'est-ce qu'il faisait ? Il tirait sur la culotte blanche et festonnée, il tirait... Le sang lui montait à la figure, au Machiniste... Odilia sous lui demeurait inerte... (FP, 157)

Alors que la dispute entre Ward et sa femme est perçue depuis la chambre de la grand-mère (FP, 177), le point de vue adopté ici est celui de la jeune sœur d'Odilia, témoin de la scène de viol, dont le narrateur rapporte les hésitations, l'incompréhension et la crainte. Le narrateur s'efface volontairement et laisse ainsi ostensiblement la parole aux personnages. De fait, si la « voix » est « la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même »¹, Calet semble trouver, avec *Fièvre des polders*, la distance narrative promise par la troisième personne, synonyme d'une « maîtrise de romancier [...] s'affranchissant du modèle autobiographique »².

Preuve que ce cheminement ne va pas de soi pour Calet, *Le Mérinos*, première tentative de roman à la troisième personne qui doit s'envisager, de par sa thématique, comme la suite et le pendant de *La Belle Lurette*, ne parvient pas à se défaire d'une forte ambiguïté énonciative. En effet, le narrateur qui accompagne les pas de Joseph Cagnieux assume une fonction idéologique en employant des tournures impersonnelles et en ayant recours à un *on* indéfini :

Il est des jours qu'il ne faudrait pas entamer, qu'on devrait pouvoir ne pas vivre, des jours comme les autres, pas très intéressants, très ordinaires, qui ne valent point la peine.

En simulant le dormir, être délivré du mal pour une fois.

Et non seulement pour un jour, mais pour toujours. Au sortir du carré mystérieux des choux, faire l'enfant, dire « Pouce ! » à la vie. (LM, 24)

L'ambiguïté énonciative permet ici une double hypothèse : le narrateur reproduit-il en focalisation interne les pensées de Cagnieux ou, au contraire, faut-il voir dans sa fonction idéologique les

¹ *Ibid.*, p. 76.

² Philippe WAHL, *op. cit.*, p. 111.

indices de son implication affective ? Toujours est-il que la distance entre le narrateur et le personnage n'est en rien comparable à ce qu'elle sera dans *Fièvre des polders* et que le brouillage de ces deux entités accrédite l'idée émise par Philippe Wahl selon laquelle « la troisième personne grammaticale recouvre, dans *Le Mérinos*, un mode narratif fondamentalement subjectif, qui prépare l'émergence inopinée, au cœur du roman, de la première personne »¹. Alors que Joseph Cagnieux déambule sur la Butte-Rouge en se remémorant ses souvenirs d'enfance (LM, 82-83) et que le narrateur, assumant une fonction explicative, déplore la spéculation immobilière responsable de la construction des cités et de la destruction d'anciennes aires de jeux (LM, 84), cette « émergence inopinée » a effectivement lieu :

Chez les marchands, tout se vend un peu plus cher qu'en bas, à cause de l'escalier de je ne sais combien de marches.

Chaque fois que, sur la pointe des pieds, j'ai collé mon œil au trou de la palissade — un nœud de bois qui a sauté — à chaque fois j'eus ma récompense : un large bout de Paris par le trou, et le Sacré-Cœur de Montmartre.

La nuit, en haut, au clair de la lune, je me figurais dans un village de la côte. Ou plutôt sur une île, oui plutôt. Peut-être parce qu'il y avait quelques chalets de planches, parce que les rues, désertes et balayées au vent, finissaient en lisière du vide. Peut-être. J'avançais contre ce vent, la tête la première, courbé pour lui mieux résister. Vers la mer. Je l'entendais — c'est la ville, bien sûr, que je prenais pour la mer. J'entendais le souffle de l'air dans sa chevelure ondulée. Je ne me trompais pas.

J'étais jeune alors. (LM, 85)

Ce *je* narrateur n'interrompt le récit à la troisième personne que le temps de ces courts paragraphes qui concluent le chapitre². Ce qui pourrait n'apparaître que comme relevant d'une fonction testimoniale — le narrateur évoquerait des souvenirs propres que ferait résonner en lui l'errance de Cagnieux — devient plus problématique dès lors que le chapitre qui suit commence par la phrase suivante :

Du nord au sud, Joseph traversa l'île, les mains dans les poches et se penchant à ma façon. (LM, 86)

Ce n'est plus la narration qui suit Joseph Cagnieux mais Joseph qui se met, littéralement, dans les pas du narrateur. En conformant l'attitude du personnage à la sienne, ce dernier le présente comme un double de lui-même. Ainsi, l'apparition de la première personne, même éphémère, introduit le

¹ *Ibid.*, p. 146.

² *Le Mérinos* ne se divise pas en chapitres numérotés. L'édition parue au Dilettante signifie ce changement de « chapitre » par un changement de page et un blanc typographique.

point de vue d'un locuteur fictif dont l'ambiguïté du rôle dans le récit questionne inévitablement l'implication affective de l'auteur Calet.

Avec le « je personnage », nous avons déjà souligné que le recours à la fiction était ce qui permettait à l'écrivain de masquer ce qu'il dévoilait dans le même temps. L'irruption, en apparence incontrôlée, du *je* narrant dans *Le Mérinos* invite le lecteur à la prudence et à s'interroger sur la part d'autobiographie qu'il renferme et que comprennent, par extension, *Fièvre des polders* et *Un grand voyage*. Publié en 1952, soit plus de dix ans plus tard, *Un grand voyage* est le troisième et dernier ouvrage de Calet écrit à la troisième personne. A l'image des deux précédents, il repose sur une structure forte, bâtie autour de personnages et d'une histoire menée à son terme — l'escapade sud-américaine de Germain Vaugrigneuse s'achève sur son suicide. Comme *Le Mérinos* et *Fièvre des polders*, mais aussi comme pour toutes ses productions « fictionnelles », *Un grand voyage* s'appuie sur un substrat autobiographique duquel l'auteur Calet se dissocie. Si l'on en croit ses amis intimes, Marc Bernard et Georges Henein, la pudeur¹ et le silence² sont les deux mots qui le caractérisent, notamment lorsqu'il s'agit d'évoquer cette période trouble comprise entre 1920 et 1935, où celui qui se nomme encore Raymond Barthelmess passe ses vacances à Burght, dans le café « qui deviendra l'incroyable estaminet de *Fièvre des polders* »³, connaît le chômage et se rend coupable du vol de l'Electro-Câble qui précipite sa fuite en Uruguay. La nouvelle « Amérique », rédigée en 1936 et publiée en 1947 aux Editions de Minuit, est la première tentative littéraire en lien avec son expérience sud-américaine. Rédigée à la suite de *La Belle Lurette*, le narrateur homodiégétique y raconte l'histoire et la déchéance de Jean-Marie Duchemin. Il est intéressant de souligner que le passage tardif de la nouvelle — dont l'argument constitue un épisode d'*Un grand voyage* — au roman s'accompagne d'un changement de voix narrative d'autant plus significatif que, depuis 1945, tous les livres d'Henri Calet ont élu le *je*. *Un grand voyage*, dont la rédaction est envisagée dès 1935⁴, reste donc à l'état de projet durant plus de quinze ans, signe d'une réelle difficulté éprouvée par l'auteur au moment de l'écrire. Paradoxalement, c'est peut-être dans ce livre, que beaucoup

¹ « Lui, si pudique, qui ne se confiait qu'à mi-mots et taisait l'essentiel, qui répugnait aux confidences, il vous envoyait chaque année un livre où il révélait infiniment plus que s'il avait parlé à cœur ouvert. C'est en lisant *Monsieur Paul* que j'appris que Calet s'appêtait à quitter sa femme, alors que j'allais dîner chez lui chaque semaine et qu'il venait chez moi aussi régulièrement. » Marc BERNARD, *À Hauteur d'homme*, *op. cit.*, p. 121.

² « Quelqu'un d'autre que lui eût mis de la complaisance à évoquer ses équipées au loin et tous les détails de ce passé aventureux et encore chaud qui l'avait déposé rue Jeanne. Mais Calet, sur ce thème, n'était que silence. Par des recoupements fortuits, j'apprenais un jour qu'il connaissait l'Uruguay. » Georges HENEIN, « Henri Calet », *Mercure de France*, juillet-août 1964. Repris dans la revue *Grandes largeurs*, n°1, *op. cit.*, p. 69.

³ Jean-Pierre BARIL, « Henri Calet. Chronologie 1867-1956 », *art. cit.*, p. 174.

⁴ A l'occasion de parution de *La Belle Lurette*, Henri Calet, prenant soin de remplacer l'Uruguay par l'Argentine, déclare : « Je prépare un livre où j'étudie le monde spécial qui hante Buenos Ayres et quelques capitales du Sud-Atlantique. » Entretien avec René Trintzius, *L'Intransigeant*, 26 novembre 1935. Repris par Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet, bibliographie critique 1931-2003*, *op. cit.*, p. 280.

considèrent comme le moins caletien, que Calet se livre le plus. Avec cette transposition à la troisième personne de sa fuite à Montevideo, de sa découverte de la drogue et des relations homosexuelles, il confirme que la fiction est pour lui — locuteur effectif — le moyen d'une prise de recul lui permettant d'évoquer ses heures les plus troubles et les plus intimes. Ces différents recours au *il* illustrent donc que l'instabilité de la voix narrative est le résultat d'un processus de recherche mais qu'elle relève aussi d'un choix conscient dont l'enjeu est toujours de placer le narrateur à la bonne distance de l'histoire qu'il raconte.

Le « je Henri Calet »

Après la Seconde Guerre mondiale, parallèlement au « je personnage » et à la troisième personne, Calet développe une troisième voix narrative qui coïncide avec l'affirmation de son statut de chroniqueur-journaliste. Parmi ses ouvrages parus en volume entre 1945 et 1955, six sont écrits à la première personne et présentent la particularité de mettre en scène un narrateur qui partage l'identité de l'écrivain. *Les Murs de Fresnes* (1945) est le premier livre de Calet où l'identité du narrateur à la première personne n'est pas clairement définie par un nom et un prénom qui feraient de lui un personnage à part entière. Résultat d'un travail de journaliste désireux de s'effacer derrière les graffiti qu'il reproduit, la narration a d'abord recours à l'impersonnalité du *on*, dont la fonction idéologique indique tout autant la prudence et la pudeur de l'écrivain que le désir d'impliquer tout un chacun dans la tragédie de Fresnes. Le *on*, permettant aussi d'introduire une dimension didactique, favorise ainsi une fonction explicative. Parallèlement, l'individualité du *je* qui s'immisce discrètement — pour conclure l'introduction (MF, 8-9), pour un commentaire (MF, 16), ou pour exprimer un jugement général contre l'idée même de prison (MF, 36-37) — permet au narrateur de se muer en guide pour le lecteur, de s'impliquer émotionnellement dans son écrit et de remplir, dans le même temps, des fonctions testimoniales et de communication. Le parti pris de l'écrivain Calet consiste donc à recréer ce qu'aurait été la déambulation de son narrateur à travers la prison. Les modalités narratives choisies, l'alternance du *je* et du *on*, laissent planer le doute quant à l'exhaustivité d'une visite effectuée par ce dernier sans en remettre en cause la véracité, même si on sait qu'elle fut, dans la réalité de l'auteur, très incomplète¹. L'origine journalistique du livre (rappelons qu'il est le prolongement d'un « reportage d'Henri Calet »² intitulé « Ce que racontent

¹ Sur les conditions de la visite de Calet et la composition des *Murs de Fresnes*, nous renvoyons au Chapitre 2, B, « Un livre monument ».

² C'est en ces termes que le journal *Combat* du 28 avril 1945 annonce le reportage à paraître dans son édition magazine du 28-29 avril 1945.

les murs de Fresnes ») est garante de sa rigueur, de sa sobriété, en même temps qu'elle implique *personnellement* son rédacteur. Elle induit, de ce fait, un véritable *pacte d'authenticité* portant à la fois sur le sujet et sur l'identité du *je* narrant. Dans ce contexte, les faits réels, l'alternance des voix narratives — qui sert tout autant à affirmer (*je*) qu'à atténuer (*on*) la présence du narrateur-journaliste — et la diégèse forte en font un objet complexe qui, pour n'avoir rien de fictionnel, n'en est pas moins une œuvre d'écrivain. Avec *Les Murs de Fresnes*, Calet se situe à mi-chemin entre construction littéraire et vérité historique, l'un n'existant pas au détriment de l'autre. Il expérimente ainsi une ambiguïté rendue possible par l'émergence d'un « je Henri Calet », chroniqueur du quotidien lié au lecteur par un *pacte d'authenticité*. Sur le plan narratif, il se distingue du « je personnage » des livres de « fiction » qui relève, lui, davantage d'un pacte ambigu, entre pacte fictionnel et pacte autobiographique. Alors que ce dernier pose sur son expérience un regard rétrospectif, le « je Henri Calet » fait l'économie d'une biographie détaillée et ancre son existence dans le présent.

La première chronique publiée par Calet à la Libération, en septembre 1944, dans *Le Résistant de la Drôme*¹, illustre la progressive émergence de cette voix narrative et justifie, dès le premier paragraphe, le statut du *je* narrateur :

Aujourd'hui que je suis libre, sans attendre, je décide de parler, de reprendre la plume, et mon nom, après plus de quatre ans. [...] Aujourd'hui, je veux raconter, simplement, comme vous l'avez fait, ce que je sais de vous. Moi, qui ai vécu à vos côtés, qui ai été votre « directeur » d'une façon bien occasionnelle.
(SC, 17)

A l'inverse de livres comme *La Belle Lurette* ou *Le Tout sur le tout*, le narrateur qui fait le récit de l'engagement de « ceux de la Céramique » (SC, 18) n'a pas recours à la généalogie. L'emploi du verbe « raconter » le rapproche davantage du narrateur du *Bouquet* (le même terme est utilisé dans l'incipit), dont la parution est contemporaine. Néanmoins, à l'inverse d'Adrien Gaydamour, témoin privilégié prenant part à l'action, le journaliste se présente avant tout comme un « directeur occasionnel » dont la présence semble presque anecdotique et due au hasard. L'intérêt de cette chronique, la première publiée par Calet depuis le début de la guerre, réside dans le fait qu'elle est pour lui l'occasion, symboliquement, de se rétablir dans sa condition d'homme de lettres et de « reprendre [s]on nom ». Comme toujours chez Calet lorsqu'il est question du nom, la phrase n'est

¹ « Quelques-uns des nôtres », *Le Résistant de la Drôme*, 1^{ère} année, n°11, 30 septembre 1944. Repris dans *Une stèle pour la céramique*.

pas anodine et introduit une nouvelle ambiguïté. Le texte « Quelques-uns des nôtres » est clair quant à la façon dont les ouvriers de l'usine de Céramique appellent leur directeur :

- Monsieur Bartolomesse, j'ai su que vous étiez là et je suis monté vous voir. Fourt n'était pas rasé depuis plusieurs jours, certainement. Le soir tombait dans la pièce.
- Je suis venu vous remercier de ce que vous avez fait pour moi. Je n'avais rien fait pour lui ; j'avais beau chercher, rien. Sans aucun doute, il avait bu un coup de trop. Je le trouvais surexcité.
- Si, si, vous avez eu un jour confiance en moi, monsieur Bartolomesse, et ça, je ne l'oublierai jamais. Mon nom est un peu bizarre, je l'admets. Et, j'ai la paresse de ne pas reprendre mon interlocuteur lorsqu'il le prononce mal, ce qui arrive souvent. (CS, 19)

Si Raymond Barthelmess s'était vu contraint de prendre une nouvelle identité en 1930 pour protéger sa fuite suite au vol de l'électro-Câble, la prescription de sa peine, en janvier 1940, lui avait rendu le droit d'utiliser son identité originelle. C'est d'ailleurs Raymond Barthelmess qui, au même moment, épouse Marthe Klein et doit répondre à l'ordre de mobilisation. Le nom inutilisé depuis quatre ans, consécutif au refus de l'écrivain de publier durant l'Occupation, est donc bien celui d'« Henri Calet », ce qui confère au patronyme « Barthelmess », ostensiblement répété par Fourt (quatre occurrences dans le texte) et facilement identifiable malgré l'erreur de prononciation — elle aussi ostensiblement soulignée par le narrateur —, la valeur d'un nom d'emprunt. Il est intéressant de noter que jamais plus le nom de Barthelmess ne sera évoqué d'une façon aussi transparente dans aucune des chroniques ni dans aucun des livres de Calet. « Henri Calet » — pseudonyme d'auteur et identité du *je* narrant — est donc, sur le plan énonciatif, *en même temps* un locuteur effectif et un locuteur fictif, évoluant dans une zone grise oscillant entre réalité et fiction. Cette homonymie entre celui qui signe et celui qui dit *je* redéfinit un *pacte d'authenticité* basé sur une ambiguïté que Calet entretient dès ses premières chroniques et qui s'impose progressivement dans ses livres d'après-guerre. Entre 1948 et 1955, cinq de ses sept derniers ouvrages — *Rêver à la suisse* (1948), *L'Italie à la paresseuse* (1950), *Les Grandes Largeurs* (1951), *Les Deux Bouts* (1954), *Le Croquant indiscret* (1955) — voient leur narration assurée par un narrateur autodiégétique explicitement nommé ou aisément assimilable à Henri Calet.

Selon Philippe Gasparini, le contrat de lecture et l'identité auteur-héros-narrateur sont les « deux critères [qui] permettent de distinguer l'autobiographie du roman autobiographique »¹. En empruntant l'homonymat à l'autobiographie et en mettant en place un contrat de lecture basé sur

¹ Philippe GASPARINI, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », 2008, p. 300.

une « ambiguïté vérité/fictionnalité » propre au roman autobiographique¹, *Rêver à la suisse*, *L'Italie à la paresseuse*, *Les Grandes Largeurs*, *Les Deux Bouts* et *Le Croquant indiscret* semblent s'accorder aux principes de l'autofiction telle que définie par Serge Doubrovsky. À propos du néologisme créé par ce dernier 1977, Philippe Gasparini ajoute :

Si Doubrovsky a forgé le mot autofiction, et non un autre, si ce mot a fini par désigner une part de la production littéraire, c'est qu'il était le plus à même de subvertir la distinction entre fiction et autobiographie. En autorisant une écriture du moi sans référence à la notion de vérité, il rendait caduque la notion de contrat de lecture. Or nous savons depuis Philippe Lejeune qu'il ne peut y avoir de réflexion sur les écritures du moi sans définition du contrat de communication qui les régit.²

Comme dans ses livres narrés par un « je personnage », Calet met donc toujours en scène ce contrat de lecture en définissant le rôle de son narrateur de façon particulièrement habile. Dans *Rêver à la suisse*, c'est la préface de Paulhan qui se charge de cela :

Je crois que je comprends très bien ce qui est arrivé à Henri Calet (et à pas mal d'autres) : c'est qu'il a perdu la tête, il est tombé amoureux de la Suisse.

Il s'agit de toute évidence d'un amour comme un autre amour : plutôt maladroit, qui se trahit à la fois par une grande obstination, mais par une vive gaucherie [...] (RS, 11)

Gage de sérieux par le titre qui lui est donné (« Petit avertissement, pour le lecteur suisse ») et par la signature de Jean Paulhan, la préface insiste sur le fait que le « héros » du livre que le lecteur s'apprête à feuilleter se nomme bien « Henri Calet ». C'est exactement le même procédé qui est utilisé dans *L'Italie à la paresseuse* où c'est cette fois le narrateur qui met à profit son « Avertissement » pour s'indigner du rôle de « personnage falot, pâlot et démodé » qui « s'étirole dans les limites du XIV^e arrondissement » (IP, 11) et auquel ses contemporains le cantonnent. Bien entendu, le « journal de voyage », en dressant le portrait d'un « piètre voyageur », s'emploie à démontrer ce que l'avertissement se proposait de démentir et détermine, sans le nommer, les traits d'un « personnage Henri Calet » que les livres suivants ne feront que développer. *Les Grandes Largeurs*, *Les Deux Bouts* et *Le Croquant indiscret* fixent ainsi, malgré leur diversité, l'image de ce personnage auto-défini parisien, marcheur, auteur méconnu et homme de condition modeste. Pour insister sur l'ambiguïté auteur-narrateur, Calet met en scène, dans chacun de ces cinq livres, un *je* qu'il nomme principalement de façon indirecte, en rappelant les titres des articles parus dans la presse suisse au moment de son voyage (« Encore les articles de Calet » [RS, 94]) ou en citant

¹ *Ibid.*

² Philippe GASPARINI, *op. cit.*, p. 296.

l'appréciation d'un ancien bulletin scolaire (« Le jeune Calet devient très bavard et trop inattentif » [GL, 82]). S'il arrive parfois que le narrateur se nomme lui-même, c'est toujours avec ironie et pour confirmer un de ses traits caractéristiques, comme lorsqu'il interroge ses interlocuteurs sur leurs goûts littéraires (« Et ses lectures ? [...] Henri Calet ? Non. » [DB, 73]), ou lorsqu'il déplore le fait de ne pas posséder un hôtel particulier (« “Pas de H.P pour H.C !” (H.C., c'était moi) » [CI, 20]).

Pourtant, contrairement aux livres narrés par le « je narrateur », l'identité du « je Henri Calet » n'a jamais droit à aucune justification biographique. Si, comme d'habitude, les références au passé sont nombreuses (notamment dans *Les Grandes Largeurs*), elles apparaissent davantage sous la forme de souvenirs épars motivés par une situation donnée et ne servent à illustrer aucune généalogie. Cette absence d'histoire personnelle, ou du moins son aspect très fragmentaire, conditionne le statut d'un narrateur qui se place résolument dans le présent. De fait, qu'il s'agisse d'articles rassemblés pour former un livre (*Rêver à la suisse, Les Grandes Largeurs*), d'une enquête journalistique rassemblée en volume (*Les Deux Bouts*), d'un projet d'enquête devenu livre au moment de l'écriture (*Le Croquant indiscret*) ou d'un « journal de voyage » (*L'Italie à la paresseuse*), les cinq ouvrages ont en commun la quotidienneté et l'immédiateté de leur sujet. En cela, l'« autofiction caletienne » — si tant est que le terme puisse être utilisé — se distingue de la définition établie par Genette, Lejeune et Colonna, pour qui la « fictionnalisation de soi » serait une « projection de l'auteur dans des situations imaginaires »¹, mais se construit bel et bien, selon ce qu'énonçait Doubrovsky, à partir « d'événements et de faits strictement réels », la « fiction » tenant avant tout pour lui à « l'aventure d'un langage en liberté », c'est-à-dire à l'écriture². Si le « je Henri Calet » relève bien d'une « fictionnalisation de soi », les faits rapportés sont en revanche en prise directe avec l'actualité politique, économique et sociale. Ainsi, le « je Henri Calet » pourrait n'être que la modalité narrative choisie par l'écrivain pour raconter le présent. Il est un faux protagoniste, le personnage fictionnel au regard atypique qui fait office de passeur et permet à l'écrivain de prendre du recul face à la situation observée. Paradoxalement, à mesure que le « je Henri Calet » s'affirme, l'auteur Calet se dissimule derrière ce narrateur qui ne recourt à l'intimité que pour légitimer son appartenance ou sa prise de parole (l'entretien de ses parents dans *Les Deux Bouts*).

Dans l'économie narrative caletienne, le « je Henri Calet » est indissociable de la chronique et apparaît toujours associé au réel. Tour-à-tour narrateur-journaliste (*Les Murs de Fresnes*),

¹ *Ibid.*, p. 297.

² Sur la quatrième de couverture de l'édition originale de son livre *Fils* (1977), Serge Doubrovsky écrit : « Autobiographie ? Non. Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté. »

narrateur-voyageur (*Rêver à la suisse, L'Italie à la paresseuse*), narrateur-flâneur (*Les Grandes Largeurs*) et narrateur-enquêteur (*Les Deux Bouts, Le Croquant indiscret*), il est la seule part de fiction de livres qui ont tous, d'une façon ou d'une autre et malgré leurs allures parfois faussement légères, une valeur de documents. Comme l'indécision générique et la fragmentation, l'évolution de la voix caletienne, dans sa prise de distance vis-à-vis des canons littéraires en matière de narration, s'inscrit dans la logique d'une poétique du retrait. En interrogeant l'implication de l'auteur, elle met en relief la tension entre dévoilement et dissimulation, décisive dans toute son œuvre. Pour Calet, la solution à cette tension passe par l'affirmation d'un double en charge de la narration et capable d'évoluer dans les interstices d'une littérature envisagée sur le mode mineur. Le cheminement de sa voix narrative est le reflet de cette complexité, d'une démarche atypique, et doit donc s'envisager en lien avec la progressive élaboration d'un *ethos* propre.

CHAPITRE 8

—

ETHOS DE LA VOIX LITTÉRAIRE D'HENRI CALET

A. La poétique d'Henri Calet

Une autothéorie plus qu'une autofiction ?

À la lecture des livres d'Henri Calet, il apparaît évident que la cohérence de l'ensemble de l'œuvre ne relève pas d'une appartenance générique ou d'une adhésion à des principes d'écriture romanesque clairement définis. D'un point de vue littéraire, l'appréhender dans sa globalité est une entreprise complexe qui sous-entend d'envisager une production polymorphe où la diversité des textes et les variations de la narration peuvent se lire comme autant de moyens, pour l'auteur, de placer sa production en marge de toutes les normes fixes et établies. La première conséquence de ce retrait volontaire est une impression de fragmentation — ou de « fourre-tout » pour reprendre l'expression de Calet à propos du *Tout sur le tout* — appliquée à l'intégralité d'une œuvre où se côtoient indifféremment romans, enquêtes ou récits de voyage et où l'unité ne dépend pas d'une seule logique formelle. Fondée sur l'évitement, le refus du systématique, la répétition et le réemploi des textes créent un effet de circularité interne conférant au lecteur l'assurance d'évoluer, d'un livre à l'autre, dans un territoire connu. La quinzaine d'ouvrages publiée de son vivant, et dont nous avons souligné l'étroite relation que la plupart entretiennent avec les chroniques, témoigne d'une porosité des textes qui démontre, de la part de l'écrivain, une absence totale de hiérarchisation des genres, une indifférenciation du littéraire et du journalistique, et, de ce fait, un engagement perpétuel dans sa pratique de l'écriture. Le caractère interchangeable des paragraphes — chacun pouvant potentiellement s'insérer dans un tout — plaide en faveur d'une attention constante accordée à l'acte d'écrire, motivée par une vision totalisante de son œuvre et de la littérature. Il en résulte un double mouvement de nivellement des textes qui consiste, d'une part, en une

« quotidiennisation » du littéraire et, d'autre part, en une « littérisation » du quotidien. C'est dans cet entre-deux, qui fait office de véritable choix éthique, que se situe toute l'œuvre de Calet. Envisagée sous cet angle, elle se révèle dès lors être d'une grande homogénéité.

En 1965, dans sa préface à la réédition de *La Belle Lurette*, Maurice Nadeau écrit au sujet d'Henri Calet :

Pour lui, la littérature ne se partage pas en genres et catégories. On peut même affirmer qu'elle fut sa manière particulière de vivre, cette autre vie que pendant les quelque vingt années de sa carrière littéraire il s'est donnée, afin de tenir en échec la banalité de la vie quotidienne et de parvenir à une expression, une explication, une création de lui-même.¹

Selon cette citation, la littérature de Calet ne serait pas affaire de normes poétiques mais rendrait avant tout compte de la singularité d'un écrivain tentant de réinventer son propre personnage par le biais de l'objet littéraire. Si l'on en croit Nadeau, elle relèverait alors d'un moyen où l'enjeu ne serait pas tant de s'inscrire dans des principes d'écriture forts que de délimiter un espace où cette « création de lui-même » pourrait trouver matière à s'exprimer librement. Dans un entretien diffusé à la radio le 29 septembre 1949, Calet, invité à se prononcer sur la dimension autobiographique du *Tout sur le tout*, s'applique à ne lever aucun doute et insiste au contraire sur le lien trouble qui unit les différentes instances qui participent du processus littéraire :

Oui, ce doit être un des dangers de cette littérature que l'on appelle « vécue » : on s'y perd, à la longue... L'homme et l'écrivain, l'homme et l'homme de lettres, finissent par se confondre l'un dans l'autre, et par se ressembler, au point qu'il est malaisé de les dissocier. Qui est cet homme qui s'exprime à la première personne ? Moi, ou l'autre ? Je me le demande.²

Dans cette réponse, Calet semble distinguer l'« homme » de l'« écrivain » et malmène un schéma énonciatif qui ne connaît d'ordinaire qu'un seul locuteur effectif. En effet, assimiler Raymond Barthelmess au premier et Henri Calet au second reviendrait à reconnaître l'existence de deux locuteurs effectifs, à fois concurrentiels et complémentaires, qui existeraient de concert (« l'un dans l'autre ») dans un « je » narrateur. Ce qui ressemblait à une tentative d'« autofiction », construite autour de réécritures biographiques et passant *in fine* par l'affirmation d'un « je Henri Calet »,

¹ Maurice NADEAU, préface de *La Belle Lurette*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1965.

² Emission enregistrée le 9 septembre 1949 et diffusée le 29 septembre 1949. Rediffusée dans « Les Nuits du France Culture » le 5 juillet 2016, elle est disponible à l'adresse suivante : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-nuit-revee-de/les-romanciers-et-leur-enfance-henri-calet> (consulté le 14 mai 2021). Le texte de cet entretien a été repris presque intégralement dans l'article publié dans Nord-Matin, le 1^{er} avril 1950, et intitulé « Henri Calet, parfois, voudrait pouvoir vivre seul... ». Preuve que, pour Calet, le réemploi s'applique à tous les domaines...

s'apparenterait alors davantage à une « autothéorie » faisant de l'acte d'écrire une pratique favorisant l'élaboration de soi-même. Ceci sous-entend que ce dernier ne peut plus seulement être étudié selon des considérations techniques (poétique) mais qu'il doit aussi s'envisager en prenant en compte ce qui assure la cohérence de l'ensemble de l'œuvre, à savoir son positionnement éthique.

Dans son ouvrage *Poétique, une autothéorie* (2013), Jean-Claude Pinson se propose de considérer « la poésie comme viatique pour l'improbable “métier de vivre” »¹. Ce faisant, il ne s'agit pas pour lui de s'intéresser à la « question de la poésie vécue, mais [à] celle de la poésie *pour* vivre »². La nuance est importante puisqu'avec elle Pinson établit une distinction entre deux manières de concevoir la création littéraire. À l'approche « théorique et technique »³, qu'il considère comme relevant de la *poétique*, il préfère une deuxième qu'il assimile à une « philosophie pratique, appliquée » et qu'il nomme *poéthique*. C'est à partir de la célèbre phrase de Marcel Proust, pour qui la littérature permet d'accéder à la « vraie vie » par l'intermédiaire de l'introspection, de la mémoire et de la recreation⁴, que Jean-Claude Pinson définit ce terme :

Autre est la visée de la « poéthique » telle que je la conçois. Car elle considère la « vraie vie » dont serait solidaire la littérature [...], non sous l'angle de la connaissance, mais sous celui de l'action, de la pratique. Il ne s'agit plus tant que la vie soit, par la littérature, mieux connue ; il s'agit qu'elle soit « mieux » *vécue*. — Si j'écris, dit en substance Georges Perros, c'est *pour* être *vécu*, un peu plus, par la vie. La poéthique s'interrogera donc sur la capacité de la poésie à influencer sur la teneur et le cours de l'existence. Elle considèrera celle-ci d'un point de vue *prospectif* plutôt que *rétrospectif*.⁵

En insistant sur l'« action » plutôt que sur la « connaissance » et sur le devenir plutôt que sur ce qui a été, Jean-Claude Pinson rend à la création littéraire une valeur performative du point de vue de l'écrivain, dont l'objectif est d'« habiter en poète », c'est-à-dire d'exister au-delà du seul objet textuel⁶. En cela, la *poéthique* se distingue de la *poétique* par le fait qu'elle ne se satisfait pas d'une simple utilisation esthétique du langage. Ainsi que l'indique sa graphie, elle suppose avant tout un engagement éthique qui se situe au-delà du littéraire. L'allusion de Pinson à Georges Perros n'est alors pas anodine puisque c'est précisément sur cette notion que l'auteur des *Poèmes bleus* insiste lorsqu'il écrit, dans *Papiers collés II* (1973), à propos de Francis Ponge :

¹ Jean-Claude PINSON, *Poétique, une autothéorie*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 2013, p. 5.

² *Ibid.* C'est Jean-Claude Pinson qui souligne.

³ *Ibid.*

⁴ Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, « Folio », 2004, p. 202. « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens,, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. »

⁵ Jean-Claude PINSON, *op. cit.*, p. 6.

⁶ *Ibid.*, p. 9.

Vous êtes un homme d'éthique. De po-éthique, si vous permettez. Vous avez de l'homme dans la peau. Vous bouffez de l'homme tous les jours. La rage de l'homme. Et si vous avez finalement choisi *l'objet*, n'est-ce pas, la raison en crève les yeux. Vous en avez bavé de l'homme. Pas de l'escargot.¹

L'emploi du terme « po-éthique » par Georges Perros est intéressant car, s'il semble relever du bon mot et ne pas faire l'objet d'une explication théorique, il fait néanmoins explicitement le lien entre la création artistique et l'engagement éthique. Avec ce paragraphe — qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à Calet² —, il décrit la particularité d'un écrivain qui se place au milieu de la vie, parmi ses semblables, et qui considère, ce faisant, l'acte d'écrire comme relevant tout à la fois d'une approche littéraire, sociologique et existentielle. Théorisant le concept et rappelant que la poésie, suivant le mot de Rimbaud, « véhicul[e] avec elle un grand désir radical de “changer la vie” »³, Jean-Claude Pinson reprend le terme en insistant sur l'ouverture qu'il suppose :

Dans cette optique, j'ai été conduit à mettre en avant le mot de « poéthique », pour souligner que la poésie n'est pas simplement un art du langage (celui qui intéresse la poétique). Elle me semble porteuse d'une plus grande ambition, se voulant, au plan de l'existence, de l'*ethos* (de la façon coutumière d'être au monde), recherche d'une autre lumière et d'un autre langage pour donner sens à notre séjour, à notre habitation sur terre.⁴

Ainsi, faire le choix de la *poéthique* se présente moins comme le moyen de s'opposer à la *poétique* que comme la possibilité de rendre à l'*ethos*, considéré comme l'élément faisant le lien entre le livre et la vie, toute sa pertinence. En plus de questionner la dimension esthétique des œuvres, elle permet donc aussi d'interroger « les formes de vie dont ces œuvres dessinent la possibilité en aval d'elles-mêmes »⁵. Avec cette dernière remarque, Jean-Claude Pinson s'éloigne encore davantage de la phrase de Proust en n'envisageant pas la littérature sous l'angle du dévoilement d'une vie passée (en amont). La poéthique lui offre au contraire l'opportunité de situer l'enjeu de la littérature à la suite du livre lui-même (« en aval »), au-delà du plaisir de lecture, dans la vérité de ce qu'il laisse entrevoir d'une manière originale d'être au monde.

¹ Georges PERROS, *Papiers collés II*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2016, p. 133.

² Rappelons que Ponge et Calet étaient amis. Ils ont notamment participé ensemble aux rencontres culturelles de Sidi Madani, en Algérie, entre décembre 1947 et janvier 1948. Voir aussi la préface rédigée par Michel P. Schmitt in Henri CALET, *Mes Impressions d'Afrique*, op. cit., p. 11 et 19. Un texte de Ponge, extrait d'un article intitulé « Cher Calet » et paru dans *Le Figaro littéraire* le 21 juin 1956, figure par ailleurs sur la quatrième de couverture de *La Belle Lurette* parue dans la collection « L'Imaginaire ».

³ Jean-Claude PINSON, op. cit., p. 11.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 37.

Si, comme l'écrit Pinson, la poétique correspond à l' « invention de formes écrites qui ouvrent sur l'invention de formes de vie (*ethos*) »¹, il apparaît évident que cette « philosophie pratique appliquée » est particulièrement opérante dans le cas de Calet. Philippe Wahl signale, dans sa thèse de doctorat, que son œuvre « favorise l'émergence d'un *ethos* envisagé moins comme moyen [...] que comme enjeu essentiel du discours littéraire, engagé dans un processus de figuration du sujet »². C'est précisément cette constance, dans la représentation du *je* narrant, du *je* narré (pour les livres et les chroniques à la première personne) et du personnage mis en scène (pour les textes à la troisième personne), qui nous empêche d'appréhender l'*ethos* comme un procédé dont la valeur serait strictement rhétorique. Cette homogénéité manifeste, de *La Belle Lurette* au *Croquant indiscret*, nous oblige au contraire, avec Philippe Wahl, à considérer l'*ethos* comme étant la véritable « finalité esthétique du discours »³ caletien, la question étant alors de savoir quelle est l'identité de celui qui se trouve au centre de ce processus de figuration du sujet. La particularité du nom « Henri Calet » est de représenter, tout à la fois, une caution littéraire pour le lecteur (lorsqu'il s'affiche sur la première de couverture d'un livre ou en conclusion d'une chronique), de recouvrir chacun des locuteurs de ses différents textes (de façon plus ou moins explicite selon ses choix narratifs), et cependant de *n'être pas* Raymond Barthelme. C'est précisément cet apparent paradoxe qui favorise le basculement de toute sa production de l'*autofiction* vers l'*autothéorie*. En effet, entreprise littéraire autant qu'existentielle, l'œuvre de Calet circonscrit davantage l'*éthopée*⁴ d' « Henri Calet » — pour qui la littérature est, littéralement, l'unique moyen d'être au monde — que celle de Raymond Barthelme. L'affirmation du « je Henri Calet », dont le rôle dépasse peu à peu celui de l'écrivain pour s'imposer progressivement et de plus en plus souvent à l'intérieur de la diégèse, est alors symptomatique de la poétique de l'auteur. Chacun de ses écrits contribue à compléter cette *éthopée* qui devient le véritable fil conducteur d'une œuvre polymorphe dont la possibilité de cohérence ne repose que sur cette progressive élaboration de soi-même. Car, en dépit des choix narratifs et des nombreux genres explorés, au-delà de la nature même des textes (littéraires ou journalistiques), c'est toujours le même *ethos* qui s'exprime. De ce point de vue, l'enjeu de la poétique, pour l'écrivain, serait de figurer un sujet narrant pour, à partir de ce nouvel *ethos*, tenter de façonner une voix littéraire singulière. Ainsi, si « Henri Calet » incarne, pour

¹ *Ibid.*, p. 91.

² Philippe WAHL, *op. cit.*, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 703.

⁴ Jean-Claude Pinson emprunte ce terme à Leonardo Sadovnik qui le définit comme étant « la façon d'être au monde du poète telle qu'elle se dessine au fil de ses recueils. » Jean-Claude PINSON, *op. cit.*, p. 9.

Raymond Barthelme, la possibilité d'habiter le monde en « poète »¹, il convient avant tout de définir l'*ethos* qui se construit au fil des pages, d'un livre et d'une chronique à l'autre, du personnage qui porte cette voix.

Une esthétique du « sermo humilis »

Dans *Poétique, une autothéorie*, Jean-Claude Pinson insiste sur le fait que la grande préoccupation du « poète » doit être le « souci de l'existence ». En cela, l'écriture consisterait pour lui à se « construire une forme de vie », dont l'originalité équivaldrait à un inévitable « mouvement de retrait »² et garantirait aussi sa neutralité. Jean-Claude Pinson défend l'idée d'une position intermédiaire du « poète », refusant tout autant les principes théoriques normatifs et dogmatiques de l'« ancienne *doxa* » que ceux des « discours avant-gardistes »³. Son indépendance ne serait alors pas le signe d'un renoncement mais la preuve d'« une autre forme d'héroïsme, plus discrète, un héroïsme sans héroïsme »⁴. Outre le fait que cette définition du « poète » semble parfaitement applicable à Calet si l'on se réfère à ses engagements sur les plans politiques, sociaux et poétiques, elle introduit aussi la possibilité de considérer l'abdication à jouer les premiers rôles comme étant le principal effet littéraire autour duquel se construit, dans l'œuvre, toute l'*éthopée* du personnage « Henri Calet ». En effet, que ce nom désigne l'auteur du livre dont la narration est assurée par un « je personnage » (*La Belle Lurette, Le Bouquet, Le Tout sur le tout, Monsieur Paul*) ou par un narrateur omniscient (*Le Mérinos, Fièvre des polders, Trente à quarante, Un grand voyage*) ; ou qu'il rassemble l'auteur et le narrateur à la première personne (*Les Murs de Fresnes, Rêver à la suisse, L'Italie à la paresseuse, Les Grandes Largeurs, Les Deux Bouts, Le Croquant indiscret*), il apparaît évident que cette identité — fiction commune à l'intégralité de l'œuvre — permet d'incarner une voix littéraire dont la permanence est immédiatement relevée par les commentateurs contemporains. Ainsi, à propos de *Monsieur Paul*, les chroniques d'André Wurmser et de Franz Hellens participent-elles, malgré leur opinion divergente, d'un même constat. Dans un article publié le 2 novembre 1950 dans *Les Lettres françaises*, Wurmser écrit :

Le personnage d'Henri Calet, unique et inusable, le même dans *Le Tout sur le tout* et dans *Monsieur Paul*, est le traîneur de savates par excellence. Il appartient à la bohème canaille, anarchiste et petite-

¹ Le terme est utilisé par Jean-Claude Pinson à propos de Barthes : « Sur le tard, Barthes se fait même “poète” : il ne conçoit plus la littérature que sous condition d'une éthique ». *Ibid.*, p. 42.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 42-43.

bourgeoise : « élevé dans un milieu libertaire » [...]. Certes, le traîneur de savates n'est pas M. Calet. Il porte seulement sur ses épaules lasses la tête de son auteur ; il exerce vaguement la profession de courtier d'assurances. Du moins M. Calet le prétend-il, mais je n'en crois rien.¹

Le papier d'André Wurmser, malgré son ironie piquante, saisit la présence de Calet derrière le « je personnage ». Ce faisant, il n'en souligne pas moins, dans un premier temps, la dimension fictionnelle d'un « personnage d'Henri Calet », immuable d'un livre à l'autre. Le problème est qu'André Wurmser, dans son jugement négatif du « traîneur de savates », n'y voit finalement qu'une transposition littéraire de l'auteur, faite de répétitions paresseuses, sans envisager la possibilité d'une élaboration progressive qui impliquerait autant la forme (poétique) que le fond (poétique).

Au même moment, Franz Hellens publie lui aussi une critique de *Monsieur Paul* qu'il intitule « L'homme quelconque ». Paru le 22 novembre 1950 — vingt jours après celui de Wurmser — dans le quotidien belge *La Dernière heure*, l'article s'interroge sur la représentation de l'« homme quelconque » en tant que figure littéraire et sur la représentation qu'en donne Henri Calet :

Henri Calet [...] vient de nous donner avec son *Monsieur Paul* (Gallimard), un type d'homme quelconque, d'un aspect bien particulier. On l'avait vu poindre dans ses romans précédents : *Le Bouquet*, *Le Tout sur le tout*, et dans ces admirables nouvelles, d'une couleur crue, toute brueghelienne, qu'il intitule *Trente à quarante*.

Le voici fixé, je veux dire franchement défini, en pleine lumière, sans conditions, implacablement isolé dans ses propres limites. Pas si « quelconque » que cela, quelconque tout de même, un homme parmi les hommes. Ballotté à tous les vents d'une existence quelconque elle aussi, malgré son agitation et ses errements à n'en pas finir.²

Le péjoratif « traîneur de savates » d'André Wurmser devient « l'homme quelconque » chez Franz Hellens qui analyse quelques-unes des caractéristiques de l'écrivain et observe notamment le rôle que joue ce personnage, « entrevu dans les autres romans de l'auteur, et qui pourrait bien être Calet lui-même (on est toujours dans une certaine proportion l'homme de son livre) »³. A l'inverse du chroniqueur des *Lettres françaises*, Hellens tempère le degré d'implication de l'auteur et, s'il considère comme acquise la présence de Calet, ne cède pas à la tentation d'une lecture

¹ André WURMSER, « Grains de sel », *Les Lettres françaises*, 2 novembre 1950, p. 3.

² Franz HELLENS, « L'homme quelconque », *La Dernière heure* (Bruxelles), 22 novembre 1950. *Peau d'Ours* reproduit la lettre envoyée par Calet à Franz Hellens. Il y évoque cette chronique, félicite chaudement Hellens pour la qualité de ses livres et lui annonce son retrait (bien temporaire) du monde des lettres (PO, 30-31).

³ *Ibid.*

autobiographique. Cependant, et c'est là le plus significatif, s'il met lui aussi en avant, comme André Wurmser, la permanence, d'un livre à l'autre, de ce personnage aux traits inchangés, il insiste principalement sur son caractère évolutif dans l'œuvre. Pour Hellens, *Monsieur Paul* représente un aboutissement, puisqu'il « fixe » un « homme quelconque » que l'on « avait vu poindre » dans les précédents livres de Calet, à partir du *Bouquet*. Cette affirmation n'est pas tout à fait exacte car, si par « homme quelconque » nous entendons « Henri Calet », force est de constater que le processus d'élaboration de soi débute dès *La Belle Lurette* et se trouve en grande partie « fixé » dès la parution de *Rêver à la suisse*, premier livre où le nom de l'auteur est aussi explicitement celui du narrateur et du personnage principal. Cependant, plutôt que de tenter d'arrêter, de façon toujours quelque peu arbitraire, ce moment de « fixation », il semble davantage pertinent de noter que ce personnage d'« homme quelconque » est en réalité l'élément fondamental autour duquel s'échafaudent toute la *poétique* et la *poéthique* d'Henri Calet. De ce point de vue, l'*éthopée* qui le caractérise, et relevée par Wurmser et Hellens, semble relever de ce qu'un certain nombre de poètes, autour de Jean-Pierre Lemaire, de Guy Goffette, de Jacques Réda ou de Philippe Jaccottet¹, nommeront, dans les années 1980, « une esthétique du *sermo humilis* ou du *sermo pedestris* »².

Cette esthétique, se proposant de décrire le quotidien et de dénoncer la vanité de l'acte d'écrire, est d'autant plus séduisante, appliquée à Calet, si l'on se réfère à l'étymologie du mot. Dans son article « Les Noms de la langue en latin », Bruno Rochette rappelle que les deux termes latins pour dire « langue » sont *lingua* et *sermo* et qu'ils correspondent chacun à un sens très précis :

Par *lingua*, [...] il faut entendre la langue dans laquelle un peuple s'exprime par opposition aux langues des autres peuples. *Lingua* est la langue que l'on peut apprendre, connaître, parler... [...] En revanche, *sermo*, qui est un terme plus complexe, désigne la langue comme moyen de communication et de compréhension bilatérale. C'est la manifestation concrète d'une langue, qui dépend donc du locuteur et présente de nombreuses variantes. C'est la langue en action.³

Suivant ces définitions, qui correspondent à la distinction établie par Saussure entre la langue et la parole, une « esthétique du *sermo humilis* » relèverait donc avant tout, au-delà même de la thématique, d'un parti pris qui ferait le choix du familier, mais aussi d'un désir de communication directe ; le *sermo* n'étant pas uniquement considéré comme une compétence individuelle mais

¹ Philippe Jaccottet est par ailleurs l'auteur d'un article intitulé « Retrouver Henri Calet » paru dans *La Nouvelle Revue de Lausanne* le 22 septembre 1959.

² Lionel VERDIER, « L'expérience de la précarité : l'écriture des Vanités dans la poésie contemporaine », in *Littératures classiques*, n°56, 2005/1, p. 309.

³ Bruno ROCHETTE, « Les Noms de la langue en latin », In *Histoire Épistémologie Langage*, tome 31, fascicule 2, 2009, p. 31.

comme la possibilité de créer du lien. Si l'on conçoit cette double condition, il devient alors nécessaire, pour l'écrivain, de mettre en scène l'implication affective de son personnage et sa proximité avec le monde décrit afin de rendre possible l'acte de communication avec son lecteur. Chez Calet, cette caractérisation se fait systématiquement par l'intermédiaire de ce que Philippe Wahl nomme une « posture d'humilité »¹. L'humilité d'Henri Calet — c'est là d'ailleurs le titre d'un article de Paul Renard² — se développe dans toute son œuvre et prend, d'un livre à l'autre, des formes différentes et complémentaires. Présente dès ses premiers ouvrages publiés, elle ne va cesser d'évoluer en accompagnant les variations de la voix narrative. L'humilité caletienne, telle qu'elle apparaît dans les livres, se modifie donc sensiblement selon le positionnement du narrateur et les choix énonciatifs.

Les trois opus publiés avant la Seconde Guerre mondiale (*La Belle Lurette*, *Le Mérinos*, *Fièvre des polders*) présentent des personnages d'extraction modeste, déterminés par leur milieu et vivant, par conséquent, en accord avec les impératifs imposés par ce dernier. Dès *La Belle Lurette*, le narrateur dépeint trois existences (la sienne et celles de ses parents) exemplaires d'une époque et d'une condition sociale. Leur modestie provient du fait qu'ils sont représentés comme parfaitement conformes à la réalité de leurs semblables. Sur le plan littéraire, ceci se traduit par des pluriels de généralisations, par la reprise d'expressions ou d'interjections communes et par le recours au *on* qui banalisent une situation :

Suivant que l'on parlait à son âme ou à ses organes génitaux, le public mâchait tristement des fleurs bleues, l'œil humide, ou frottait furieusement, sur la banquette trop dure, son gros derrière comme s'il eût été dévoré par les petits vers — à cette époque le mien en était plein.

Les dames sensibles se laissaient aller à des incontinenances d'urine dans les linges. Le rire aux larmes.

« Olala ! »

On redemandait des bocks tièdes. (BL, 17)

Le public des café-concerts du samedi soir partage les mêmes emplois, les mêmes divertissements, les mêmes vices et le même horizon sans espérance. L'humilité du narrateur consiste à s'inclure pleinement dans ce quotidien médiocre — ici à l'aide d'une incise qui normalise sa présence (« à cette époque le mien en était plein ») —, à en partager la beauté, le ridicule et la bassesse, en se gardant bien d'avoir la faiblesse de croire à la possibilité d'une existence autre. Cette « manière

¹ Philippe WAHL, *op. cit.*, p. 531.

² Paul Renard (1942-2014), en plus d'être professeur de lettres classiques et spécialiste de la littérature française du XX^e siècle, était aussi l'un des principaux animateurs de la rubrique « La revue littéraire » de la revue *Roman 20-50*. Paul RENARD, « L'humilité d'Henri Calet », *Roman 20-50*, n°8, décembre 1989, pp. 133-141.

noire »¹ (*La Belle Lurette* et *Le Mérinos*) et les deux autres romans à la troisième personne (*Fièvre des polders* et *Un grand voyage*) offrent la particularité de représenter des personnages résignés à ne pas tenter de vivre au-delà d'eux-mêmes. Même lorsque se dessine l'éventualité d'une révolte contre son milieu (*Le Mérinos*) ou la possibilité de se réinventer loin de lui (*Un grand voyage*), tous demeurent voués à l'échec. La première humilité caletienne est donc celle de l'homme vaincu, pataugeant dans le « chemin des pauvres » (BL, 9), victime sociale (*Le Mérinos*), condamné par son contexte familial (*Fièvre des polders*) et conscient de sa défaite avant même d'envisager l'éventualité de livrer bataille (*Un grand voyage*).

Après la guerre, le recours plus systématique à la première personne (d'abord au « je personnage ») permet à Calet de dépasser le déterminisme presque naturaliste des premiers livres et de considérer le renoncement non plus comme le résultat obligé d'une frustration sociale mais comme un état de fait généralisé et imposé par la vie elle-même. Ainsi, à partir du *Bouquet*, la colère héritée d'une réalité sociale immuable fait place à l'incompréhension provoquée par une guerre absurde, à laquelle prennent part des soldats qui la subissent sans parvenir à se défaire du rôle de simple figurant. Adrien Gaydamour est l'exemple de l'homme « mou » (LB, 22) placé au milieu d'événements qui le dépassent. Conditionné par une société qui, dès l'école communale, « vous prend en main » et vous « inculque la gentillesse et l'obéissance » (LB, 30), le narrateur, toute sa vie, n'a fait que suivre le mouvement :

Non, vivre ce n'est pas difficile. Cela s'apprend comme le reste. Il se présente bien parfois quelque problème à résoudre, des responsabilités à endosser. Mais, pas trop souvent. [...]

Mais, on choisit généralement de vivre en société, d'emprunter le droit chemin, le plus commode, le plus fréquenté aussi. De manière qu'on ne risque pas de se fourvoyer : tout est marqué. Ce qui évite de poser des questions. On suit la foule. Ça sent bon la laine. On se laisse aller. D'ailleurs le chemin ne mène à rien. N'empêche qu'il y en a qui paraissent pressés d'arriver, qui jouent des coudes. (LB, 30)

Dans son incapacité à être fort et résolu, il s'éloigne de l'image archétypale du héros de roman et se noie dans un *on* synonyme de renoncement collectif face au métier de vivre. *Le Bouquet* témoigne d'une évolution décisive de l'*ethos* caletien puisque l'humilité mise en scène grâce à la figure du soldat, n'étant plus relative à une seule condition sociale, devient une caractéristique imposée par l'existence elle-même, communément partagée et, ce faisant, inévitable. Cette constatation modifie naturellement les modalités du *sermo humilis*. En effet, si le sentiment de sa propre humilité n'est

¹ L'expression est de Jean-Pierre Baril, in *Le Matricule des anges*, n°65, juillet-août 2005, p. 22. Il regroupe sous ce terme *La Belle Lurette* et *Le Mérinos*.

plus perçu comme une humiliation de classe mais comme une condition métaphysique qui s'applique, à des degrés différents, à tout un chacun, toute colère devient inutile. De ce point de vue, la conscience de son indécision et de sa faiblesse ne peut plus être le prétexte d'une revendication violente. Homme « quelconque », « mou », Adrien Gaydamour dessine un peu plus précisément les contours d'un homme « balloté », jouet du hasard, en décalage avec les événements qu'il subit mais pas avec ses semblables. C'est précisément sur ce dernier trait qu'insistent *Le Tout sur le tout* et *Monsieur Paul*, les deux derniers livres de Calet dont la narration est assurée par un « je personnage ». Le sentiment de son humilité est l'objet d'une description apaisée de la part d'un narrateur qui le conçoit comme la part essentielle de son héritage :

Être insignifiant, regarder toujours au-dessous de soi, c'est ce que m'a enseigné ma mère. Prendre plutôt la vie par son côté négatif, à rebrousse-poil, n'être pas trop exigeant, elle ne peut donner que ce qu'elle a, n'avoir pas trop de contacts avec elle, ne pas la laisser empiéter sur soi. Se tenir pour comblé de n'avoir pas mal, pas faim, pas froid, se réjouir, à tout instant, de n'être pas en deçà des portes de pensions, de casernes, d'écoles, d'hôpitaux, d'usines, d'asiles, de prisons, d'être à l'air libre et de le boire, de s'en griser ; il n'y a peut-être rien de meilleur. (MP, 282-283)

Enseignement de la mère, l'humilité caletienne, qui consiste à ne pas vivre au-delà de soi-même, s'assimile peu à peu à une véritable philosophie de vie qui prendrait pour axiome le renoncement, le non-dépassement de soi et le goût d'une liberté anarchisante. Elle permettrait ainsi de réconcilier le personnage avec son histoire et son milieu. Conscient de sa nature, Thomas Schumacher, le narrateur de *Monsieur Paul*, avoue ainsi dès le premier tiers du livre avoir « un complexe d'infériorité à nourrir » (MP, 86), et reconnaît finalement avoir été « trop plat » (MP, 283), sans que cette simple constatation n'exprime le moindre regret¹. Cette platitude est aussi ce qui caractérise le « je Henri Calet » qui tend à se généraliser après-guerre, dans ses chroniques comme dans ses livres. Se revendiquant encore une fois à l'image de son milieu, le promeneur des *Grandes Largeurs*, comparant les longues avenues du XVI^e arrondissement et les modestes rues du XIV^e, en vient à des considérations beaucoup plus générales :

Il souffle continûment par là une brise de gloire et d'éternité qui ne vient pas dans nos rues où l'on prend, petit à petit, l'habitude de regarder les hommes et les choses par le gros bout de la lorgnette. C'est ce qui nous fait le plus défaut : une certaine ampleur de vue, une certaine élévation de caractère et aussi un

¹ Cet être « trop plat » n'est pas sans évoquer le premier roman de Raymond Queneau, *Le Chiendent*. Dans ce livre paru en 1933 chez Gallimard et lauréat du prix des Deux-Magots, Queneau raconte l'histoire d'Etienne Marcel, au départ simple silhouette, qui devient un « être plat » lorsqu'il dévie de son trajet quotidien pour observer dans la vitrine d'un chapelier deux petits canards en plastique. Il prend progressivement de « l'épaisseur » à mesure qu'il prend conscience des menus événements du quotidien.

certain sens historique. On dirait que nous ne pouvons nous retenir de ramener les événements et leurs causes à notre taille et à notre entendement ; nous sommes de petites gens, en vérité. (GL, 28)

A l'aide d'un *nous* et d'un présent de vérité générale, le narrateur, semblant mettre en évidence des traits de caractères partagés et stéréotypés, définit en réalité le lieu d'où il parle. Le personnage « Henri Calet » se place au milieu de cette humilité qui regarde par « le gros bout de la lorgnette » et se distingue surtout par ses manques et sa petitesse. C'est au milieu d'elle que le journaliste-écrivain — lui aussi « homme quelconque » — parvient à résoudre ses interrogations quant à sa légitimité littéraire. Ainsi, qu'il s'agisse de voyage (*Rêver à la suisse, L'Italie à la paresseuse*), de promenade dans Paris (*Les Grandes Largeurs*), ou d'enquêtes ciblées (*Les Deux Bouts, Le Croquant indiscret*), Calet met en scène un avatar vaguement naïf, dont la médiocrité exemplaire, et donc authentique, contribue pourtant à façonner l'image d'un personnage en décalage. Tour à tour voyageur « au-dessous de la peinture » (IP, 62) ; enquêteur maladroit (CI, 103), pris à partie par les jeunes gens du fait de son âge (J, 269) et acceptant d'apprendre au contact des travailleurs (DB, 154) ; écrivain sans succès (DB, 73 ; AT, 7) ; il n'est jamais représenté sous un jour complètement positif et voit sa supposée autorité — en tant que narrateur — toujours atténuée. Cette « esthétique du *sermo humilis* », à partir de laquelle se construit d'un texte à l'autre l'*éthopée* du personnage « Henri Calet », est tout autant le moyen de l'inscrire dans un ensemble que d'établir, par le biais d'un retrait constant, sa singularité. Sa transversalité, dans l'ensemble de l'œuvre, l'apparente à un dispositif littéraire, procédé d'auteur permettant à Calet d'élaborer une voix littéraire propre.

Un « ton frémissant »

En considérant la poétique comme une « philosophie pratique appliquée » dont la finalité serait l'« invention de formes écrites qui ouvrent sur l'invention de formes de vie (*ethos*) »¹, Jean-Claude Pinson insiste sur les liens qui relient l'œuvre littéraire et l'existence. Si l'on s'en tient à cette logique, dans le cas d'Henri Calet, l'humilité pourrait être le moyen d'habiter le monde selon son *ethos* (en « poète ») et de se placer en marge d'un rythme « de vie, de temps, de pensée, de discours »² imposé par toute forme de pouvoir, qu'il soit politique, idéologique ou littéraire. Ce que nous avons identifié comme une « poétique du retrait » pourrait alors se révéler assez proche du

¹ *Ibid.*, p. 91.

² Roland BARTHES, *Comment vivre ensemble, Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*, texte établi, annoté et présenté par C. Coste, Paris, Seuil-Imex, 2002, p. 69.

concept d' « idiorrythmie » développé par Roland Barthes dans son cours au Collège de France intitulé *Comment vivre ensemble* (1976-1977) et que Jean-Claude Pinson résume en ces termes :

Avec l'idiorrythmie, le sujet a la possibilité de se soustraire aux rythmes grégaires pour vivre selon son « swing » personnel. À mi-chemin de la solitude et de la vie communautaire, l'*ethos* idiorrythmique esquisse les contours d'une « forme médiane, utopique, édénique, idyllique » (CVE, 40), soustraite aussi bien à la doxa de « l'individualisme petit-bourgeois » qu'à la conformité engendrée par le groupe.¹

Pour Barthes, « chaque sujet [ayant] son rythme propre »², l'idiorrythmie représente, pour l'auteur, la possibilité d'exprimer son indépendance sans renier le collectif, et ainsi de se préserver des stéréotypes inhérents à toute *doxa*. Au-delà d'un simple positionnement éthique, elle est donc aussi à considérer comme étant ce qui lui permet une pratique langagière singulière, dont les formes stylistiques favorisent le dépassement des dualismes et l'émergence de ce qu'il nomme un « roman *poikilos* ». Défini par Barthes dans son cours intitulé *La Préparation du roman*³, ce terme est repris par Jean-Claude Pinson qui l'applique au concept de poétique. Par « roman *poikilos* », il entend une « forme hybride »⁴ qui repose « sur le paradoxal concours d'un pacte fabulant cédant par intermittences la place à un pacte de vérité »⁵, sur le principe d'une « esthétique de la lisibilité » ainsi que sur « une logique narrative plus elliptique et éclatée que proprement continue »⁶. Il est intéressant de constater que cette description — jusque dans le choix du vocable « hybride » — s'accorde en tous points aux principes suivis et mis en avant par Calet dans sa propre production littéraire. De ce point de vue, et à l'image de ce que décrivent Barthes et Pinson, le retrait caletien, qui ne ressemble en rien à un engagement dont la valeur idéologique se voudrait transcendante, s'apparente bel et bien à une idiorrythmie qui lui permet d'établir une réciprocité entre la littérature et l'existence (poétique).

En choisissant ce fragile équilibre, la poétique se situe davantage dans la lignée de la conception « *continuiste* » de la littérature exposée par Gilles Deleuze, qui défend l'idée d'une « *inséparation* » de l'écriture et de la vie. Commentant les mots du philosophe, Jean-Claude Pinson écrit :

¹ Jean-Claude PINSON, *op. cit.*, p. 207.

² Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 37.

³ Roland BARTHES, *La Préparation du roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Paris, Seuil-Imec, 2003, p. 161. « [...] le roman commencerait non au faux, mais quand on mêle sans prévenir le vrai et le faux : le vrai criant, absolu, et le faux colorié, brillant, venu de l'ordre du Désir et de l'Imaginaire le roman serait *poikilos*, bigarré, varié, tacheté, moucheté, couvert de peintures, de tableaux, vêtement brodé, compliqué, complexe [...] »

⁴ L'expression est de J.C. Pinson.

⁵ Jean-Claude PINSON, *op. cit.*, p. 210.

⁶ *Ibid.*, p. 211.

La première [l'écriture] n'a d'intérêt qu'à se continuer dans la seconde [la vie], au lieu de se replier sur soi : « le style, chez un grand écrivain, c'est toujours aussi un style de vie, non pas du tout quelque chose de personnel, mais l'invention d'une possibilité de vie, d'un mode d'existence » (*Pourparlers*, 138). Et réciproquement, de la vie, on peut affirmer qu'elle est aussi, à sa manière, de l'écriture [...].¹

Jean-Claude Pinson prolonge la citation de Deleuze qu'il extrait de *Pourparlers* (1990) en insistant sur la réciprocité et le dialogue perpétuel existant entre la vie et l'écriture, l'une influençant inévitablement le « style » de l'autre². Appliquée à Calet, cette conception revêt un double intérêt puisque, selon ce principe de circularité, elle permet d'envisager son *ethos* comme étant, dans le même temps, la cause et la conséquence d'un style de vie et d'un style d'écriture. Selon ce point de vue, il n'y aurait pas de rupture entre l'élaboration d'un personnage « Henri Calet », dont nous avons vu qu'il repose sur une humilité qui l'intègre à un groupe autant qu'elle le singularise, et celle de l'écrivain Calet dont le style littéraire serait à la fois à l'origine et le résultat de cette « esthétique du *sermo humilis* ».

Dès le XII^e siècle, la rhétorique médiévale met en place un système de classification, la « roue de Virgile », qui consiste à distinguer trois styles (*humilis, mediocris, gravis*), chacun étant « déterminé par une liste d'éléments archétypiques, appropriés à chaque monde et valant comme références réelles et métaphoriques »³. À chaque style correspond un sujet, un héros, un animal, un outil, un lieu et un arbre. Bien entendu, il est impossible de prêter à Calet des intentions théoriques héritées de la littérature médiévale, mais il est cependant intéressant de souligner que certaines caractéristiques récurrentes de son œuvre laissent envisager la possibilité d'une réactualisation d'un *humilis stilus*. S'il ne s'agit plus pour lui de représenter, comme chez Virgile, des pâtres, des bergers et des pâturages⁴, il est en revanche beaucoup question d'ouvriers et de petits employés. Située au plus bas de la hiérarchie sociale, cette population au travail, à laquelle l'écrivain s'assimile, évolue dans un lieu clairement défini : les quartiers périphériques et modestes (principalement les XIV^e, XV^e, XIX^e et XX^e arrondissements) de la grande ville de Paris. Conséquence d'une appartenance

¹ *Ibid.*

² Dans son ouvrage *Styles. Critique de nos formes de vie* (2016), Marielle Macé fait, elle aussi, ce lien entre « style » et « style de vie » et se propose de construire une « stylistique de l'existence ». Selon elle, le style « n'est pas un tableau placé sous nos yeux, c'est une piste qui insiste dans le vivant. L'identifier et le comprendre, c'est devoir emprunter cette piste en pensée, en éprouver l'orientation, le soutenir en soi-même comme un possible ou un impossible. » Marielle MACE, *Styles. Critiques de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2016, p. 103.

³ Jean de Garlande (env. 1190 - env. 1252) est le premier à exposer en détail la théorie de la « roue de Virgile », élaborée par Aelius Donat (env. 320 - env. 380). Danièle JAMES-RAOUL, « La théorie des trois styles dans les arts poétiques médiolatins des XII^e et XIII^e siècles », in Chantal CONNOCHIE-BOURGNE et Sébastien DOUCHET (dir.), *Effets de styles au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, « Senefiance », 2012, p. 18.

⁴ Danièle James-Raoul reproduit la « roue de Virgile ». Le *stilus humilis* traite des bergers, son animal est le mouton, son objet un bâton, son lieu les pâturages, son arbre un hêtre. *Ibid.*

intime, l'*ethos* caletien favorise l'émergence d'un *humilis stilus*, propre à l'auteur de *La Belle Lurette* et en accord avec la simplicité du monde qu'il décrit. Il en va ainsi même lorsqu'il s'éloigne de Paris et qu'il raconte, dans *Le Bouquet*, la séparation d'Adrien Gaydamour et de Zoé, venue lui rendre visite tandis qu'il est emprisonné :

Je l'entendais courir vers la gare, puis plus rien. Je me répétais :

- Pourvu qu'elle ne manque pas son train.

Pour ne pas penser, pour ne pas pleurer tout de suite.

Toute sa tiédeur m'abandonnait et j'avais des frissons, comme de froid, contre les barbelés, mais ce n'était pas de froid, en bordure de la ligne de chemin de fer, où je me tenais pour voir passer son train et pour pleurer sans qu'on me voie.

Je me suis tout arrosé de larmes durant ces mois et sans que rien ne pousse. Une fois, au camp de la Forêt, pour commencer ; une fois à Saint-Vigile, en quittant les copains ; et puis une fois à l'AKP, pour Zoé. Et peut-être d'autres fois encore. Ma tirelire devait être pleine, à force de mettre de côté on devient riche.

Au bureau, Nénesse m'a interpellé :

- Alors ça s'est bien passé ? Ça fait du bien, hein, depuis le temps.

Je n'ai rien répondu ; il n'a pas insisté.

Il vaudrait mieux ne pas sortir de son croupissement. On finirait par croire que c'est une existence. Pour avoir passé quelques heures de l'autre côté, je me retrouvais tout endolori, tout emberlificoté de langueur.

La prison allait me sembler plus rude après cette escapade. La vie avait pris le petit parfum de Zoé. (LB, 247-248)

Ce qui aurait pu ressembler à un adieu déchirant sur le quai d'une gare ne met en scène qu'un amant de fortune rendu à sa solitude. S'il n'est pas question de grand amour entre Adrien, le soldat vaincu, et Zoé, la dactylographe embrassée pour la première fois « dans une rue de banlieue, mal éclairée » (LB, 231), tous deux sont, en revanche, de parfaits représentants de ces habitants des quartiers périphériques pris dans l'effroi de la guerre. De fait, dans cet extrait, il n'est pas tant question d'une tristesse causée par une séparation amoureuse que d'une tristesse profonde, commune à tous ceux qui partagent la même épreuve et qui s'exprime sans pathos et sans gouaille. En effet, ces soldats font au contraire preuve de pudeur quand il s'agit de se laisser aller à leur émotion (« pour pleurer sans qu'on me voie ») ou de respecter celle de leur camarade (« il n'a pas insisté »). La détresse d'Adrien est soulignée par la simplicité du style qui l'assimile presque à un enfant en manque d'affection, notamment par le biais du vocabulaire (« copains », « tirelire », « emberlificoté »), des hésitations au moment de décrire ses sensations (« comme de froid [...] mais ce n'était pas de froid »), des répétitions et du décompte approximatif de ses pleurs (« Une fois [...] ; une fois [...] ; et puis une fois [...]. Et peut-être d'autres fois encore. »). Ceci est encore suggéré par la fausse

maladresse avec laquelle le narrateur semble manier la langue (« Je me suis tout arrosé de larmes durant ces mois sans que rien ne pousse »), avec laquelle il réemploie des expressions apprises dans son jeune âge (« Ma tirelire devait être pleine, à force de mettre de côté on devient riche ») et avec laquelle il recherche la sécurité d'un « petit parfum » de femme (« La vie avait pris le petit parfum de Zoé ») qui n'est pas sans évoquer le souvenir du parfum protecteur d'une mère. Ces trois phrases, où la naïveté enfantine de l'image s'oppose directement à la dureté de la situation, sont caractéristiques d'un ton empreint de mélancolie pudique. *L'humilis stilus* de Calet est tout entier dans ce constant décalage qui, d'une phrase, escamote les grandes scènes romanesques se défait du pathos inutile au profit d'une émotion rentrée, d'autant plus authentique et troublante qu'elle n'aboutit, finalement, qu'à une leçon de vie (ou à une vérité) simple : il faut savoir rester à sa place et ne pas se bercer d'illusions.

Les amateurs de Calet insistent particulièrement sur la modestie de ce ton. Ainsi, dès la parution du *Bouquet*, Georges Henein, qui écrit à son ami tout le bien qu'il pense de son livre, note la nuance nouvelle qu'il perçoit dans l'expression d'une tristesse qui s'est « affinée » par rapport à ses ouvrages précédents, pour devenir pareille à « une bruine légère, comme une voilette de regrets informulés, un consommé de pâleur dont le goût s'attache à vos lèvres à jamais »¹. Henein a parfaitement saisi l'évolution du « style Calet » qui s'affirme à mesure que son œuvre augmente et dont il expose, non sans un certain lyrisme, toute la singularité à l'occasion de la parution des *Grandes Largeurs* :

Merci aussi pour *les Grandes Largeurs* où cheminent — toujours en direction du cœur — cette intonation confidentielle, ces secrets au grand jour, cette intimité de place publique cajoleuse de mystères, qui définissent votre signalement littéraire et en font, au défi des normes du genre, un signalement humain.²

En plus de la pudeur observée dans *Le Bouquet*, il relève, dans cette lettre datée du 2 janvier 1952, la proximité de l'auteur (« intonation confidentielle »), sa capacité à faire le lien entre le particulier et le collectif (« intimité de place publique »), pour finalement reconnaître dans ce style littéraire (« signalement littéraire ») un style de vie (« signalement humain »). Ce faisant, il signale l'importance du rôle joué par l'*ethos* dans l'élaboration de la voix littéraire d'Henri Calet. C'est aussi ce que fait Marc Bernard dans un article qu'il intitule « Calet à la paresseuse » paru en 1959 dans *Les Nouvelles littéraires* :

¹ *Grandes largeurs*, « Lettres Georges Henein - Henri Calet », N°2-3, Automne - hiver 1981, p. 73.

² *Ibid.*, p. 169.

Les idées dites métaphysiques lui étaient absolument étrangères ; il s'était installé dans la vie comme dans un compartiment de troisième classe (il y en avait encore) et il regardait le paysage, qui lui suffisait. [...] Mais la plupart du temps son écriture est d'une grande efficacité, elle va droit au but et fait mouche ; elle exprime vite et bien l'essentiel, d'une manière très personnelle ; dans ses limites elle est souvent parfaite, et elle a un accent unique. Dans ses meilleurs moments elle atteint à une poésie sourde, comme quelqu'un qui parlerait à voix basse ; son accent est constamment celui de l'intimisme. Elle n'a jamais d'envolées lyriques, point d'ailes qui tout à coup emportent le livre, mais un ton frémissant, discret, juste, émouvant souvent, et une recherche et un sens de l'humour qui donnent une vive saveur à presque tous les écrits d'Henri Calet.¹

L'éloge de Marc Bernard insiste sur le rapport étroit qu'entretient l'écriture de Calet avec le réel et sur sa capacité à exprimer sans détours la banalité du quotidien. Pour l'auteur de *Pareils à des enfants*, le « ton frémissant » qui fait son unicité est le résultat d'une concision, d'une précision et d'une simplicité qui s'opposent aux « envolées lyriques » de la littérature. La remise en question du romanesque, l'art du collage, la brièveté et la polyphonie de la voix narrative — dont nous avons déjà signalé l'importance dans la poétique caletienne — sont donc au service d'un *humilis stilus* qui consisterait, si l'on en croit Marc Bernard, à écrire en dessous de la littérature (comme l'on voyage en Italie « en dessous de la peinture ») ou, comme l'écrit Franz Hellens, à demeurer « loin de toute littérature » :

Les phrases, courtes, incisives, sortant l'une de l'autre, ajoutent, retranchent, peignent, évoquent. C'est un style des plus ordinaires, absolument désintéressé, loin de toute littérature ; et pourtant on ne peut lui dénier la qualité du beau style. Beau dans son abnégation, et dont la nudité conduit à une sorte de poésie latente qui éclate par moment, et s'éteint tout de suite, crainte de trop briller.²

Selon Hellens, le style de Calet se caractérise avant tout par ses phrases « courtes » et « incisives » qui « évoquent » plus qu'elles ne décrivent. Les exemples sont nombreux de ces chefs-d'œuvre de concision, comme dans *Monsieur Paul*, où le narrateur, pour séduire une jeune femme, déclare, non sans coquetterie :

- Vous ne voyez pas que je suis tout couvert de temps. (MP, 86)

La beauté et la vérité simple de cette phrase, dans leur capacité à exprimer en quelques mots les ravages du temps qui passe et le sentiment de vieillesse éprouvé par un homme ayant atteint la cinquantaine, pourraient certainement se suffire à elles-mêmes. Mais ce serait oublier que dans les

¹ Marc BERNARD, « Calet à la paresseuse », in *Nouvelles Littéraires*, n°1667, 13 août 1959. Repris dans *À Hauteur d'homme, op. cit.*, p. 119.

² Franz HELLENS, *art. cit.*

livres de Calet la mélancolie le dispute sans cesse à l'ironie et à l'humour, ainsi que le prouve la suite du passage :

Il y avait longtemps qu'il ne m'avait plus été donné de prendre la mesure de mes forces. Dès que je m'approche d'un peu trop près d'une femme, quelle qu'elle soit, je ne puis m'empêcher de lancer des coups de sonde dans ses profondeurs. Je suis incorrigible. Désirer plaire, c'était ma joie, naguère. Pouvais-je encore conquérir ? J'ai un complexe d'infériorité à nourrir. (MP, 86)

A juste titre, Hellens remarque que, chez Calet, la beauté n'est pas liée à une prétention littéraire mais qu'elle est la conséquence d'une « abnégation » et d'une « nudité » — autrement dit d'un *ethos* — qui s'accompagnent d'une application constante, comme dans le précédent extrait, à court-circuiter ses propres effets. Dès lors, il n'est pas surprenant qu'Antoine Blondin¹, Paul Renard², Jean-Claude Corger³ ou René Corona⁴, entre autres, parlent de « la petite musique » de Calet ; le terme important étant bien évidemment « petite » (comme le « petit parfum de Zoé ») qui met en évidence toute sa mesure. Suivant la même idée, Maurice Nadeau qualifie son écriture de « naturelle et suggestive », pleine d'« images vives dont l'auteur atténue les fulgurances »⁵. Le « ton frémissant », qui constitue un « fait de style » — en tant que « produit perçu d'une récurrence ou d'un contraste, d'une différence par rapport à des régularités microlinguistiques observées et attendues d'un texte, d'un auteur, d'une école, d'un genre »⁶ —, est en effet le résultat d'une poétique du retrait et d'une poétique qui font de l'atténuation, sous toutes ses formes, leur principal atout. Dès *La Belle Lurette*, Calet l'utilise pour dédramatiser une situation, par exemple lorsqu'il décrit l'avancée allemande lors de la Première Guerre mondiale et l'exode qu'elle provoque :

Dans cette fuite, nous avons perdu la tante Adèle. Je la vis, pour la dernière fois, sur une place de l'église parsemée de croix noires de tombes de paysans. Le soleil se levait en rutilant. Et je la vois encore, piétinant dans le tragique, entourée de ses quatre nièces et prophétisant :

- Il y aura du sang, des flots de sang !

Un malheur ne vient jamais seul : ma mère a égaré ses tarots égyptiens auxquels elle tenait tant. (BL, 65)

¹ Antoine BLONDIN, « Calet sous la cheminée », in *Grandes largeurs*, n°1, *op. cit.*, p. 66.

² Pau RENARD, *art. cit.*, p. 140.

³ Jean-Claude CORGER, « La petite musique d'Henri Calet », *art. cit.*

⁴ René CORONA, « Il y a Belle lurette... Henri Calet... contre notre oubli », in *Revue italienne d'études françaises*, 6 | 2016, p.6 et 8. L'article est disponible à l'adresse suivante (consultée le 4 février 2017) : [http:// rief.revues.org/1102](http://rief.revues.org/1102)

⁵ Maurice NADEAU, *Le Roman français depuis la guerre*, *op. cit.*, p. 117.

⁶ Jean-Michel ADAM, « Style et fait de style, un exemple rimbaldien », in Georges MOLINIE et Pierre CAHNE (dir.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, 1994, p. 202.

Le pathos de la scène, où se mêlent la fuite désordonnée des réfugiés vers la Hollande et l'annonce des combats meurtriers, est immédiatement relativisé par le détail incongru de la perte d'un jeu de cartes qui concurrence celle de la tante Adèle. Qu'il s'agisse du tragique, du pathétique ou du romantisme, la petite phrase désamorce l'effet que le paragraphe semblait pourtant développer. De la même manière, c'est à l'aide de l'une d'elles que Calet égratigne le prestige des héros de l'« autre guerre » convertis en passeurs en zone libre, dans *Le Bouquet* :

On a pris une chambre à l'hôtel, à deux lits. M. Dominique était bien aimable. Il avait commandé un dragueur de mines durant l'autre guerre, dans les eaux de Salonique. Avant de se coucher, il a pissé devant moi, dans le pot de chambre, alors que les ouatères se trouvaient à deux pas. Ce doit être un usage dans la marine de guerre. (LB, 283)

À chaque fois, la petite phrase, « incisive », précise, permet d'atténuer l'émotion romanesque attendue par un effet de contrepoint qui révèle une vulgarité banale, ramenée, sous la forme d'une supposition, à une habitude collective. De façon plus générale, le « ton frémissant » consiste à ne rien affirmer, à avancer avec prudence, à donner à voir sans en avoir l'air et à se placer, de ce fait, en retrait du lyrisme cher à la littérature. Calet avance davantage par allusion que par affirmation, la « petite musique » s'opposant au clairon. Ce procédé, récurrent dans toute son œuvre — et pour cela « fait de style » —, est particulièrement notable dans ses livres d'après-guerre, où il avoue avoir « mis la sourdine » (TT, 121), et tout particulièrement dans ses « journaux de voyages » qui sont toujours l'occasion de mettre en relation un cliché fantasmé — résultat d'un discours collectif —, son attente et son inévitable déception, toujours due à son incompetence. Il en va ainsi tout au long de *L'Italie à la paresseuse*, où le narrateur, faisant sans cesse l'expérience de ses manques, se situe en permanence « en dessous » de tout ce que la norme lui impose. À titre d'exemple, alors qu'il confie sa déception de ne pas rencontrer de femme à son goût (« Eh bien ! Je suis désenchanté. Pourtant je les ai cherchées, à Padoue, à Venise (les rousses), à Rome... » IP, 162), il reconnaît dans le même temps sa part de responsabilité (« Mon ami était désolé ; il me garantissait qu'elles existaient, que l'Italie en regorgeait, mais il était forcé d'admettre qu'en ma compagnie on n'en levait pas. » IP, 163), avant de relativiser, à l'aide d'une ultime phrase anodine, laconique et pleine d'humour, sa propre désillusion (« Mais les hommes, eux, sont bien jolis. » IP, 163).

L'atténuation, en tant que procédé littéraire, concerne en premier lieu le personnage « Henri Calet » mais se pose aussi toujours en contrepoint d'une situation attendue et incite le lecteur à interroger les interstices de la littérature, en lui suggérant, par le détail ou l'évocation, la possibilité d'un *au-delà du texte*. Le « ton frémissant », comme conséquence littéraire d'un *ethos* où l'humilité

domine, devient synonyme de prudence et d'indécision modeste. Philippe Wahl définit cette réserve, qu'il nomme « profil bas », comme étant le « meilleur gage d'authenticité pour celui qui joue son droit à la parole sur la scène littéraire »¹. La poétique d'Henri Calet consisterait donc à mettre en scène son humilité dans le but d'accéder à une neutralité du langage qui serait « gage d'authenticité ». Le « ton frémissant » relèverait alors d'une tentative d'effacement du personnage par son adhésion au discours d'un groupe, tout en étant aussi le moyen, pour le narrateur, de réaffirmer sa présence.

B. Entre marque d'adhésion et affirmation d'une singularité : présences de l'Autre

La voix de l'Autre

Si nous considérons que l'*ethos* de la voix littéraire d'Henri Calet repose sur un principe d'humilité, il devient évident que son élaboration suppose, en regard, la présence d'au moins une entité supplémentaire vis-à-vis de laquelle l'auteur met en scène une relation déséquilibrée et toute au désavantage de son narrateur. Cet état de fait s'accorde avec ce qu'écrit Jean-Claude Pinson, dans *Poétique, une autothéorie*, qui considère qu'il n'est possible, pour un auteur, « de faire entendre un *son* qui lui est propre » qu'à condition de « s'arrache[r] à l'étroitesse de la vie trop personnelle et trop subjective »². Bien qu'en apparence paradoxale, cette remarque met en valeur le fait que, dans une approche poétique, la singularité d'une voix littéraire ne dépend pas tant de l'individualisme d'un écrivain transformé en un véritable solipsisme, que de sa capacité à prendre en compte la voix des autres. Ce postulat va à l'encontre du principe platonicien selon lequel le poète, étant d'essence divine, est censé demeurer hors de la cité³. Ainsi replacé au centre de la ville et réintégré à une humanité banale, il est exposé aux propos du plus grand nombre et se trouve à l'écoute d'une parole externe, pouvant dès lors être perçue comme objective, et à partir de laquelle il devient concevable de produire un discours qui lui est propre. Suivant cette logique, le « ton frémissant » de Calet, habitant des faubourgs, piéton de Paris et journaliste du quotidien, ne peut être perçu comme étant l'indice — ou le symptôme — d'une singularité décrétée, considérée comme un absolu et qui serait davantage assimilable à une pose qu'à une posture. En effet, si la

¹ Philippe WAHL, *op. cit.*, p. 382.

² Jean-Claude PINSON, *op. cit.*, p. 250-251.

³ PLATON, *La République III, Œuvres complètes*, tome VI, traduit par Emile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1932, 397a-398b.

poétique fait le lien entre une éthique — qui questionne le positionnement du sujet vis-à-vis d'un ensemble — et la création littéraire, l'unicité du *son* d'un écrivain doit pouvoir s'envisager comme étant la conséquence de sa confrontation avec le monde qui l'entoure, synonyme d'altérité. En ce sens, l'une des caractéristiques d'une « esthétique du *sermo humilis* » consistera à mettre en relation les différents discours produits par ces autres pour ensuite les faire entrer en résonance avec celui du narrateur. C'est précisément cette « hétérogénéité discursive », que Philippe Wahl identifie comme étant « un principe poétique essentiel de l'œuvre de Calet », qui rend possible « son projet littéraire de figuration de soi »¹. De *La Belle Lurette* au *Croquant indiscret*, en passant par les chroniques journalistiques, les écrits de Calet accordent une place prépondérante à des voix de natures multiples, fragments de collectivité qui s'insèrent dans le discours cadre mené par le narrateur. Cette notion de fragment est ici particulièrement pertinente car c'est principalement sous la forme de brèves incises que la parole des autres s'immisce, presque par inadvertance, dans la narration. Philippe Wahl remarque à ce propos :

Si l'espace romanesque s'ouvre largement à la parole des autres, c'est plutôt sur le mode d'une captation ponctuelle qui tend à faire de la parole des personnages de simples inclusions dans le discours narratif. Elle participe ainsi d'un processus beaucoup plus général d'*inscription*, le creuset du texte accueillant comptines et bribes de chansons, slogans et graffiti, mais aussi proverbes et clichés.²

Bien que Calet ne s'inscrive pas dans la grande tradition romanesque sur laquelle se fonde Bakhtine lorsqu'il développe la notion de « plurilinguisme », ses « inscriptions » pourraient néanmoins s'apparenter à ce que l'auteur d'*Esthétique et théorie du roman* (1975) nomme le « langage commun ». Considéré comme étant « l'attitude verbale normale d'un certain milieu social à l'égard des êtres et des choses », il représente, selon Bakhtine, l'« opinion publique » vis-à-vis de laquelle l'auteur choisit plus ou moins de « s'écarter »³. Dans l'œuvre de Calet, comptines, bribes de chansons, slogans, graffiti, proverbes et clichés lui permettent de reproduire une polyphonie — bien peu discursive — dont l'hétérogénéité rend compte des différents discours sociaux. Ce terme d'« inscription », choisi par Philippe Wahl, décrit alors parfaitement le processus littéraire qui

¹ Philippe WAHL, *Henri Calet ou l'essai autobiographique, stylistique de la voix romanesque*, op. cit., p. 347.

² *Ibid.*

³ Bakhtine analyse la notion de plurilinguisme par l'intermédiaire du « roman humoristique », notamment par son utilisation du « langage commun » : « Celui-ci, communément parlé et écrit par la moyenne des gens d'un certain milieu, est traité par l'auteur comme l'*opinion publique*, l'attitude verbale normale d'un certain milieu social à l'égard des êtres et des choses, le *point de vue et le jugement courants*. L'auteur s'écarter plus ou moins de ce langage, il l'objectivise en se plaçant au dehors, en réfractant ses intentions au travers de l'opinion publique (toujours superficielle, et souvent hypocrite), incarnée dans son langage. » Mikhail BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 2001, p. 123.

consiste à inclure dans le discours du narrateur une multitude de discours provenant de l'extérieur. Il s'ensuit une situation de communication dans laquelle le narrateur et le lecteur sont placés en position de récepteurs. La récurrence de l'emploi de ces voix nous incite à les considérer comme étant partie prenante d'un dispositif littéraire dont l'objectif ne serait pas de retranscrire une parole à chaque fois unique mais plutôt de rendre compte de la parole de l'*Autre* — le *A* majuscule permettant de souligner que cette voix ne doit pas être perçue comme étant celle d'un individu mais bien comme une émanation du monde environnant. *La Belle Lurette* pose ainsi les bases d'un système que Calet perfectionnera par la suite dans tout le reste de son œuvre. L'enfant du siècle y rapporte indifféremment les slogans politiques qu'on lui apprend à répéter :

Je fus précoce. Sur la fin de ma troisième année, j'étais déjà exhibé par mon père dans tous les bistrots de l'endroit. Il y en avait. Hissé sur les tables de marbre, je braillais : « Vive la Sociale ! » et « Mort aux Vaches ! » Babil. (BL, 14)

ou les bribes de chansons entendues au café-concert :

J'ai constitué, peu à peu, un répertoire sans bergères ni petits moutons. J'aimais « La grosse Mélie du faubourg Saint-Martin », une chanson vécue et « Maria, la terreur des Batignolles », vécue aussi, mais amère...

Elle connut pas son père

Et quand mourut sa mère,

Elle resta seule sur la terre

Sans gîte et sans pain.

Dès sa plus tendre enfance,

Elle connut la souffrance,

Pour gagner son existence

Elle se fit catin (BL, 17-18)

À ces voix orales se mêlent les multiples inscriptions lues par l'enfant sur les murs de son immeuble et largement retranscrites :

ORDRE FORMEL DU PROPRIETAIRE.

« Défense de laisser les enfants jouer dans les cours. Défense de mettre des oiseaux et des fleurs aux fenêtres. Défense de laisser circuler les chiens librement. Défense de laver le linge aux fontaines. *Sous peine de congé immédiat.* » (BL, 49)

les inscriptions lues par le jeune ouvrier de dix-neuf ans sur la vitrine d'un restaurant quelconque :

Les glaces écaillées me renvoyaient des images affligeantes sous ces deux inscriptions au blanc d'Espagne :

PLAT DU JOUR
CIDRE DOUX

et leurs fioritures. (BL, 145)

ou celles lues sur les murs du métro, au moins deux fois par jour, par tous ceux qui se rendent au travail :

Tous les jours, j'ai fait le voyage long et inutile dans le train vert et rouge, métro de Paris. Vingt stations et deux changements. Dubo... Dubon... Dubonnet...

C'était réglé. (BL, 167)

Le dernier exemple, sans retour à la ligne, sans capitales ni guillemets, inclut littéralement la réclame publicitaire dans le récit narratif¹. Plus encore que les autres, il illustre la façon dont le discours venant de l'extérieur s'imisce dans le discours du narrateur jusqu'à progressivement faire office de souvenir d'enfance, puis de marqueur culturel et social « réglant » et définissant, indifféremment, les existences de chacun. De cette façon, Calet signale que la parole extérieure est avant tout un discours partagé que l'individu intègre progressivement, machinalement, à son propre discours. La littérature sur le mode mineur, telle qu'elle se développe dans ses livres, multiplie le recours à ces « inscriptions » qui, malgré la diversité des émetteurs, la multiplicité des sujets abordés et la pluralité des canaux utilisés, participent de l'élaboration d'un contexte et du discours narratif. Ainsi, présence manifeste de cette altérité, Calet se montre particulièrement sensible, dans toute son œuvre, à la forme écrite de la voix de l'*Autre* qui s'affiche abondamment sur les murs des villes. Symbole d'un environnement partagé qu'il prend soin de retranscrire, cette voix prend la forme :

- de graffiti consciencieusement et systématiquement relevés (*Les Murs de Fresnes*) ou aperçus par hasard :

Plus loin, sur un autre mur, je vis un graffiti à la craie, en lettres capitales :

AMOUR (DML, 170-171)

- de réclames publicitaires signalant au chaland une boutique ou une affaire à saisir :

¹ Cette pratique évoque celle du collage et est employée à de nombreuses reprises par Aragon dans *Le Paysan de Paris* (1926). Si Calet et Aragon n'ont pas grand chose en commun sur le plan littéraire, peut-être se rejoignent-ils au moins dans l'utilisation de l'inscription comme participant du « sentiment du merveilleux quotidien ». ARAGON, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, « Folio », 2010, p. 16.

C'est peu de temps après qu'il m'est tombé sous les yeux une annonce de journal ; on y voyait la reproduction d'une torpédo sous quoi il était écrit :

ELLE EST À VOUS !
Vente à crédit
LE ROI DE L'OCCASION (GL, 69)

- de devantures de magasins présents ou passés :

Sur la même façade, aujourd'hui repeinte et modernisée, il a subsisté longtemps une ancienne inscription commerciale :

CORSETS POUR DAMES

- de plaques commémoratives historiques ou culturelles :

Sur une façade à loggias, il y a une plaque de marbre :

ANDRÉ LAMANDÉ
POÈTE ET ROMANCIER
A VÉCU DANS CETTE MAISON DE 1919 A 1933 (GL, 11)

- de plaques plus anecdotiques liées à des divertissements ou aux conditions de vie :

Au-dessus de plusieurs porches, je remarquai une même petite plaque de faïence :

MAISON SALUBRE
Tout à l'égout (TT, 237)

- de titres de journaux :

Ce matin de septembre, *L'Humanité* annonçait : « Le traître bulgare Petkov a expié ! » ; *Le Figaro* déclarait : « Un assassinat légal » ; quant au *Populaire*, il se contentait de : « Petkov a été pendu à Sofia »... (MP, 119)

Se contraignant à les reproduire telles quelles et à les rendre visibles dans ses textes, Calet souligne l'omniprésence et l'influence d'inscriptions qui, toutes ensemble, décrivent un environnement et une époque d'un point de vue économique, social, mémoriel et politique. La voix de l'*Autre* envahit donc l'espace public et s'impose en permanence au piéton de Paris.

À ces multiples formes écrites, s'ajoute naturellement la forme orale. C'est ainsi que lorsque les personnages caletiens se trouvent en compagnie de leurs semblables, dans la rue, dans une file d'attente, dans le métro ou, comme dans cet extrait de *Monsieur Paul*, dans un autobus, ils se placent non seulement en position d'observateur mais aussi en position de récepteur :

J'étais très sensible, jadis, à cette fraternité délusoire, à ces rencontres fugaces... une démente de seize ans qui ne savait où aller ; un ouvrier au nez pansé qui perdait son argent et qui n'arrivait pas à le remettre dans sa poche et qui répétait : « Ma femme est en sana... », il avait dû boire ; un monsieur roux qui, en lisant, s'arrachait les sourcils, poil par poil qu'il grignotait distraitement ; l'autre qui s'est assis à côté de moi et qui s'est mis à ronchonner en faisant à peu près les mêmes grimaces que moi ; nous sommes souvent plusieurs fous ensemble dans la voiture. J'écoute ce qui se dit. L'un s'enquiert :

- Est-ce que vous avez bien digéré les haricots d'hier ? Moi non.

Ce n'est pas toujours très intéressant.

Un jeune homme (à son camarade) :

- T'es un pote, t'iras au ciel... T'iras au ciel pasque les potes iront. (MP, 118-119)

Deux phrases anodines — du point de vue d'un récit cadre dont elles semblent complètement déconnectées — suffisent à donner vie à la succincte galerie de portraits croquée depuis l'autobus. Comme pour les inscriptions disséminées sur les murs de la ville et sur lesquelles s'arrêtent le regard du passant, la voix de l'autre, dans l'œuvre caletienne, ne prend jamais la forme d'une longue tirade ou d'un dialogue suivi, mais s'impose à l'oreille du narrateur qui en isole un fragment brut. L'oralité — ostensiblement soulignée, dans le dernier extrait reproduit, par l'orthographe phonétique (« pasque ») — se trouve ainsi comme saisie au vol. Sans lyrisme ni pathos, elle exprime, en quelques mots simples et en apparence dénués de logique en regard de la narration, la banalité d'un quotidien où la présence de l'*Autre* s'imisce à chaque instant, par petites touches, dans la réalité individuellement vécue. Dans *Les Formes brèves*, Alain Montandon considère le fragment comme un moyen de susciter l'attention et de stimuler l'imagination du lecteur¹. Appliquée à la voix de l'*Autre* telle qu'elle apparaît chez Calet, cette remarque met en valeur l'*ethos* d'un narrateur modeste, sans cesse confronté à des bribes de discours directs vis-à-vis desquels il joue le rôle du récepteur (Histoire, chansons...), du lecteur (publicités, plaques...) et de l'allocutaire (paroles), sans pour autant mettre en avant sa qualité d'émetteur. Ce déséquilibre discursif est particulièrement prégnant lorsque l'écrivain occupe les fonctions de journaliste et d'enquêteur et s'applique à faire entendre, littéralement, la voix de ceux qu'il interroge. Ainsi, dans *Les Deux Bouts* :

C'est à Lausanne qu'elle a commencé ses études musicales. Et c'est à la radio suisse qu'elle a donné son premier concert. Eliane est violoniste.

Est-ce qu'elle aime la Suisse ?

- En villégiature seulement, mais je n'aime pas beaucoup la mentalité des gens.

¹ Alain MONTANDON, *op. cit.*, p. 129.

Actuellement, elle suit des cours à l'Ecole Normale de Musique, boulevard Malesherbes. Ces études se termineront en 1954, après quoi elle recevra une licence de professeur libre. Depuis quelque temps déjà, elle donne des leçons à deux petites filles de Rueil où elle habite : Michèle, 8 ans, Martine, 9 ans.

- Avec les leçons particulières, on gagne plus facilement sa vie. Un contrat pour des concerts ou des tournées est plus difficile à obtenir... Il reste l'orchestre de brasserie... On verra ça quand je serai majeure.

Mais elle préfère le théâtre.

- Je fais de l'art dramatique, à côté.

Deux fois par semaine, elle prend des leçons chez une ancienne tragédienne. Eliane aime bien la tragédie : *Britannicus*...

- Pour poser la voix. (DB, 142)

Cet extrait de « La sœur de "l'Etoile filante" » illustre la façon dont Calet s'efface derrière les propos d'Eliane à l'aide d'une stratégie discursive développée sur trois niveaux :

- Dans un premier temps, Calet opère, dès la question initiale (« Est-ce qu'elle aime la Suisse ? »), à l'escamotage de la voix du journaliste. L'absence de proposition subordonnée à une proposition principale (du type « je lui demandais... »), l'absence de guillemets et de tiret, le remplacement du pronom personnel « vous » par « elle » minimisent la présence de Calet et témoignent du fait que la question, que l'on devine posée par lui, est ici présentée comme n'étant que la conséquence de la phrase précédente (« C'est à Lausanne qu'elle a commencé ses études musicales. »). Cet usage du discours indirect libre appliqué à un enquêteur qui pourrait, selon le schéma traditionnel de l'interview, avoir recours au discours direct, a pour conséquence d'amoindrir sa présence en transformant son interrogation en l'équivalent d'une remarque que l'on se fait à soi-même, uniquement motivée par la première assertion imputée à la jeune femme et qui, dès lors, pourrait tout autant être formulée par le lecteur.
- Parallèlement à ce premier effet, Calet se focalise sur les propos de l'enquêtée en faisant le choix de ne pas rapporter la très grande majorité des réponses d'Eliane au discours direct. En effet, en ce qui la concerne, le discours indirect libre est encore une fois très largement privilégié (« Actuellement, elle suit des cours à l'Ecole Normale de Musique, boulevard Malesherbes. »). Avec ce procédé, qui « superpose la voix du narrateur et celle du personnage »¹, Calet entremêle la voix de l'enquêteur et celle de l'enquêtée sans que jamais le premier ne s'approprie les mots de la seconde. Dans son *Petit manuel de stylistique* (2008), Eve-Marie Halba oppose le discours indirect libre au discours narrativisé et au discours indirect qui « densifient le récit en le faisant

¹ Brigitte BUFFARD-MORET, *Le langage de la littérature : introduction à la stylistique*, Paris, Armand Colin, « La lettre et l'idée », 2007, p. 60.

progresser plus vite ». Ce faisant, elle remarque que « cette condensation des paroles des personnages retire [au texte] une certaine vivacité » et qu' « un récit trop “dominé” par le narrateur encourt le risque d'être vidé de sa substance »¹. À l'aide d'un évident travail de réécriture — les phrases concises, précises et simples d'un point de vue syntaxique et lexical ne sont pas celles d'une conversation déliée —, le narrateur se met au service des propos de son interlocutrice tout en acceptant de demeurer en retrait. Dans ce cas précis, le discours indirect libre n'est ainsi pas tant l'expression de la main-mise du narrateur sur le texte que la preuve de sa présence discrète qui pourrait laisser penser à un effacement. Les mots d'Eliane, qui passent néanmoins par son filtre, sont factuels, dénués de pathos et de lyrisme, et peuvent dès lors exister avec la vérité nue des choses qui sont ce qu'elles sont.

- Enfin, la troisième étape consiste à rétablir la parole d'Eliane par l'intermédiaire d'un discours direct introduit dans le texte à intervalles réguliers. Malgré le fait qu'il s'agisse de retranscrire un entretien journalistique dans le cadre d'une enquête suivie, cette parole n'est pas systématique et se présente, une fois encore, sous la forme d'incises. Si ces dernières sont plus nombreuses que dans ses autres ouvrages, du fait de la nature même d'un texte censé reproduire un échange oral, elles ne jouent pas moins ce rôle d'*inscriptions* permettant à la fois de rythmer le récit, de rendre compte d'une situation générale et d'incarner un personnage. De par leur relative rareté, elles mettent en exergue des propos isolés qui, littéralement détachés du texte narratif, se donnent à voir et à entendre. Les phrases d'Eliane — en réalité des fragments de réponses (« Je fais de l'art dramatique, à côté » ; « Pour poser la voix ») — prennent alors la valeur exemplaire des petites banalités érigées en vérités générales, qui pourraient être dites par tous (« En gravure je préfère l'automne et l'hiver », [DB, 143]), et qui déterminent autant la singularité d'un locuteur que sa place dans la société. De fait, le narrateur n'est pas totalement absent de ce discours direct puisqu'il est clairement celui qui choisit parmi la parole de l'*Autre* à retranscrire. Ce rôle subjectif, vrai dans toute l'œuvre caletienne, est particulièrement évident dans les chroniques journalistiques où le narrateur est à la fois un personnage et un journaliste dont la présence et l'implication sont aussi des gages d'authenticité.

En accordant une grande importance aux multiples formes que peut prendre la voix de l'*Autre*, l'œuvre de Calet met en scène la perpétuelle confrontation d'un narrateur avec une altérité bruyante qui lui rappelle sans cesse sa présence. Philippe Wahl observe :

¹ Eve-Marie HALBA, *Petit manuel de stylistique*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, « Entre guillemets », 2008, p. 17.

La place accordée à la parole d'autrui pourrait sembler anecdotique. Elle pourrait à l'inverse apparaître comme une atteinte portée à l'intégrité du discours narratif. On l'envisagera plutôt comme facteur de cohésion, le sujet d'énonciation se construisant par réfraction à travers les mots d'autrui.¹

L'analyse de Wahl fait directement le lien entre la voix de l'*Autre* et la voix littéraire d'Henri Calet en soulignant le caractère structurant de la première sur la seconde. La cohérence et la pertinence de l'*ethos* individuel dépendraient ainsi de l'existence préalable d'un discours « objectif » saisi au vol, tout à la fois caractéristique d'une norme collective et révélateur des particularités de l'individu, et vis-à-vis duquel le modeste discours caletien, prompt à se glisser dans tous les interstices, serait un subtil moyen de subversion.

Lieux communs, stéréotypes, proverbes

La voix de l'*Autre*, représentée par la retranscription systématique d'« inscriptions » tant écrites qu'orales, manifeste aussi sa présence, dans l'œuvre caletienne, par l'influence qu'elle exerce sur le langage de l'individu. Dès *La Belle Lurette*, Calet met en scène la parole diffuse d'un *Autre* indéfinissable qui menace la singularité de la parole individuelle, ainsi qu'en témoigne l'incipit du chapitre XI :

Le cynisme de cette personne nous écœurait.

- Elle m'écœure, disait ma mère.
- Elle m'écœure, disais-je.

Au vieux qui nous transportait, bénévolement, dans sa carriole d'Anvers à Bruxelles, nous exposâmes les dévergondages passés et l'inconséquence actuelle de « Tante ».

- Elle m'écœure, dit-il. (BL, 68)

La répétition du verbe « écœurer » est utilisée pour décrire la manière dont une parole se transmet avant tout par répétition (ici de la mère à l'enfant). Toutefois, la reprise du même terme par le vieux transporteur, associée au condensé de la scène, insiste davantage sur le fait qu'un mot de vocabulaire, que l'on pourrait croire révélateur d'un idiolecte, n'est bien souvent que le témoin d'un sociolecte². Dès lors, en interrogeant la présence de l'autre dans le discours individuel, Calet questionne le langage de l'individu et la possibilité de son indépendance vis-à-vis d'une voix anonyme qui lui vient indifféremment de la rue ou des institutions et qui véhicule un savoir partagé

¹ Philippe WAHL, *op. cit.*, p. 347.

² Claudine Bavoux définit l'idiolecte par opposition au sociolecte « L'idiolecte n'est assurément pas la langue d'un individu, mais l'utilisation particulière qu'il en fait. Il est à l'individu ce que le sociolecte est au groupe social ». Claudine Bavoux, notice « Idiolecte », in Marie-Louise MOREAU (dir.), *Sociolinguistique : les concepts de base*, Wavre, Editions Mardaga, « Psychologie et sciences humaines », 1997, p. 165.

prenant tour à tour les traits de l'expérience, du bon sens, de la bienséance ou, plus largement, de la norme¹.

Livre de la guerre et de la captivité suivant les pas d'un homme quelconque et semblable à tous les autres, *Le Bouquet* est particulièrement révélateur de cette composante d'une « esthétique du *sermo humilis* » qui confère à la parole commune une valeur d'apophtegme et en fait ainsi l'instrument par lequel se façonne une vérité générale qui s'impose à chacun et qui ressurgit par bribes en fonction des situations, à la manière d'une leçon à peu près apprise :

On nous l'avait enseigné à l'école primaire. Nous avons tous été gavés au clairon. D'avoir trop soufflé dedans, il nous est resté un gout de cuivre aux lèvres... Vercingétorix... Debout les morts !... Le petit Bara... Marchons, marchons !... Les marins du Vengeur... On les aura !... Turenne... J'y suis, j'y reste !... Qu'un sanguimpur... Le petit Tondu... Austerlitz, Marengo, Wagram, Iéna... À moi Auvergne !... Du haut des pyramides... Duguesclin, Bayard, Saint Louis, Jeanne d'Arc... [...] (LB, 13-14)

À l'image des autres soldats et de tous les personnages caletiens, le mitrailleur Adrien Gaydamour est celui qui a retenu et assimilé tous les propos assénés par une société à toute une génération depuis l'enfance (en témoigne la transcription phonétique et enfantine du dernier vers traditionnellement chanté de *La Marseillaise* « qu'un sanguimpur »). Calet démontre ainsi qu'il a parfaitement compris que la première fonction de cette voix collective est d'offrir « une vision du monde commune qui donne à un ensemble d'individus isolés la sensation de former un corps social homogène »². Si du langage dépend la possibilité d'un sentiment d'unité, cette conception sous-entend aussi la remise en question systématique de l'individu dans sa capacité à produire un discours qui lui serait propre. En ce sens, si l'idée d'altérité induit la banalité, tout l'enjeu pour l'écrivain Calet consiste à rendre compte, dans le même mouvement, de son adhésion et de sa prise de distance. L'énumération est le premier procédé auquel le narrateur a recours pour témoigner de son appartenance. Particulièrement utilisée dans *La Belle Lurette*, c'est elle que Calet emploie pour relayer les plaintes exprimées par les soldats de la « Grande Guerre » après 1918 :

Les ex-héros, sans auditoire, se réunirent en amicales à initiales pour s'étonner entre eux...
« J'suis gazé, aveuglé, trépané, commotionné, piqué, esquiné, émincé, bombé, anémié, enfilé, balaféré, tailladé, défiguré, éventré, éborgné, crevé, amoché, déchiqueté, amputé, empoté, embroché, écrasé,

¹ C'est ce que Barthes appelle la doxa. « La doxa, c'est l'opinion courante, le sens répété, comme si de rien n'était. C'est Méduse : elle pétrifie ceux qui la regardent. Cela veut dire qu'elle est évidente. Est-elle vue ? Même pas : c'est une masse gélatineuse qui colle au fond de la rétine. » Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 126.

² Ruth AMOSSY, *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, « Le Texte à l'œuvre », 1991, p. 41.

recollé, replâtré, estropié, mutilé, brûlé, cicatrisé, perforé, couturé, édenté, troué, contusionné, émasculé...
pour le restant de mes jours » (BL, 111)

Si les guillemets plaident en faveur d'un discours direct prononcé par les gueules cassées, la longue énumération est en revanche un condensé opéré par le narrateur. Les points de suspension après « émasculé », qui isolent la fin de la phrase (« pour le restant de mes jours »), soulignent non seulement le caractère ouvert d'une liste à peine ébauchée mais aussi la dimension systématique des propos des soldats d'un point de vue langagier. En effet, tous utilisent une phrase à la structure unique du type : « Je + suis + [nature de leur mal] + pour le restant de mes jours ». Dans un double mouvement, le narrateur est donc à l'écoute des maux de ceux qui ont souffert de la guerre, puis témoigne de l'exaspération d'une génération trop jeune pour s'être battue et fatiguée de la « litanie » de leurs aînés (BL, 111). Dans le premier cas, l'énumération pourrait être perçue comme une preuve de l'assimilation du discours commun, tandis que dans le deuxième, associée à un jeu de substitutions, elle semble davantage mettre en valeur le caractère stéréotypé du langage.

Selon Jean-Louis Dufays, « le stéréotype désigne une structure, une association d'éléments, qui peut se situer sur le plan proprement linguistique (syntagme, phrase), sur le plan thématico-narratif (scénarios, schémas argumentatifs, actions, personnages, décors) ou sur le plan idéologique (propositions, valeurs, représentations mentales) »¹. En plus de ces trois caractéristiques, il identifie cinq critères qui permettent de l'identifier : sa fréquence dans le discours collectif, son degré de figement, son « absence d'origine précisément repérable », sa « prégnance dans la mémoire collective », son « caractère abstrait et synthétique »². Chez Calet, le recours au stéréotype, qu'il soit linguistique (« elle m'écœure »), thématico-narratif (la litanie des soldats de la Grande Guerre, le Paris des années 30-50) ou idéologique (les leçons d'Histoire apprises et récitées), est un moyen d'illustrer le fait que l'intégration d'un individu à un groupe passe en premier lieu par la « bonne » utilisation d'un langage traduisant l'assimilation d'une « bonne » manière de dire, d'être et de penser. Ceci est d'autant plus manifeste dans un extrait du *Tout sur le tout*, où le narrateur décrit sa passion pour les courses :

Je jouai sans prudence, d'une manière insensée ; je devins très vite un flambeur, c'est ainsi qu'on appelle ceux qui s'embrasent instantanément, ceux qui ne savent pas s'arrêter, ceux qui ne font pas Charlemagne, ceux qui ne conservent pas une poire pour la soif, ceux qui n'y vont pas avec le dos de la cuiller, ceux qui veulent la lune, ceux qui misent le tout sur le tout. (TT, 88)

¹ Jean-Louis DUFAYS, « Stéréotype et littérature, l'inéluctable va-et-vient », in Alain GOULET (dir.), *Le Stéréotype*, Caen, Presses Universitaires de Caen, « Les colloques de Cerisy », 1994, p. 77.

² *Ibid.*, p. 78.

L'énumération consiste ici à multiplier les synonymes du terme « flambeur » par le biais d'expressions figées mises en évidence par une anaphore (« ceux qui »). Philippe Wahl fait observer que, « sous couvert d'insistance, la série tend à réduire la référence à une essence langagière »¹. En cela, il coïncide avec les propos de Jean-Bernard Vray qui considère que l'intertextualité présente dans les textes de Calet ne repose pas tant sur la présence d'autres textes que sur celle d'autres langages, « et de préférence les langages les plus populaires, sous la forme de stéréotypes, de lieux communs »². Derrière la part de jeu que recèle cette accumulation qui s'apparente à une tentative d'épuisement de ces formes stéréotypées, il faut aussi percevoir la mise en exergue d'un jugement moral négatif de la part d'une norme qui condamne, ici, le manque de prudence du joueur. Les expressions figées, dont la légèreté est contrebalancée par leur emploi sous une forme négative (le conseil positif « il faut garder une poire pour la soif » devient « ceux qui ne conservent pas de poire pour la soif »), pointent du doigt avec insistance (la reprise systématique de « ceux qui ») un narrateur qui n'a pas su assimiler les « bons conseils ». Le stéréotype se révèle alors dans toute son ambivalence, lui qui fait communauté autant qu'il marginalise et qui ridiculise autant qu'il tranquillise :

Je l'invitai à reprendre nos duos touchants d'autrefois.

Je lui rappelai les coups qu'il lui donnait pour lui casser la gueule.

- T'en souvient-il ?

Elle disait qu'elle n'avait rien oublié, mais en peu de mots et par sa seule présence, mon père rétablissait son ascendant.

J'aurais dû lui faire le coup de : « Lui ou moi ! »

Peut-être.

Pour m'apaiser et pour ne rien dire, ma mère savait trouver des phrases toutes faites :

« Il faut que l'église reste au milieu du village. » (BL, 116)

Dans cet extrait, les signes de ponctuation contribuent à la mise en relief du caractère figé de ce langage de l'*Autre* qui s'immisce dans les conversations. En effet, le tiret placé avant le « t'en souvient-il » l'assimile à une réplique théâtrale tandis que les guillemets isolent les énoncés à valeur proverbiale et en font l'équivalent de citations empruntées. De plus, Calet superpose les langages. À une langue littéraire convenue répond une oralité populaire tout aussi stéréotypée (« casser la gueule »). Sur le mode de l'opposition, le registre familier, que l'on devine attribué au père,

¹ Philippe Wahl, *op. cit.*, p. 79.

² Jean Bernard VRAY, « Festonner le temps », in *Lire Calet, op. cit.*, p. 222.

s'oppose à celui, plus soutenu, de la mère et de l'enfant qui participent dès lors d'un dialogue composé d'une succession de clichés Romantiques (« t'en souvient-il »¹), de procédés langagiers identifiés comme tels (« J'aurais dû lui faire le coup de : "Lui ou moi !" ») et de proverbes qui ne « disent rien » mais qui s'imposent comme des remarques définitives promptes à clore une discussion. Si l'accent est mis sur la dimension protectrice du proverbe édicté par la mère (« Pour m'apaiser »), son emploi en fin de paragraphe, récurrent dans toute l'œuvre de Calet, permet souvent au narrateur de conclure une réflexion personnelle qui se fond finalement dans la parole commune. Ainsi dans *Monsieur Paul* :

Prise sous cet angle égalitariste, l'Histoire peut nous procurer bien des plaisirs. Les bons comme les méchants, les héros et les lâches, au service de toutes les causes, les ni bons ni méchants, les adjupètes, amis et ennemis, les ex-alliés, les cobelligérants, les noirs et les blancs et les rouges, les barbares et les civilisés... tous, en dernier ressort, se ressemblent, os pour os, au point qu'on les prendrait pour des membres d'une seule famille. Il n'est pas démontré qu'ils ne se livrent pas à des manifestations de fraternisation souterraines. Qui dit qu'ils ne cherchent pas à se serrer les phalanges dans les fosses communes ! **Mieux vaut tard que jamais...** (MP, 232-233)

ou dans *Les Grandes Largeurs* :

Ces jours-ci, j'ai vu un autocar vide devant l'Arc de triomphe. Sur la carrosserie, de couleur bleu ciel, il y avait le nom du propriétaire, un Allemand, et la ville d'origine : Wiesbaden, et, à l'arrière, une petite plaque blanche qui portait la lettre D en noir. Les touristes étaient allés saluer le soldat allégorique. On a raison de dire que **l'assassin revient toujours sur le lieu de son crime.** (GL, 38)

Au centre de l'artificialisation de la langue, le proverbe a, dans l'œuvre de Calet, « pour fonction primordiale de désigner l'emprise de la parole commune sur le discours personnel »² et joue donc un rôle essentiel. Pour Grésillon et Maingueneau, il représente en effet « le discours rapporté par excellence parce qu'il reprend, non les propos d'un autre spécifié, mais celui de tous les autres, fondus dans ce *on* caractéristique de la forme proverbiale »³. Le proverbe et les expressions témoignent ainsi de l'appartenance du narrateur à un contexte langagier, culturel et social autant qu'ils incarnent, pour l'auteur, le moyen efficace d'instaurer une connivence avec son lecteur. Chez Calet, cette volonté se manifeste dès la première de couverture. *La Belle Lurette* (« il y a belle lurette »), *Le Mérinos* (« laisser pisser le mérinos », qui signifie « laisser aller les choses »), *Le*

¹ Ce « t'en souvient-il » évoque notamment *Le Lac* de Lamartine.

² Philippe WAHL, *op. cit.*, p. 664.

³ Almuth GRESILLON, Dominique MAINGUENEAU, « Polyphonie, proverbe et détournement ou Un proverbe peut en cacher un autre », *Langages*, n°73, 1984, p. 112 ; cité par Philippe WAHL, *Ibid.*

Bouquet (« c'est le bouquet »), *Le Tout sur le tout* (« miser le tout sur le tout »), *Rêver à la suisse* (= ne penser à rien), *Les Grandes Largeurs* (« dans les grandes largeurs »), *Les Deux Bouts* (« joindre les deux bouts ») sont autant de titres qui font ouvertement référence à des expressions figées¹. Véritables protocoles de travail, Philippe Wahl y voit, « sous l'apparence d'un *captatio benevolentiae* un peu facile », le projet d'étudier le rapport qu'entretiennent « voix singulière et parole communautaire » et « d'explorer, en déjouant le sens commun, les arcanes du langage le plus familier »². Suivant la même idée, Chantal Michel, dans son article « Le sens de l'adresse ou les titres d'Henri Calet », insiste sur la pertinence de ces titres³ reprenant des formules familières légèrement modifiées qui rassurent autant qu'elles intriguent :

À la lecture de ces titres, on est en proie à une sensation rassurante car on reconnaît une locution commune, mais ceci se double d'une certaine perplexité du fait que l'expression familière a subi sous la plume de Calet une amputation. Le titre *La Belle Lurette* constitue le meilleur exemple de ce phénomène, puisqu'il confère au nom « lurette », utilisé hors de l'expression connue « il y a belle lurette », une autonomie inhabituelle et surprenante.⁴

La particularité de la littérature sur le mode mineur d'Henri Calet se caractérise donc par un mouvement d'oscillation entre l'adhésion à un parler populaire — symbolisée par sa parfaite maîtrise de la langue figée — et un retrait qui utilise parfois le défigement pour rendre à l'énoncé — et donc à l'énonciateur — une « autonomie inhabituelle et surprenante ». Ce procédé est très largement employé dans l'intégralité d'une œuvre émaillée de lieux communs, de stéréotypes, d'expressions et de proverbes qui subissent souvent de légères inflexions qui peuvent consister en :

- une inversion des termes d'un dicton : « Je l'étreignais trop et je l'embrassais mal » (BL, 102) en lieu et place de « qui trop embrasse mal étreint ».
- un détournement d'un refrain célèbre sur la base d'un parallélisme syntaxique : le « Maréchal, nous voilà ! » de la chanson de 1941 devient dans *Le Bouquet* « La défaite, me voici ! » (LB, 68).
- un mélange de deux énoncés : la phrase « Il y a, heureusement, bien des balles qui se perdent » (TT, 85) allie l'expression « il y a des claques qui se perdent » et le syntagme « balle perdue », entraînant du même coup un renversement de sens puisque la « balle perdue », habituellement meurtrière, laisse ici la vie sauve, ainsi que le suggère l'adverbe « heureusement ».

¹ À cette liste, nous pouvons aussi ajouter *Peau d'ours*, demeuré à l'état de notes manuscrites et dont le titre, choisi par Calet, fait clairement référence à l'expression « il ne faut pas vendre la peau de l'ours... ».

² Philippe WAHL, *op. cit.*, p. 698.

³ Calet était parfaitement conscient de la valeur de ses titres, comme l'écrit Christiane Martin du Gard dans son introduction à *Peau d'ours* : « Les amis de Calet le félicitaient souvent du bon choix de ses titres. Calet accueillait ces compliments avec le sourire amusé et confus que nous lui connaissons. » (PO, 7)

⁴ Chantal MICHEL, « Le sens de l'adresse ou les titres d'Henri Calet », in *Lire Calet, op. cit.*, p. 198.

- un sectionnement du proverbe par la ponctuation : « Voilà comment nous en sommes venus aux mains. Jeux de vilains, disait ma mère. » (MP, 126)
- une intégration d'une expression dans le langage commun de façon à lui attribuer une valeur polysémique : « Juliette était comme moi, dans le cirage ; elle avait seize années de drôle de jeunesse et bien tassée. » (BL, 154) La phrase peut se lire de façon littérale (le narrateur travaille effectivement dans l'usine de cirage Kibrill) mais doit aussi se comprendre selon son sens figuré (« être dans le cirage » = être dans un état de somnolence, à demi-conscient, hébété).

Dans tous les cas, que ce soit du fait de leur retranscription ou de leur altération, il s'agit d'inscrire les lieux communs, les stéréotypes et les proverbes, quintessences de la voix de l'*Autre* dans ce qu'elle a de plus universel, dans la banalité du récit. Une fois encore, le retrait caletien ne ressemble pas à un rejet, mais il s'apparente à la mise en doute d'une norme (ici langagière) à laquelle écrivain et narrateurs appartiennent et vis-à-vis de laquelle ils tentent d'exister en tant qu'individus. Dans ce contexte, la parole figée devient le moyen d'interroger la place de *soi* dans le langage commun, puis de construire sa singularité par l'assimilation et la prise de distance. En effet, loin de s'effacer derrière le discours de l'*Autre*, Calet l'utilise au contraire en permanence de manière à affirmer l'*ethos* de sa voix littéraire.

Commentaires et ironie

Ainsi que nous l'avons observé précédemment (Chapitre 7, B), la construction de l'œuvre caletienne repose en grande partie sur l'articulation de paragraphes, véritables unités textuelles minimales, qui s'achèvent la plupart du temps par une clause prenant souvent la forme d'un commentaire. Du fait même de sa récurrence, ce dernier s'apparente à un véritable procédé littéraire qui contribue à l'élaboration de la poétique d'Henri Calet. En plus de permettre de relier entre eux deux paragraphes et de rendre possible une composition fondée sur les principes du collage, le commentaire est aussi le moyen qu'utilise Calet pour réaffirmer sa présence et celle de son narrateur. Face à la parole de l'*Autre* retranscrite au discours direct, le commentaire ne constitue en rien une réponse ou une tentative de continuation du dialogue. Cependant, prolongement immédiat, il permet au narrateur de signifier son adhésion aux enjeux évoqués tout en introduisant, du fait de la distorsion discursive, la possibilité d'une sensible prise de distance. Si le commentaire peut être l'expression d'un retrait, il incarne surtout le moyen par lequel Calet construit l'*ethos* de sa voix littéraire puisque c'est principalement par son intermédiaire que le narrateur s'engage vis-à-vis du discours de l'*Autre*. Revêtant souvent la forme d'un aparté ou d'un addendum, en apparence anodin,

il joue néanmoins un rôle décisif dans sa capacité à placer le narrateur en situation de léger décalage par rapport à une situation d'énonciation donnée et, par conséquent, à situer son propos sur un plan quasi métadiscursif.

De fait, dans l'œuvre de Calet, le commentaire, appliqué à la parole de *l'Autre*, remplit différentes fonctions. Dans un premier temps, il s'agit, pour un narrateur faisant la part belle aux éléments de langage, aux stéréotypes et aux proverbes — véritables condensés de la voix et de l'esprit commun —, de contrebalancer un certain effacement de sa parole par une remarque s'apparentant à la simple validation d'un énoncé, comme lorsque le patron du « Rendez-vous des bons amis » vante ses produits au protagoniste de *La Belle Lurette* :

- Ma marchandise vaut la leur, disait-il toujours un peu fâché et en brandissant une de ses bouteilles et en la claquant de la main.
Et il avait raison. (BL, 144)

La validation met en exergue la banalité d'un discours que l'on pourrait entendre dans n'importe quel bar, ou dans la bouche de n'importe quel vacancier s'extasiant, presque par obligation et donc de façon ridicule, sur la ville de Delft, objet de son voyage :

- Quelle propreté ! répétait M. Content.
C'était exact. (AT, 100)

Ces commentaires qui s'apparentent à des réponses polies laissent aux locuteurs la responsabilité de leurs propos, mais font aussi du narrateur un interlocuteur concerné qui semble adhérer à des opinions partagées par le plus grand nombre :

- Nous étions méconnaissables, nous avons vécu quelques instants d'une exaltation de qualité très exceptionnelle. Rien ne nous eût retenus. Nous aurions mis le quartier à feu et à sang. La marchande de journaux a dit :
- Des hommes comme lui, il faut les tuer !
Très juste. (DML, 235)

Cette scène de vindicte populaire, à l'occasion de la reconstitution policière d'un crime, illustre une fois de plus que l'affirmation de soi, paradoxalement, passe d'abord, chez Calet, par l'affirmation d'une appartenance à un ensemble (« nous ») qui ne rend que plus insupportable les débordements de la foule. Si la validation pourrait équivaloir ici à une absence de recul qui signifierait l'adhésion, son ironie interroge surtout un lecteur mis face à ses responsabilités et confronté à la tentation de

suivre la parole d'autrui. Par ces commentaires laconiques, Calet assoit la présence d'un narrateur d'apparence médiocre au sein d'un groupe (ouvriers, voyageurs, piétons) dont il partage les humeurs presque par habitude. Ce faisant, il ne s'agit pas pour lui d'exprimer un jugement personnel, mais de souligner la prégnance de propos qui l'affectent inévitablement — même s'il n'en partage pas les idées — par le simple fait *d'être là*. C'est donc avant tout en tant que récepteur de la parole d'autrui que le narrateur caletien définit sa présence dans la diégèse. En ce sens, la validation peut aussi porter sur des propos exprimés par un interlocuteur clairement identifié et objet de son attention. Particulièrement vrai dans les chroniques et les enquêtes où le narrateur-journaliste met en scène sa présence physique, il s'apparente alors à un observateur confirmant les dires qui lui sont rapportés :

- Quand il y a du vent, faut voir ça, les murs bougent. Quand il pleut dehors, il pleut dedans. Et toutes les fenêtres sont pourries.

En effet, il y avait des traces rondes d'humidité au plafond. (DB, 17)

Dans ce cas, la validation permet l'objectivation du discours de l'*Autre* en engageant directement la responsabilité du narrateur. Elle peut, comme dans le cas de Riton dans *Les Deux Bouts*, dénoncer une injustice sociale ou s'amuser, dans « La kermesse aux étoiles », de la frénésie qui gagne les chasseurs d'autographes :

- La chasse aux autographes est ouverte, redisait le haut-parleur.

En effet, nous allions d'un stand à l'autre, notre carnet à la main. Nous marchions en rond dans la boue, le regard tourné vers le haut, à la recherche d'une étoile de l'un ou l'autre sexe, nous nous bousculions un peu, nous ne nous accordions mutuellement aucun intérêt, nous n'existions plus. C'était fort agréable. (DML, 119)

Elle peut encore se moquer, dans *Le Croquant indiscret*, d'une assertion en vogue dans la haute société :

- Le luxe fait vivre des milliers de gens : des fleuristes, des orfèvres, des passementières, des couturières....

C'est juste. Et des parfumeurs et des poudrières-pommadières et des modistes et des plumassières et des dentellières et des perruquiers et des agrémistes et des peintres (pas toujours). J'approuvais encore.

(CI, 51)

Dans tous les cas, la validation n'est que la confirmation d'une opinion ou d'un état de fait, rendue possible par l'implication directe d'un chroniqueur qui fait valoir une expérience personnelle

semblant aller systématiquement dans le sens du commun et de son interlocuteur. Ainsi que le décrit Philippe Wahl, l'« adhésion de principe ne peut manquer de dévoiler le principe d'écriture qui la fonde, et qui masque souvent un trait d'ironie »¹. En effet, la plupart du temps, le commentaire et la validation ne peuvent être lus au premier degré, mais sont porteurs de sous-entendu et d'ironie qui confrontent les individus — lecteur compris — aux différentes formes d'aliénation collective imposées par la société. Peut-être, pour paraphraser Jean-Claude Pinson, est-il possible de considérer Calet comme un auteur « démocratique », dans sa capacité à n'occuper « aucune position de souveraineté ou de surplomb » et dans son désir de ne parler que « d'en bas, mêlant sa subjectivité à celles d'autres hommes ordinaires »².

L'ironie du commentaire se conforme alors à la définition qu'en donne Gérard Cahen, se fondant sur l'ouvrage de Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie* (1936), à savoir qu'elle est « une eau froide et glacée qui renvoie aux hommes leur image », un « pli réflexif, principe de lucidité et d'éveil », qui « analyse, morcelle, dissèque, met en perspective, dépassionne » et « fournit à la réflexion les armes dont celle-ci a besoin »³. Vérifiant le principe énoncé par Jankélévitch, qui écrit que « l'ironie ne veut pas être crue, elle veut être comprise [c]'est-à-dire interprétée »⁴, Calet l'utilise pour ouvrir une brèche dans le discours commun. Ses commentaires vont ainsi régulièrement prendre appui sur la parole de l'*Autre* pour y introduire un élément disruptif :

Pour être plus complet, j'indique, mais de manière adventice, une vitrine assez attachante de la rue d'Alésia : on y expose, dans un coin, un buste féminin en cire d'une belle carnation et aux mamelons larges et foncés, très naturels. C'est une réclame pour un soutien-gorge « maintenant les seins hauts et très séparés, garanti *indéformable* au lavage ». Ils sont hauts, en effet, et très séparés. (TT, 136)

Dans cet extrait du *Tout sur le tout*, si le commentaire s'apparente encore à une validation, le narrateur reprend littéralement les mots de l'énoncé. La répétition (« hauts et très séparés »), qui s'apparente à une ironie citationnelle⁵, insiste sur l'incongruité de l'annonce, tandis que l'incise (« en effet »), constatation sérieuse d'un « homme de terrain » vérifiant de visu l'information contenue dans la publicité, introduit un décalage situationnel qui se veut humoristique. Ce double procédé d'appui et de mise en doute peut parfois prendre la forme d'une interrogation :

JEUNE DAME SOIGNEUSE désirerait

¹ Philippe WAHL, *op. cit.*, p. 449.

² Jean-Claude PINSON, *op. cit.*, p. 313.

³ Gérard CAHEN, « L'ironie ou l'art de la pointe », *Lignes*, Editions Hazan, n°28, 1996, p. 15.

⁴ Vladimir JANKÉLEVITCH, *L'Ironie*, Paris, Champs Flammarion, 1979, p. 60.

⁵ Dan SPERBER, Deirdre WILSON, « Les ironies comme mention », in *Poétique*, 36, 1978, pp. 399-412.

entretenir tous les matins le petit ménage
soigné d'un monsieur ou dame de science.

Qu'est-ce que c'est qu'un monsieur (ou une dame) de science ? (IP, 37)

Calet s'amuse de cette petite annonce lue dans un journal suisse. La question qui constitue son commentaire relève de la fausse ingénuité et n'attend aucune réponse, le narrateur embrayant aussitôt avec l'évocation du décor qu'il aperçoit depuis le train qui le mène en Italie. Associée à l'emploi de la parenthèse [« un monsieur (ou une dame) »] qui met en exergue la spécificité de la recherche en introduisant un effet d'emphase, elle souligne l'étrangeté de la requête mais surtout dénonce des appellations pompeuses (« monsieur ou dame de science ») auxquelles Calet n'accorde que peu de crédit¹. Lorsqu'il prend appui sur la parole de l'*Autre*, il s'agit donc à la fois de mettre en valeur une expression toute faite, un élément de langage, en la retranscrivant et en y insérant un élément permettant d'infléchir le sens initial. Ce qui est vrai pour les inscriptions se vérifie aussi pour les propos saisis au vol :

[...] il s'agissait de l'asphyxie par le gaz d'éclairage d'une famille entière, le père, la mère et leur petite fille.

« Je les connaissais bien, dit la gérante, la mère était une cliente pour le lait. C'étaient de braves gens. »

Une fois morts, nous devenons tous de braves gens. (TT, 199)

Il est intéressant de constater que le commentaire de Calet ne s'intéresse pas tant au tragique du drame familial, qu'il relate de manière très factuelle, qu'à la réaction des badauds auxquels il s'assimile. La phrase prononcée par la gérante « de chez Maggi », dont l'autorité sur le groupe est assurée par la « blouse blanche et les fonctions qu'elle occupe », est uniquement conditionnée par l'évènement et apparaît dénuée de toute empathie véritable. C'est précisément ce que souligne avec amertume le commentaire ironique qui dénonce tout autant l'intérêt que suscite le fait divers macabre que l'indifférence qui accompagne les vivants.

Au sujet de l'ironie, Gérald Cahen écrit :

Ne dit-elle pas autre chose que ce qu'elle dit ? N'est-elle pas allusion, antithèse, litote, silence, réserve, réticence ? Et, par exemple, ne s'amuse-t-elle pas à jouer profil bas, à prendre l'habit du conformisme pour mieux abuser sa victime ? Ou, plutôt, pour la désabuser puisque ses tours sont clairs et ne demandent qu'à

¹ Rappelons l'épisode rapporté dans « L'écrivain dans la bergerie » où la même ironie est utilisée à ses dépens et envers la notion d'« homme de lettres » : « Une dame s'est avancée, elle paraissait hésitante. Je me mettais à sa place, je sentais ce que cela pouvait avoir d'intimidant de s'adresser à un homme de lettres, j'aurais eu, comme elle, une attitude honteuse. Je lui ai souri, j'aurais voulu qu'elle comprît qu'un écrivain est, avant tout, un homme ; surtout un homme... - Où trouve-t-on le blanc cellulosique ? a-t-elle murmuré. » (AT, 10)

être déchiffrés. Elle ment, soit ! mais elle ment à livre ouvert et il suffit de relire à l'endroit ce qui avait été écrit à l'envers pour que le tour soit joué !¹

L'ironie caletienne est conforme à cette remarque de Gérard Cahen, à ceci près qu'elle ne se met en place au détriment d'aucune « victime ». En effet, elle refuse d'agir contre cet *Autre* qui ressemble à s'y méprendre au narrateur. Ainsi, elle ne se définit généralement point par l'opposition, mais bien par la complicité, dans ce double mouvement d'appropriation et de mise à distance propice à la création d'un espace original. Dès lors, le commentaire peut aussi se parer d'une valeur explicative :

Il faisait irruption chez nous, avec des grimaces de folie ; il nous embrassait largement...

« Cousin, l'usine... j'les ai encore dans le dos. »

Et, en effet, il jetait des regards apeurés vers la porte. Ou bien :

« J'suis encore désert. »

Ce qui, dans les deux cas, signifiait qu'il avait besoin d'argent. (TT, 99)

S'arrêtant sur cet extrait, Philippe Wahl constate que « la fonction explicative du métadiscours semble clairement subordonnée à un effet de couleur locale, renforcé [...] par le redoublement du dialogal et ses marques récurrentes de langage parlé »². Dans ce cas précis, le commentaire est certes utilisé par Calet pour répondre à un éclaircissement sémantique, mais il est aussi le moyen d'attirer l'attention du lecteur et d'insister sur le langage imagé d'une société qui lui est familière :

En premier lieu, nous sommes allés à la cuisine, chez sœur Gabrielle, à qui Roger a glissé deux paquets de cigarettes Week-End, qu'elle a cachés dans sa grande poche.

- Elle biche.

En effet, elle bichait (si cela signifie qu'elle exultait), derrière ses lunettes et sous sa cornette, la vieille sœur Gabrielle. (DML, 65)

Cet exemple est d'autant plus intéressant qu'il illustre davantage la complicité qu'entretient Calet avec son lecteur en introduisant, en plus d'une validation, une explication sémantique du verbe « bicher »³ à laquelle il joint une part d'incertitude (« si cela signifie que »). S'il est peu probable que Calet ne connaisse pas le sens de ce terme, relativement commun, l'ambiguïté qu'il met en scène participe de l'incessant mouvement de va-et-vient de celui qui comprend sans comprendre, qui est présent sans être là et fait profession d'écrivain tout en s'en défendant.

¹ Gérard CAHEN, *op. cit.*, p. 16.

² Philippe WAHL, *op. cit.*, p. 467.

³ Comme le dictionnaire *Le Robert, Le Dictionnaire du français en liberté* indique à l'article « bicher » : « aller bien [...], se réjouir, être satisfait, jubiler ». Dontcho DONTCHEV, *Le Français en liberté, français argotique, populaire et familier*, Paris, Editions Singulières, 2007, p. 53.

L'effacement de Calet derrière la parole de l'*Autre* est moins naïf qu'il n'y paraît, puisqu'il accompagne au contraire un constant effet de « surplomb métadiscursif »¹. Le discours caletien correspond alors à ce que décrit Dominique Maingueneau dans son *Analyse du discours* (1991), à savoir que « sous couleur de donner la parole à d'autres discours, le discours citant ne fait en réalité que mettre en œuvre ses propres catégories »². Les commentaires de Calet, empreints d'ironie, d'humour, d'espièglerie et de sous-entendus, participent pleinement d'une poétique du retrait dont la modernité réside dans cette capacité à interroger deux langues entremêlées — celle du narrateur et celle du commun. Engageant directement le narrateur vis-à-vis de l'*Autre*, ils évitent pourtant la polémique et préfèrent la suggestion aux jugements trop arrêtés. Ils concourent ainsi au prolongement d'une stratégie littéraire basée sur la modestie et censée définir l'*ethos* d'un personnage Henri Calet, toujours en équilibre entre désir d'adhésion et de singularité.

C. Calet et le monde des lettres

Une posture littéraire ?

Dans son ouvrage *Postures littéraires* (2007), Jérôme Meizoz décrit la figure de l'auteur comme étant une « création collective [...], fruit des évaluations des lecteurs, des pairs et de la critique »³, à laquelle peut participer l'écrivain lui-même. Il prend pour exemple le cas de Jean Echenoz et cite sa propre notice du *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes* (2004) :

Jean Echenoz, né le 4 août 1946 à Valenciennes. Etudes de chimie organique à Lille. Etudes de contrebasse à Metz. Assez bon nageur.⁴

Cette notice, dont pas un mot n'est vrai et qui a pourtant été sérieusement reprise à diverses occasions⁵, a le mérite d'interroger la façon dont la figure de l'auteur se situe par rapport à la fiction

¹ Philippe WAHL, *op. cit.*, p. 492.

² Dominique MAINGUENEAU, *L'Analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette supérieur, 1991, p. 136 ; cité par Philippe WAHL, *Ibid.*

³ Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 10.

⁴ Jérôme GARCIN, *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, Paris, Mille et Une nuits, « Semi-poche littérature », 2004, cité par Jérôme Meizoz, *Ibid.*

⁵ Meizoz fait suivre cette notice d'un commentaire de Jean Echenoz issu du *Magazine littéraire*, où l'auteur de *Je m'en vais* déclare avoir préféré faire œuvre de fiction plutôt que de tomber dans un « piège narcissique ». Jean Echenoz est né le 26 décembre 1947 à Orange et a étudié la sociologie à Aix-en-Provence avant de suivre des cours à l'école pratique des Hautes Etudes, puis à la Sorbonne. En revanche, je n'ai pas eu l'occasion de vérifier ses aptitudes de nageur...

et d'illustrer « combien une identité auctoriale peut se produire sans souci de l'état civil, accédant même [...] au régime fictionnel »¹. Pour Henri Calet, dont l'identité est imposée en 1930 à Raymond Barthelme lors de sa fuite en Uruguay, cette dimension fictionnelle va de soi, ainsi qu'en témoigne la notice biographique qu'il joint au « Prière d'insérer » de *La Belle Lurette* et qui n'est pas si éloignée de celle qu'écrira Jean Echenoz soixante-dix ans plus tard :

Né en 1903. Etudes chaotiques (treize écoles, pensions, lycées). Les grands voyages : l'Amérique du Sud, l'Allemagne, l'Angleterre, la Belgique, la Hollande, l'Espagne, le Portugal et, pour finir, les Iles Açores où ce premier livre a été écrit.

Est l'auteur de récits et de nouvelles.²

Dans un style minimaliste qui reprend les principes d'écriture de *La Belle Lurette*, Calet s'arrange avec la réalité et met l'accent sur des informations choisies qui, sans être totalement fausses, ne sont pas entièrement vraies. L'année de naissance — Raymond Barthelme est né en 1904 — correspond à celle indiquée sur le faux passeport d'*Henri Calet* ; les « études chaotiques » laissent entrevoir une scolarité difficile alors que ses bulletins font plutôt état d'un bon élève³ ; les « grands voyages » ne laissent rien voir de leur caractère subi ; l'auteur « de récits et de nouvelles » (au pluriel) n'avait publié que deux textes avant la parution de son premier ouvrage. Si sa situation judiciaire lui impose naturellement une certaine discrétion, cette note autobiographique constitue néanmoins le premier acte de la mise en scène de l'auteur « Henri Calet » et délimite les contours d'une posture littéraire qu'il ne cessera par la suite de préciser.

Alain Viala, le premier, définit la « notion de posture » comme étant, pour l'écrivain, « la façon d'occuper une position »⁴. Prenant l'exemple d'Alphonse Daudet, d'abord poète, puis dramaturge, prosateur, feuilletoniste et enfin journaliste, Viala décrit son parcours comme une suite de « positions » qui, considérées dans leur ensemble, dessinent une « trajectoire dans l'espace littéraire »⁵ de laquelle il devient possible de « dégag[er] la logique d'une stratégie littéraire »⁶ :

¹ Jérôme MEIZOZ, *op. cit.*, p. 10.

² Le « Prière d'insérer » de *La Belle Lurette* est reproduit par Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet, Bibliographie critique 1931-2003, op. cit.*, p. 47.

³ Les documents personnels d'Henri Calet sont conservés à la Bibliothèque Jacques-Doucet aux cotes LT Ms 34247, LT Ms 34256, LT Ms 9383. On y trouve ses différents papiers d'identité, ses dossiers scolaires, divers documents relatifs à ses activités professionnelles (hors littérature).

⁴ Georges MOLINIE, Alain VIALA, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1993, p. 216.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 217.

En effet, chaque posture [...] postule une manière de se situer par rapport aux destinataires. Leur succession dessine un parcours, avec un point de départ et un aboutissement, et une manière d'accomplir ce parcours. Une stratégie, au sens propre, est bien une façon de poursuivre un but, et une manière mise en œuvre pour l'atteindre. Il est sans doute utile [...] de répéter qu'une stratégie littéraire ne se mesure pas aux déclarations d'intentions d'un auteur, mais s'observe dans les faits, après que les faits soient advenus et aient pris sens [...].¹

Dans ce commentaire, Viala cantonne la « posture » au seul domaine textuel et la considère, du fait de son caractère stratégique, comme un outil d'analyse supplémentaire pour comprendre l'*ethos* de l'écrivain. Reprenant ces observations, Jérôme Meizoz propose toutefois d'envisager cette notion de façon plus large et de lui attribuer un « sens englobant ». En ne la limitant plus au littéraire, mais en lui reconnaissant une « dimension rhétorique (textuelle) » et une dimension « actionnelle (contextuelle) »², il fait de la posture un synonyme d'*ethos* puisqu'elle s'apparente à « la manière singulière d'occuper une “position” dans le champ littéraire »³. Témoin de cette généralisation de la notion, il identifie le pseudonyme comme pouvant être le premier « indicateur de posture »⁴, en permettant à l'écrivain — l'exemple de Calet est parlant — d'établir une « identité littéraire » différente de celle inscrite à l'état civil. Les enjeux sont multiples : il peut tout autant s'agir de dissimuler une vie passée compromettante, ou que l'on préfère taire, que de façonner une image singulière et identifiable dans le but « format[er] l'horizon de réception »⁵. Toujours est-il que cette entreprise d'individuation ne peut faire l'économie d'une étude sur deux plans distincts :

Un double terrain d'observation s'impose, qui ne dissocie pas pour autant ses données : *externe*, d'une part, celui de la présentation de soi dans les contextes où la personne incarne la fonction-auteur (interventions dans les médias, discours de prix littéraires, notice biographique, lettre à la critique, etc.) ; *interne*, d'autre part, quant à la construction de l'image de l'énonciateur dans et par les textes.⁶

Là où l'analyse de Viala demeurait *interne* à l'œuvre littéraire, ou du moins s'y référait continuellement, Meizoz plaide en faveur d'une analyse *externe*, indépendante des écrits de l'écrivain, qui compléterait la première en questionnant, dans un au-delà du texte, la « fonction-auteur » telle que l'écrivain l'incarne dans la sphère publique. Si nous avons déjà observé la façon dont Henri Calet a de plus en plus fréquemment recours, à partir de la fin des années quarante, à un

¹ *Ibid.*

² Jérôme MEIZOZ, *op. cit.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁶ *Ibid.*, p. 23.

personnage homonyme dans ses livres et dans ses chroniques¹, il convient donc aussi de sortir des textes littéraires et de s'intéresser à la mise en scène médiatique de l'auteur « Henri Calet ».

Si sa qualité de journaliste lui assure une grande visibilité et fait de lui l'une des voix du quotidien de l'immédiat après-guerre (près de 400 publications dans la presse entre 1944 et 1956 auxquelles il faut ajouter les émissions et les adaptations radiophoniques de ses textes²), Calet est en revanche beaucoup plus discret dès lors qu'il s'agit d'incarner sur la scène médiatique la « fonction-auteur ». Entre 1935 et 1955, on dénombre ainsi seulement 52 apparitions publiques d'Henri Calet³ qu'il est possible de diviser en trois groupes : les entretiens parus dans la presse écrite (11), les entretiens radiophoniques (22), les réponses à des enquêtes (19). Un examen un peu plus précis permet de constater que seulement deux sont datés d'avant 1940 et que la très grande majorité (40) ont lieu entre 1947 et 1952. Cette temporalité n'est pas anodine, puisque cette période « faste » fait suite à l'importante activité de Calet au moment de la Libération et s'articule autour de la publication, à l'été 1948, du *Tout sur le tout*, à partir duquel se cristallise sa posture d'écrivain. Dès 1947, dans l'émission *Parole de Paris*⁴, il déclare, pour la première fois, ambitionner de devenir « l'historiographe du 14^e », ce qui entraîne la réponse du présentateur suivante :

Présentateur : l'historiographe du 14^e arrondissement... A supposer que ce quartier présente un intérêt particulier.

Henri Calet : Moi, il m'intéresse simplement parce que j'y habite depuis quelques années, mais je crois qu'il ressemble à beaucoup d'autres arrondissements. (JNS, 48)

Là où la remarque du présentateur pourrait appeler une anecdote ou un fait décisif pouvant défendre la particularité du XIV^e arrondissement, Calet va dans le sens de son interlocuteur en relativisant encore l'importance d'un choix qui n'est soumis à aucun critère autre que sa proximité. Un an plus tard, au micro de Gaston Picard⁵, qui l'interroge à l'occasion de la parution du *Tout sur le tout*, il reconnaît céder à la facilité des « sujets imposés » :

¹ Cf. Chapitre 5, A ; Chapitre 7, C.

² Jean-Pierre Baril dresse, dans sa thèse de doctorat, une liste exhaustive de l'activité radiophonique de Calet. Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, p. 639.

³ Pour obtenir ce nombre, nous nous basons sur les diverses listes établies par Jean-Pierre Baril dans sa thèse de doctorat (*op. cit.*, p. 274, 290 et 656), que nous complétons avec l'ouvrage dirigé par Michel P. Schmitt qui regroupe quelques-unes des interventions publiques de Calet : Henri CALET, *Je ne sais écrire que ma vie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2021. Ce dernier étant plus accessible que le premier, nous y renvoyons autant que possible. Nous le désignons par l'abréviation JNS.

⁴ *Paroles de Paris*, Paris-Inter, 14 septembre 1947.

⁵ *Le livre de la semaine*, Radio-Luxembourg, 16 octobre 1948.

Eh bien, je puis vous dire que le sujet de ce livre s'est imposé à moi. Il s'agit, vous le savez, d'un homme qui a passé la quarantaine et qui s'amuse (si l'on peut dire) à regarder en arrière, en même temps qu'il se regarde vieillir. Il m'était facile de me mettre à sa place : j'avais mon héros sous la main. [...] Quant au lieu de l'action (mais ce mot ne convient pas), si j'ai choisi le 14^e arrondissement de Paris, c'est parce que je le connais assez bien : j'y vis moi-même. Et puis, en vérité, je ne pouvais rêver d'un décor plus banal, plus effacé... (JNS, 78)

Soumis à la contingence, Calet se contente de parler de ce qu'il a sous les yeux. Celui qui déclarera, quelques mois plus tard, défendre une « littérature arrondissementière »¹, fait le choix des « petites gens », des « petits malheurs », des « petites choses » (JNS, 107), affiche sa prédilection pour les « petites familles », pour les « petits quartiers comme on dit les “bas morceaux” »² et s'assimile lui-même volontiers à un piéton de Paris « d'extraction roturière »³ et vieillissant. Au micro de Claudine Chonez⁴, il se place du côté des « économiquement faibles » qui passent leurs vacances, par « paresse » et par « empêchement », dans leur XIV^e arrondissement, en « manches de chemises » et en « pantoufles » (JNS, 110). De fait, au cours de ses divers entretiens, Calet relativise son statut d'écrivain en comparant son désir d'écriture à « certaines maladies pernicieuses qui mettent des années à se déclarer vraiment » (JNS, 106). Dans l'entretien qu'il accorde à Pierre Bergé pour *La Gazette des lettres*, le 14 août 1947⁵, Calet parle de son « envie d'écrire » comme d'une « lente maladie » (JNS, 46) et met en scène un écrivain casanier, paresseux, pour qui l'écriture ne répond à aucun impératif intime et ne se déclenche que dans le vide. Accentuant le trait, il ne la considère que comme un pis-aller, comme un travail de plus permettant de répondre à ses préoccupations matérielles (« à cette époque, je n'avais pas d'occupation précise, j'étais chômeur »). « Ecrire pour ne pas penser » (JNS, 46) dit-il à Pierre Bergé ; « Bref, écrire pour ne pas penser (et pour manger) » (AT, 236), complète-t-il un mois plus tard dans un texte publié encore une fois dans *La Gazette des lettres*⁶. La littérature, ramenée au réel, n'a donc pour lui rien de salvateur, ne répond à aucun désir impérieux et, si l'on en croit ce qu'il raconte à son interlocuteur, ce n'est que forcé qu'il se serait résolu à rédiger sa première nouvelle :

Je n'aurais peut-être jamais fait cette nouvelle, ni le reste, si un ami ne m'eût enfermé chez lui, un soir, avec une vieille machine à écrire et du papier blanc. Mon ami et sa femme sont allés au cinéma ; j'ai écrit

¹ *Les romanciers et leur enfance*, Programme national, 29 septembre 1949.

² *Tribune de Paris*, Programme parisien, janvier 1949. Repris dans *Je ne sais écrire que ma vie*, p. 101.

³ *Littérature*, Chaîne parisienne, 4 avril 1948. L'entretien mené par Marc Bernard est repris dans *Je ne sais écrire que ma vie*, p. 64.

⁴ *Tribune de Paris*, Chaîne nationale, 16 juillet 1949.

⁵ Pierre BERGE, *La Gazette des lettres*, 14 août 1947.

⁶ « Des aveux presque complets », *La Gazette des lettres*, 13 novembre 1948. Repris dans *Acteur et témoin*.

la nouvelle. On peut dire que ma vocation n'était pas irréprouvable ou bien qu'elle avait besoin de stimulant...(JNS, 46)

La même anecdote sera répétée un an plus tard à Paul Guth, à l'occasion d'un article paru le 2 octobre 1948¹ au cours duquel Henri Calet insiste encore sur sa qualité d'écrivain par défaut, littéralement « poussé » en littérature par des amis bienveillants. Auteur sous la contrainte, il va jusqu'à mettre en doute sa vocation, au détour de la description d'une de ses journées types, dans un texte qu'il prononce à la radio en 1952² :

- Et maintenant, s'écrie joyeusement le speaker, ou la speakerine si c'est ainsi qu'il faut la nommer, et maintenant travaillez en musique !

A ce signal, je me mets à écrire, à moins que je n'entreprenne quelque travail ménager. Je confesse que je n'aime pas beaucoup écrire, non ! Je suis plutôt pour les occupations manuelles. Je viens de lessiver à grande eau les murs de ma cuisine, je laverai prochainement ceux de ma salle de bains. (JNS, 125)

L'ironie dont il fait preuve démontre une fois de plus que Calet ne prend guère au sérieux ces questions et qu'il est en permanence dans la représentation. Cet écrivain, en plus de l'être malgré lui, fait ainsi régulièrement part de son désir d'écrire un « vrai roman »³ (JNS, 50, 75, 79) et, dans le même temps, de son impossibilité à se considérer comme un romancier véritable. « Peut-être [...] que je ne suis pas un vrai romancier » déclare-t-il à Pierre Macaigne⁴ puis à Paul Guth (JNS, 73), avant de confier à Gaston Picard se sentir « encore un peu embarrassé dans [sa] langue » (JNS, 79) pour y parvenir. Pour Calet, la mise en place d'une littérature sur le mode mineur passe donc aussi par la minimisation, sur la scène publique, de son rôle d'écrivain, en considérant comme révolu, ainsi qu'il l'annonçait dès 1936⁵, « le temps des tours d'ivoire » (JNS, 29).

L'affirmation de ce personnage, qui coïncide avec la parution du *Tout sur le tout*, pourrait alors donner lieu à deux interprétations. Il pourrait ainsi correspondre, d'une part, à la pose d'un écrivain se complaisant dans l'image fixée par son plus grand succès populaire et critique. D'autre part, il pourrait être le résultat d'un dépit littéraire consécutif au double échec au Prix Goncourt (pour *Le Bouquet* puis *Le Tout sur le tout*), blessure d'un écrivain pas consacré qui voit se refuser à lui la possibilité de se libérer des articles de commande et de vivre plus confortablement de son art.

¹ Paul GUTH, « Henri Calet », *La Gazette des lettres*, 2 octobre 1948.

² *Jouons le jeu*, Chaîne parisienne, 16 janvier 1952.

³ Jeanine DELPECH, « Y a-t-il une crise du roman français ? », *Les Nouvelles littéraires*, 13 novembre 1947 ; Dominique ARBAN, « Les partants pour les Prix littéraires pensent beaucoup de bien du Prix Goncourt », *Le Figaro littéraire*, 20 novembre 1948 ; *Le livre de la semaine*, Radio-Luxembourg, 16 octobre 1948.

⁴ Pierre MACAIGNE, « “Le Tout sur le tout est un constat” affirme Henri Calet », *Le Figaro*, 11 août 1948. Repris dans *Je ne sais écrire que ma vie*, p. 64.

⁵ Yves GANDON, « Où va la jeune littérature ? », *L'Intransigeant*, 20 novembre 1936.

Sans exclure aucune de ces deux possibilités, si, comme le déclare Jérôme Meizoz, la posture littéraire est synonyme d'*ethos*, il serait toutefois intéressant d'envisager une troisième voie et de considérer que, si la stratégie élaborée par Calet peut témoigner de sa volonté de demeurer en retrait du monde des lettres, elle peut tout aussi bien n'être que l'expression d'une fidélité à soi-même.

Une fidélité à soi-même

Contrairement à l'idée que ses livres semblent véhiculer, Calet, de son vivant, n'a rien d'un marginal vis-à-vis du monde des lettres. En effet, en 1935, c'est avec enthousiasme que Jean Paulhan présente *La Belle Lurette* au comité de lecture des éditions Gallimard. L'appui indéfectible du directeur de la NRF, tant sur le plan matériel que littéraire, permet à Calet d'occuper, durant la deuxième moitié des années trente, le poste de correcteur-réviseur du journal *La Lumière*, de rédiger des notices pour la NRF, d'animer l'émission de radio « Le Quart d'heure de la NRF » et de publier successivement *Le Mérinos* (1937) et *Fièvre des polders* (1939). Cette confiance¹ et la bonne réception de trois premiers livres parus à un rythme régulier lui valent la reconnaissance de quelques grands noms de la littérature de l'époque². Véritable « auteur Gallimard »³, Calet noue des amitiés durables avec Marc Bernard, Georges Henein, Raymond Guérin, René Etiemble, Claude Sernet ou Pascal Pia⁴. Muet durant toute la durée de l'Occupation, il réintègre néanmoins le monde des lettres dès la Libération. Journaliste au sein du quotidien de référence de la fin des années quarante (*Combat*), auteur d'un ouvrage longtemps pressenti pour l'obtention du « Goncourt des prisonniers » (*Le Bouquet*, 1945) et compilateur remarqué des *Murs de Fresnes* (1945), Calet devient rapidement un acteur important de l'immédiat après-guerre. Ami de Paulhan et de Pia, qui ont sur son œuvre une influence décisive, estimé de Camus qui en appréciait la « manière ironique

¹ Preuve de la bonne entente entre Paulhan et Calet, la Bibliothèque Jacques-Doucet dispose de 134 lettres signées du directeur de la NRF adressées à l'auteur de *La Belle Lurette*. Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, LT Ms 9564.

² Parmi les lettres reçues par Calet suite à la parution de ses deux premiers ouvrages notons, entre autres, celles d'Eugène Dabit (Un feuillet non daté, LT Ms 9462), de Paul Claudel (deux feuillets datés du 10 et du 20 novembre 1938, LT Ms 32264), de Michel Leiris (deux feuillets dont un est daté du 16 août 1938, LT Ms 9531), de Jules Supervielle (un feuillet daté du 29 décembre 1938, LT Ms 9599) et de Paul Valéry (un feuillet daté du 26 décembre 1938, LT Ms 9554).

³ Au total, ce sont neuf de ses quatorze ouvrages qui paraissent chez Gallimard. A ceux-ci, il faut ajouter *Les Grandes Largeurs* (1951), originellement publié chez Vineta, puis repris par Gallimard suite à la faillite de l'éditeur suisse en 1953. *Les Murs de Fresnes* (1945), *Trente à quarante* (1947), *Rêver à la suisse* (1948), *Le Croquant indiscret* (1955) ont respectivement paru aux Editions des Quatre Vents, aux Editions de Minuit, aux Editions de Flore et chez Grasset & Fasquelle.

⁴ L'abondante correspondance conservée à la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet témoigne de relations suivies. Par ailleurs les correspondances d'Henri Calet avec Georges Henein et Raymond Guérin ont paru en recueil.

et tendre »¹, il semble occuper une place de choix dans une société littéraire en reconstruction. Là encore, la correspondance conservée à la Bibliothèque Jacques-Doucet est révélatrice du crédit dont bénéficie l'auteur de *La Belle Lurette*. Parmi ces missives, notons celles envoyées par Marcel Arland, Jacques Audiberti, Antoine Blondin, Joe Bousquet, André Dhôtel, Louis Guilloux, Jean Guéhenno, Georges Limbour, Jean Malaquais, Maurice Nadeau, Jacques Perret, Jean Dubuffet et Jean Grenier. Tous ces exemples contredisent l'image d'un Calet méconnu et isolé qui se tiendrait continuellement à distance, lui qui accepte par ailleurs de séjourner en Algérie à l'occasion des Rencontres de Sidi Madani, en décembre 1947², et de participer au colloque de Cerisy-la-Salle consacré au roman, en juillet 1953³.

Les sollicitations régulières qu'il reçoit pour répondre à des enquêtes sont un autre indice de son appartenance au paysage littéraire. Entre 1936 et 1955, Calet est, à dix-neuf reprises, convié par la presse à répondre à des enquêtes destinées aux écrivains⁴. Interrogé sur la littérature et sur divers autres sujets tels que l'émergence de la télévision ou les vacances, le nom de Calet avoisine régulièrement ceux d'écrivains renommés et passés depuis à la postérité. L'article intitulé « Faut-il tuer Kafka ? », paru le 21 juin 1946 dans *Action*, posait une série de questions concernant la « littérature noire » et regroupait les réponses de Joe Bousquet, Jean-Marie Dunoyer⁵, Francis Ponge et Henri Calet⁶. De même, l'enquête publiée le 6 septembre 1947, dans *La Gazette des lettres*, interrogeait un certain nombre d'auteurs sur « leur engagement sur les chemins de l'écriture ». La réponse d'Henri Calet jouxte celles de Jean-Paul Sartre, Jacques Prévert, Pierre Mac Orlan et Marc Bernard.

Admis dans l'intimité des grands et reconnu par eux, Calet leur est aussi associé par la presse littéraire. C'est ainsi que le 13 novembre 1947, *Les Nouvelles littéraires* demande à Julien

¹ Albert CAMUS, *Le masque et la plume*, Paris-Inter, 7 février 1957. A l'occasion de la parution de *Contre l'oubli*, Albert Camus rendait hommage à Henri Calet, disparu quelques mois plus tôt, en se souvenant de leur collaboration au sein du journal *Combat*. A plusieurs reprises, Calet exprime à son ami Raymond Guérin la « sympathie » qu'il éprouve pour Camus. HENRI CALET, Raymond GUÉRIN, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 138.

² Francis Ponge, Michel Leiris, Jean Cayrol, Louis Guilloux se rendirent eux aussi à Sidi Madani, sur l'invitation de Charles Aguesse alors à la tête du Service des mouvements de jeunesse et d'éducation populaire en Algérie. Sur le voyage de Calet en Algérie nous renvoyons à l'appareil critique de *Mes Impressions d'Afrique* (IA, 10-12).

³ L'intervention de Calet, qui déclare encore ne pas être un romancier et se sentir « moins que jamais qualifié pour traiter du roman dans son ensemble », est reproduite dans *Peau d'ours* (PO, 76-79).

⁴ La liste exhaustive est donnée par Jean-Pierre Baril dans sa thèse de doctorat. Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, p. 290.

⁵ Jean-Marie Dunoyer (1907-2000) était, à cette époque, l'auteur d'un premier roman paru en 1944, *La Bicyclette*.

⁶ La semaine précédente, ce journal avait publié, entre autres, les réponses de Julien Benda, Jean Paulhan, Michel Leiris et Marcel Aymé.

Gracq, Jacques Lemarchand¹, Robert Morel² et Henri Calet : « Y a-t-il une crise du roman français ? ». L'enquête fait suite à la parution de *Trente à quarante* et présente Calet comme appartenant toujours à « la jeune génération des romanciers » dont il serait, à quarante ans passés et malgré cinq ouvrages publiés, l'un des représentants « les plus attachants » (JNS, 50). De fait, Calet se joue d'un prétendu manque de célébrité qu'il accentue en se qualifiant lui-même d'« outsider » de la littérature, comme il l'écrit dans « Journal d'un cheval » (AT, 74). Il se complaît alors dans le rôle de l'éternel espoir, jamais totalement arrivé — « Enfin il y a ceux qui végètent, les “jeunes auteurs” à perpétuité. Je crois que je me placerais dans cette dernière catégorie » (JNS, 42) — et déjà trop vieux pour espérer changer de statut : « Croyez-vous que je sois assez jeune encore pour un prix littéraire ? Quarante ans... Ce sera cette année ou jamais [...] » (JNS, 75). Quatre ans plus tard, au micro de la Chaîne nationale³, il file la métaphore hippique, conscient qu'il se situe bel et bien dans un entre-deux :

Je ne suis pas encore assez célèbre, ni peut-être non plus assez vieux, mais cela viendra, ne nous pressons pas. Pour le moment, je reste le jeune poulain grisonnant, mais toujours en piste et gambadant. (JNS, 134)

Si Calet cultive ce décalage permanent, entre auto-dérision et mystification, c'est toujours pour mettre en avant son manque de légitimité et son anonymat. La réponse qu'il apporte à la question évoquée plus haut — « Y a-t-il une crise du roman français ? » — savoureuse en elle-même, l'est d'autant plus lorsqu'on la met en regard de celles de Gracq, Lemarchand et Morel. Alors que Gracq dénonce « la médiocrité de la littérature française actuelle », que Lemarchand déplore que le « romancier français d'aujourd'hui ne se considère pas comme un amuseur, mais comme un prêtre, comme un mage » et que Morel salue en France « une armée de jeunes romanciers extraordinaires » œuvrant « pour le seul bien qui vaille et qui est la victoire de l'Esprit », Calet se garde de tout jugement et de toute opinion, positive ou négative, qui se voudrait générale. Il ne parle que de lui-même et évoque le livre qu'il est en train d'écrire, qui lui « échappe à mesure qu'il grandit » et qui « ne sera pas un roman », puisqu'il est incapable d'en écrire un. Renonçant au roman au profit du « livre fourre-tout » (JNS, 50), mettant en avant son incompetence là où les autres se prévalent d'une expertise, il se dérobe face à l'étroitesse d'une réponse inévitablement sentencieuse et par

¹ Jacques Lemarchand (1908-1974) est présenté par *Les Nouvelles littéraires* comme étant l'auteur de « deux romans d'analyse d'une perfection classique, *Geneviève* et *Parenthèse* ». Journaliste à *Combat*, critique dramatique et lecteur chez Gallimard dont il devient par la suite directeur de la collection « Le Manteau d'Arlequin ».

² Robert Morel (1922-1990) est l'auteur de romans qui affirment sa foi chrétienne. *Les Nouvelles littéraires* mettent en avant son « mysticisme » dans leur présentation.

³ *Les Belles lettres*, Chaîne nationale, 17 novembre 1952.

trop engageante. Au contraire, ces entretiens et ces enquêtes sont l'occasion d'afficher une indépendance prudente mais résolue. Rejetant toute appartenance à un « clan », Calet déclare à Pierre Bergé¹ n'avoir « aucune affection littéraire systématique » (JNS, 44) et refuse les comparaisons avec Céline que *La Belle Lurette* avait engendrées (« Je me défends qu'il y ait la moindre résonance », JNS, 44). Ainsi, l'héritage qu'il revendique publiquement est des plus convenus lorsqu'il s'agit de citer des grands noms — Rabelais, Villon, Cervantès, Shakespeare, Platon, banals incontournables à qui il déclare toutefois porter un amour mesuré (« J'aime bien »²) —, mais se veut plus espiègle lorsqu'il fait référence à des auteurs populaires, tels Emile Augier³, Georges Ohnet⁴ et Alexandre Dumas⁵, considérés comme mineurs par le monde littéraire. S'il cite aussi Apollinaire, Max Jacob, Michaux, Cendrars et Supervielle⁶, s'il avoue son goût pour Proust — « Il reste un grand souvenir pour moi »⁷ — tout en s'interrogeant sur son accessibilité, il déclare en revanche conserver de Victor Hugo, qu'il dit avoir lu tout entier « trop jeune », un « souvenir assez vague et somme toute démoralisant, où il ne [lui] plairait pas de retourner »⁸. Face à la presse, Calet cite tour à tour des noms consensuels ou désuets, se montre toujours mesuré et prompt à opérer un léger pas de côté qui ressemble à un refus de faire allégeance à quiconque. Se défendant d'élaborer des théories⁹ (JNS, 61), ne se reconnaissant aucun maître littéraire, il ne prend pas part aux débats qui animent la littérature et se soustrait aux questions des journalistes :

Pierre Bergé : Lisez-vous ?

Henri Calet : Très peu

P.B. : Pour quelle raison ?

H.C. : Parce qu'il n'y a rien d'extraordinaire à lire.

Je fronce les sourcils.

H.C. : S'il y avait quelque chose d'extraordinaire, cela se saurait.

Il réfléchit un peu et ajoute :

H.C. : Mais je lis si peu que je n'ai peut-être pas le droit de parler ainsi. (JNS, 44)

¹ Pierre BERGE, « Henri Calet », *art. cit.*

² Yves GANDON, « Où va la jeune littérature ? », *art. cit.*

³ Emile Augier (1820-1889) dramaturge et auteur notamment de vaudevilles et de comédies de mœurs qui connurent un grand succès.

⁴ Georges Ohnet (1848-1918) dramaturge et auteur de romans populaires avec lesquels il connut un important succès.

⁵ Paul GUTH, « Henri Calet », *art. cit.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Pierre MAZARS, « Lisez-vous Proust ? », *Le Figaro littéraire*, 15 novembre 1947.

⁸ Jacques PERRET, « Messieurs, l'œuvre de Proust vous a-t-elle influencés ? », *Arts*, 1^{er} février 1952.

⁹ Jean LACOUTURE, Radio Maroc, 28 janvier 1948.

Cette réponse provocatrice, de la part de quelqu'un qui est parfaitement au courant de l'actualité littéraire, ne fait qu'illustrer ce souci de toujours prendre l'autre à contre-pied, de susciter d'abord sa surprise pour ensuite s'excuser de sa propre incompetence afin, au bout du compte, de parvenir à esquiver une question avec élégance. Si, dans sa posture littéraire, Calet est fidèle à lui-même, c'est avant tout par sa volonté de n'être ni à l'intérieur ni à l'extérieur d'aucun groupe, de ne céder à aucune adhésion ni à aucun rejet, facilités des modes. En cela, dans la sphère médiatique, son positionnement éthique est conforme à celui qu'il observe en permanence dans sa pratique de l'écriture, qu'elle soit littéraire ou intime. A ce sujet, la correspondance qu'il entretient avec Raymond Guérin est éloquente. Tandis que l'auteur de *L'apprenti* critique consciencieusement les livres de son ami, commente parfois avec colère l'actualité des lettres et du petit monde littéraire parisien¹, se plaint du tarif qu'on lui offre pour chacune de ses chroniques², l'auteur du *Bouquet* se montre beaucoup moins loquace. Cette distorsion met en valeur une différence fondamentale entre deux écrivains, par ailleurs très proches sur bien des points. Au cours de ces échanges, Guérin laisse entrevoir une personnalité à fleur de peau, que Jean-Pierre Baril, dans son introduction à cette correspondance, juge parfois « orgueilleuse » et « égocentrique », mais qu'il lui reconnaît aussi comme étant indispensable au moment de réaliser « l'ambition littéraire la plus haute »³. Car, si Guérin écrit à Calet ne pas croire « à la nécessité de l'œuvre d'art », il lui confie aussi constater « la nécessité en [lui] d'écrire pour [se] purifier » et, en tant que « seul écrivain prisonnier sur un million d'hommes », ne pas renoncer à dire la réalité de la détention en Allemagne, « d'une façon implacable »⁴. L'auteur des *Poulpes* — véritable somme qui traduit l'exigence de sa démarche —, ne cesse jamais de se sentir écrivain. Pour Guérin, qui s'épanche volontiers, une correspondance revient déjà à faire de la littérature⁵. A l'inverse, les lettres de Calet sont beaucoup plus concises, dépassent rarement une page et ne contiennent pas autant de jugements ou d'inquiétudes au moment de se confronter au monde littéraire, ou de s'interroger sur sa pratique. Comme à son habitude, la syntaxe est simple, sans fioritures. Calet développe peu et s'il se borne bien souvent à des informations pratiques et factuelles, il n'est cependant pas rare qu'il fasse entendre, au détour d'une phrase, le « ton frémissant » qui lui est propre. En janvier 1955, la dernière lettre qu'il adresse à

¹ Lettre de Raymond Guérin à Henri Calet du 1^{er} novembre 1944, in Henri CALET, Raymond GUERIN, *Correspondance, op. cit.*, p. 112-113.

² Lettre de Raymond Guérin à Henri Calet du 23 mars 1946. *Ibid.*, p. 190.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ Lettre de Raymond Guérin à Henri Calet, 30 septembre 1943. *Ibid.*, p. 82-83.

⁵ Rappelons que la deuxième partie de *Parmi tant d'autres feux...*, livre dédié à Henri Calet, débute par un échange de 106 lettres entre Monsieur Hermès et Caroline.

Guérin, alors que ce dernier est malade depuis six mois et que lui-même souffre déjà du cœur, est un modèle de beauté simple :

Cher ami,

Le petit mot écrit de votre main m'a fait le plus grand plaisir. Même écriture qu'avant, même papier... Vous allez bientôt vous remettre. Et alors, je pourrai vous parler de « ma » maladie. Vous ai-je dit que je suis atteint du côté du cœur, et que cela me gêne beaucoup ? Ma vie s'en trouve entièrement changée, en plus mal. Je travaille peu.

Mais, il ne s'agit pas de moi. Tâchez de me donner de temps en temps des nouvelles, et qu'elles soient bonnes. [...]¹

Tout au long de leur correspondance, le contraste entre les deux hommes se fait toujours plus évident : l'un se débat avec violence, exprime sa rancœur d'homme blessé et trop souvent incompris, tandis que l'autre, prudent, prend bien soin de ne jamais élever la voix. Calet ne renonce jamais à la nuance vis-à-vis d'un monde des lettres avec lequel il n'envisage pas réellement de rompre² mais dont il ne cesse pourtant de se désolidariser, ne serait-ce que par son refus de s'inscrire dans un quelconque mouvement littéraire, philosophique ou politique. Cette prise de distance, plus subtile qu'une opposition directe, ne s'accompagne d'aucune adhésion, ni d'aucune revendication théorique mais lui permet, en bon « poète », de vivre en littérature selon son propre rythme :

[...] s'il ne perd pas de vue la vie communautaire et ses exigences, le « poète » toutefois ne l'envisage que sous condition d'une « idiorrythmie » (d'un rythme à soi dans l'ordre commun) qui permette à chacun une plus exacte vitesse dans l'existence.³

Le retrait, considéré comme une idiorrythmie, ou comme la possibilité d'avoir un « rythme à soi dans l'ordre commun », est donc le véritable nom de la posture littéraire caletienne. Autour de lui se cristallise un *ethos* d'une extrême cohérence, commun à la voix littéraire et à la fonction-auteur. Il devient alors possible d'envisager cette continuité — qui n'est en rien une ingénuité et relève bien d'une stratégie littéraire — comme étant la preuve de la volonté de Calet de demeurer fidèle au personnage, réel ou non, qu'il a choisi d'incarner. En janvier 1949, interrogé par Claudine Chonez⁴

¹ Lettre d'Henri Calet à Raymond Guérin, 28 janvier 1955. Henri CALET, Raymond GUERIN, *op. cit.*, p. 298.

² Dans une lettre datée du 30 décembre 1950, Calet écrit à Raymond Guérin « De mon côté, il y a du nouveau : j'abandonne la littérature ; j'entre en fonctions dans l'industrie au début de l'année prochaine. » *Ibid.*, p. 278. En janvier 1951, contraint par des « difficultés matérielles », il reprend un travail à la « Céramique » qu'il abandonnera dès le mois d'avril.

³ Jean-Claude PINSON, *op. cit.*, p. 44.

⁴ *Tribune de Paris*, Programme parisien, janvier 1949.

sur sa « morale quotidienne » et le « sens de la vie » (JNS, 101-102) prôné dans ses ouvrages, Calet se dérobe une fois de plus :

Je ne suis pas très sûr que l'on puisse tirer de tout cela quelque philosophie ou une morale. Pour ma part, je ne suis encore arrivé à aucune certitude, ou plutôt j'en ai perdu beaucoup en cours de route. Tout au plus me permettrais-je d'avancer que la vie est brève. Mais tout le monde sait cela, je veux dire tous les hommes de mon âge. Oui, c'est à peu près ma seule découverte. Mais je sens que je vous déçois un peu. (JNS, 102)

Au risque de frôler parfois la caricature, Calet creuse son sillon en demi-teinte, s'excusant de son manque d'originalité et s'évertuant même à le mettre en évidence. L'écrivain discret et mesuré, refusant de poser en prédicateur et se réclamant, avec constance et humour, d'une simplicité sincère, se place du côté du commun et peut, dans une ultime cohérence éthique, tenter de nouer avec son lecteur une relation bienveillante.

Une fidélité au lecteur

En demeurant à la marge des canons littéraires, la production de Calet se veut l'inverse d'une littérature explicative. En revanche, elle se caractérise par la présence d'une voix dont l'*ethos* singulier ne s'impose jamais au lecteur, mais qui lui offre néanmoins la possibilité de s'engouffrer dans un espace ouvert et demeuré libre d'interprétations définitives. Pour le poète, l'ultime cohérence éthique consisterait donc à prolonger cette élégance au-delà de l'objet littéraire et à refuser d'incarner, sur la scène médiatique, une fonction-auteur qui irait à l'encontre de l'estime qu'il porte à son lecteur. De fait, au cours de ses différents entretiens, Calet semble se plier de mauvaise grâce aux exigences promotionnelles qui accompagnent la parution de ses ouvrages. Invité, à l'occasion de la remise du prix de la Cote d'Amour¹, à résumer le sujet du *Tout sur le tout*, Calet, probablement agacé par l'approximation de son interlocuteur, ne se montre pas très coopératif :

Michel Robida : Je crois, Henri Calet, que le moment est venu de parler de votre livre. Est-ce que vous pourriez nous donner d'abord son sujet, le tout pour le tout ?

Henri Calet : C'est *Le Tout sur le tout*... De sujet, je crois qu'il n'y en a pas. C'est une histoire qui se traîne un peu à travers les quartiers de Paris, à travers les années aussi. Enfin, je serais bien en peine de vous raconter le livre.

MR : Mais vous avez tout de même un thème, vous avez des personnages qui agissent, qui vont, qui viennent, qui circulent.

¹ *Paris vous parle*, Chaîne parisienne, 10 décembre 1948.

HC : J'ai surtout un personnage qui circule dans sa vie, un peu à reculons, un peu à rebours, à quarante ans de distance. Qui se prend en filature à travers les quartiers, aussi. Enfin, tout ça est très difficile à raconter en si peu de mots. (JNS, 85)

De toute évidence, le journaliste, qui l'interroge comme s'il était question d'un roman traditionnel, n'a pas lu le livre et l'écrivain, refusant de jouer le jeu de l'éclaircissement ou de la simplification, prend un certain plaisir à se jouer de lui. Toutefois, si, dans ce cas précis, il faut entendre de la malice dans cette incapacité à « raconter en si peu de mots », le fait est que Calet ne se laisse jamais aller à expliquer ses ouvrages en profondeur. Ce constat est particulièrement manifeste avec *Le Tout sur le tout*, livre au sujet duquel il est le plus amené à s'exprimer. À Jean Lacouture, qui l'interroge lors de son voyage au Maroc sur ce livre à venir, Calet, après quelques indications générales, déclare sans détour qu'il « ne veu[t] pas [lui] raconter [s]on livre » (JNS, 60). Dans l'émission *Parole de Paris*, aux demandes de précisions quant à la noirceur de ce nouvel ouvrage, il clôt l'entretien d'un laconique « On verra... » (JNS, 48). Il fera la même réponse (« vous verrez. » JNS, 56) à Claude Vareilles, pour le compte de *L'Echo du Maroc*, au sujet de la radiodiffusion prochaine de l'adaptation de la nouvelle *Les Muettes*. Lorsque Calet assure dans la presse sa fonction-auteur c'est presque toujours au détriment d'ouvrages qu'il résume volontiers d'une formule qu'il n'hésite pas à réemployer dès lors qu'il la juge satisfaisante. Il qualifie ainsi à trois reprises *Le Tout sur le tout* de « paroli désespéré »¹, autre terme de joueur qui désigne le fait de risquer le double de la mise antérieure. Ces réutilisations, récurrentes d'un entretien à l'autre, témoignent du fait que la circulation des textes s'applique aussi au domaine médiatique, quitte à les reprendre, parfois mot pour mot, d'une émission de radio à l'autre. C'est ainsi que Calet réutilise des passages de l'entretien qu'il accorde à Jean Lacouture, diffusé en janvier 1948 sur Radio-Maroc, dans celui mené par Marc Bernard, le 4 avril 1948, pour l'émission *Littérature*, proposée par la Chaîne parisienne. C'est en réemployant de larges passages de ce dernier que Calet intervient, le 29 juillet 1948, dans *Le Magazine littéraire* présenté par Jean Duché sur le Programme parisien, avant de le réutiliser, presque sans en changer un mot, le 4 septembre, à la radio allemande. Comme dans son œuvre littéraire, où les chroniques alimentent d'autres chroniques, des nouvelles ou des livres, un entretien peut constituer un point de départ à une série d'autres, ou peut être repris tel quel dans deux médias différents. Ainsi, en avril 1950, Calet envoie à Edouard Hanoff, journaliste à *Nord-*

¹ *Littérature*, Chaîne parisienne, 4 avril 1948 ; *Le Magazine littéraire*, Programme parisien, 29 juillet 1948 ; *Wir lesen für Sie*, Radio allemande, 4 septembre 1948.

*Matin*¹, les mêmes réponses qu'il avait rédigées à l'attention de Paule Allard et de son émission *Les Romanciers et leur enfance*, quelques six mois plus tôt. S'il s'acquitte de son devoir médiatique, c'est donc toujours selon des principes qui lui sont propres et qui ne sont pas tellement éloignés de sa pratique littéraire. Il répond aux sollicitations des journalistes, sans jamais se prendre trop au sérieux et en faisant preuve de la désinvolture de celui qui sait qu'un auteur n'intéresse généralement pas le lecteur autrement que par ses livres. C'est précisément parce qu'il ne cherche pas à en conquérir de nouveaux que Calet n'est jamais dans la séduction, comme le prouve la suite de son échange avec Michel Robida :

Michel Robida : Qu'est-ce que vous avez écrit jusqu'ici, avant ce roman ? [*Le Tout sur le tout*]

Henri Calet : Eh bien, j'en ai écrit d'autres, six ou sept autres ! Dont je ne pense pas vous donner la liste maintenant. (JNS, 85)

Face à un journaliste manifestement peu concerné, Calet fait montre d'un réel détachement en faisant peu de cas de la fenêtre médiatique qui lui offre l'opportunité de rappeler ses précédents ouvrages qui, sans être passés inaperçus, n'ont pour autant pas été des francs succès de librairie. Dans tous ses entretiens, ses intérêts publicitaires — si, par là, on entend une action dont l'objectif serait d'abord de se faire connaître puis de susciter le désir et enfin l'achat — sont constamment remis en cause. Il faut bien voir, dans cette impossibilité de réduire le lecteur à un consommateur, l'expression d'une fidélité de la part d'un auteur qui a parfaitement conscience de la place qu'il occupe dans le monde des lettres et qu'il souhaite conserver :

Henri Calet : Croyez-vous, on m'a déconseillé d'avoir un prix. Quelques personnes. Elles m'ont dit : « vous avez un petit public fidèle, cinq ou dix milles lecteurs. Si les jurys s'en mêlent, vous les perdrez. »

Dominique Arban : Pourquoi ?

Henri Calet : C'est vrai, pourquoi ? Et puis cette œuvre toute en gris... C'est très incomplet. Comme ce qu'on voit dehors, aujourd'hui, dans le brouillard... (JNS, 75)

La relation que Calet entretient avec son lectorat est une histoire de fidélités intimes et réciproques où se retrouve toujours la grisaille d'un humour qui est très certainement autant un paravent pudique qu'un clin d'œil d'intelligence.

En janvier 1949, Henri Calet est invité sur le Programme parisien à l'occasion de la parution du *Tout sur le tout*. Au cours de cet entretien, Claudine Chonez l'interroge sur un humour qui lui

¹ Edouard HANOFF, « Henri Calet, parfois, voudrait pouvoir vivre seul... », *Nord-Matin*, 1^{er} avril 1950. Le texte est reproduit par Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, p. 288.

« paraît receler beaucoup d'amertume ». Si le « terme d' "humour noir" » lui semble excessif, elle questionne néanmoins l'écrivain sur ce « mélange d'humour et d'amertume » (JNS, 102) que contiennent tous ses livres. La réponse de Calet est particulièrement éloquente :

Je tiens assez à cela. Il y a toutes sortes d'humour, évidemment : l'humour rose, l'humour noir, l'humour gris qui pourrait être le mien. Sûrement, cet humour dissimule souvent de l'amertume. L'humour, c'est, à mon avis, une manière de crier sans bruit, c'est également une manière de pleurer sans larmes. Pour finir, je voudrais me permettre une image : l'humour, c'est un peu le cache-poussière du pauvre sous quoi il fourre sa détresse, ses vêtements de tous les jours, ses difformités, ses ridicules et ses angoisses. C'est bien pratique. (JNS, 102)

Cette caractérisation et cette définition d'un humour de l'entre-deux, qui se veut complexe dans les sentiments qu'il véhicule, sont l'occasion pour Calet de parfaire son image d'écrivain populaire. Pour lui, l'humour gris et « cache-poussière », qui ne recherche pas la facilité d'un effet certain, devient l'équivalent d'une pudeur. Véritable artifice protecteur derrière lequel l'écrivain a l'élégance de mettre à distance ses misères intimes, il se présente aussi comme étant le premier moyen qui lui permet de maintenir une relation privilégiée avec son lecteur. Résultat de son désir de demeurer à la marge, toute l'œuvre de Calet, nous l'avons vu, est traversée par une nuance — qui n'est pas ambiguïté — sur les plans politique, sociologique et même littéraire qui, peut-être davantage encore que le désir d'indépendance qu'elle traduit, vaut surtout par la confiance qu'elle accorde à l'individu en charge de lire le texte. Yves Charles Zarka, analysant la visée éthique de l'ironie telle que la définit Jankélévitch, déclare :

Qu'est-ce que l'ironie ? C'est dire quelque chose et en même temps autre chose que ce qui est dit explicitement : faire apparaître en se moquant la vérité d'un discours, d'une attitude ou d'autre chose. À cet égard, le style ironique n'attaquerait pas son objet de front (un discours philosophique par exemple) mais en révélerait *médiatement* les implications en vue d'éclairer le lecteur. L'ironie peut donc prendre la forme d'un art d'écrire qui enveloppe une bienveillance, une sollicitude et une sympathie pour le lecteur, du moins celui qui sait lire entre les lignes.¹

L'humour gris, dont l'ironie est l'une des principales composantes, est la preuve la plus manifeste de l'attitude bienveillante que Calet adopte vis-à-vis de son lecteur. Dans ses écrits, il est ce qui lui permet de donner à penser sans, pour autant, se poser en objecteur de conscience. Il est aussi ce qui lui permet de parler du monde en faisant mine de ne parler que de lui et de dissimuler, dans un sourire, un profond pessimisme. Dans sa littérature, derrière l'apparente légèreté du ton et la

¹ Yves Charles ZARKA, « Jankélévitch ironiste : contre Heidegger », in « Jankélévitch, morale et politique », *Cités*, n°70, 2/2017, p. 4.

simplicité de la syntaxe, le lecteur est sans cesse amené à interroger un au-delà du texte induit par la brièveté¹, les sous-entendus et les commentaires ouverts. La poétique caletienne fait ainsi le pari de son intelligence et choisit de croire en sa capacité à « lire entre les lignes ». Fidèle à son *ethos*, c'est sans surprise que Calet applique les mêmes principes, au moment d'incarner la fonction-auteur, dans des entretiens où il ne pose pas en homme de lettres, mais où il s'adresse, en écrivain, uniquement à ses lecteurs, à ceux qui connaissent déjà ses livres et ses articles, son humour et son ton frémissant. En décembre 1949, invité par Jeanine Delpech, en compagnie d'autres personnalités (parmi lesquelles Henri Mondor, Jules Roy ou Paul-Emile Victor)², à offrir un cadeau de Noël au personnage de roman de leur choix, Calet répond :

À Poil de Carotte, une bonne maladie, la fièvre lui apporterait de beaux rêves, et ce serait autant de pris sur l'ennemi : la vie. Et il n'est pas interdit de souhaiter que la maladie soit contagieuse et que tous les Lepic l'attrapent, de manière que, Dieu aidant, Poil de Carotte devienne orphelin. (JNS, 107)

Le lecteur de Calet retrouve tout à la fois des préoccupations récurrentes, que sont l'enfance difficile et « La Peine de vie »³, et cet humour gris qui le caractérise. Il en va de même lorsque, le 19 septembre 1951, il répond à l'enquête menée par Christian Millau, « De qui les écrivains sont-ils amoureux ? »⁴ :

Pendant la Première Guerre, j'étais en Belgique sous l'occupation allemande. Ma mère me conduisait au théâtre de Bruxelles. On manquait d'acteurs et il y avait là une femme qui jouait tout à tour Maman Colibri et la Tosca. Elle n'avait pas grand talent, mais je l'aimais vraiment. Elle était très belle, très noire et avait l'âge de ma mère. J'étais très ému. Seulement, à force d'aller au théâtre, ma mère s'est aperçue que j'étais follement myope. Cette actrice m'apparaissait comme une image estompée, un peu fondante, si bien que je n'ai jamais su si elle était jolie, ni même si elle avait existé. Mon deuxième amour a été une actrice de cinéma allemande, Henny Porten. Celle-là, je suis sûr qu'elle a existé, car entre-temps, on m'avait acheté des lunettes. (JNS, 121)

Là où les autres auteurs interrogés évoquent en majorité Katherine Hepburn, Marlène Dietrich et Greta Garbo, Calet fait volontairement un pas de côté et saisit l'occasion de mettre en avant ses thèmes de prédilection : l'élément biographique (exil en Belgique), l'amour pour sa mère (que l'enfant assimile à l'actrice), l'autodérision (autour de sa myopie), l'incertitude amusée et naïve

¹ Montandon rappelle que les formes brèves, de par leur nature même, font inévitablement appel à « l'attention et à l'imagination » du lecteur. Alain MONTANDON, *op. cit.*, p. 129.

² Jeanine DELPECH, « Leurs cadeaux de Noël », *Les Nouvelles littéraires*, 22 décembre 1949.

³ Rappelons que ce titre est celui d'un projet de film déposé par Calet à l'Association des Auteurs de film le 28 mai 1949. Trois versions différentes sont conservées à la Bibliothèque Jacques-Doucet, LT Ms 9306.

⁴ Christian MILLAU, « De qui les écrivains sont-ils amoureux », *Opéra*, 19 novembre 1951.

(quant à la réalité de la beauté de l'actrice), une légère provocation (amoureux d'une actrice allemande durant les années 20), le goût pour les gloires passées¹ et la nostalgie d'un temps révolu. Dans ces entretiens, Calet continue de s'écrire et introduit sans cesse de nouvelles variations sur son personnage. Ainsi, en décembre 1951, de nouveau interrogé — en compagnie de Marcel Aymé et de Blaise Cendrars — sur son actrice préférée², il lâche cette fois le nom de Lupe Velez³, non sans avoir pris le temps, au préalable, de se mettre en scène :

1. Il m'est difficile de répondre de façon bien nette à vos questions. Depuis deux ou trois ans, je ne vais plus au cinéma. J'ai pris l'habitude de me coucher de bonne heure, vers neuf heures vingt, au plus tard à neuf heures et demie. Mais cela ne durera pas...
2. En revanche, il y a eu des périodes où j'y allais tous les soirs et même davantage. A la vérité, le cinéma ni les interprètes n'étaient pas vraiment en cause. J'ai bu sans soif tout ce que l'on m'a offert. Il s'agissait plutôt d'une sorte de règlement de compte à la petite semaine entre le temps et moi. C'est moi qui ai perdu.
3. Pourtant, je me rappelle une petite femme noire, bien en chair, comme on dit : je n'en aurais fait qu'une bouchée. Qui se souvient encore de Lupe Velez (c'était son nom), à part moi ? (JNS, 122)

Dans le premier paragraphe, Calet se décrit presque en écrivain proustien, vieillissant, paresseux et casanier, soucieux de se « coucher de bonne heure » et absent du temps présent. Ce faisant, il justifie l'introspection désabusée d'un deuxième paragraphe où il avoue sa défaite contre le temps et dont la clause, que l'on devine amusée, est une nouvelle allusion transparente à Proust. Faisant office d'embrayeur, cette dernière lui permet d'introduire le souvenir désuet du troisième paragraphe. Les deux derniers paragraphes, qui complètent sa réponse à l'enquête d'*Opéra*, sont intéressants car ils marquent le retour au quotidien :

4. Dix millions, dites-vous. C'est beaucoup ? Peut-être . Mais à qui sont-ils ? Ni à vous ni à moi. Dans ces conditions, pourquoi disputer là-dessus ? Si j'avais eu dix millions naguère, je les aurais volontiers donnés de ma poche à Lupe Velez.
5. À la réflexion, dix millions, cela paraît tout de même quelque peu excessif ! Nous voilà loin du minimum vital qui est, si je ne me trompe, de dix-huit mille francs par mois... (JNS, 123)

S'il fait d'abord mine de se montrer naïf en apprenant les sommes accordées aux acteurs vedettes et ne semble pas y trouver à redire (§4), le dernier paragraphe (§5) est cependant l'occasion de les

¹ Henny Porten (1890-1960) est l'une des premières stars du cinéma allemand. Entre 1906 et 1955 elle apparaît dans plus de 170 films. Si elle est particulièrement présente sur les écrans durant les années 1910-1920 (avec notamment des rôles dans les films de Pabst et de Lubitsch), elle est en revanche passablement oubliée en 1951.

² « Diagnostic de la vedette », *Opéra*, 5 décembre 1951.

³ Lupe Velez (1908-1944) a notamment tourné dans des films de D.W. Griffith, Victor Fleming, Willian Wyler et Cecil B. De Mille. Célèbre dans les années 1930 elle était, dans les années 50, déjà bien oubliée.

comparer avec le « minimum vital », dont il donne, même s'il feint la prudence (« si je ne me trompe »), le montant exact¹. Tout l'art littéraire de Calet se retrouve dans cette réponse qui, en quelques lignes, reprend quelques-uns de ses thèmes favoris et lie habilement le retrait de son personnage, la nostalgie du passé et la conscience des réalités présentes. *Tous* ses écrits — littéraires ou non — forment bel et bien un continuum dans lequel s'exprime *in fine* sa complicité au lecteur. Paradoxalement, et peut-être précisément du fait qu'il se défende constamment de faire de la littérature, Calet fait preuve d'une cohérence éthique et stylistique — en un mot *poétique* — de tous les instants, ainsi que le prouve encore sa dernière participation à une enquête, en décembre 1955. A la question « Quel cadeau de Nouvel An souhaiteriez-vous recevoir ? »², que Claude Cézanne pose aussi, entre autres, à Louise de Vilmorin ou Roland Dorgelès, Calet répond :

Mes goûts se trouvent grandement bouleversés à la suite d'une fréquentation, assez brève d'ailleurs, du grand monde. Avant cela, mon ancien moi eût probablement souhaité recevoir quelque cadeau du genre utile. Mais que vous dire aujourd'hui ? Une Cadillac, oui, peut-être. Ou un hôtel particulier à la Muette. Ou bien, dans le Midi, une villa avec *beach* privée, sur un cap, bien entendu... (JNS, 151-152)

Alors que *Le Croquant indiscret* a paru quelques mois plus tôt, en octobre 1955, Calet campe encore son personnage et, ce faisant, s'adresse uniquement à ses lecteurs habituels qui sauront saisir l'humour gris et toute l'ironie contenus dans sa réponse.

Dans le brouillage qui s'opère entre l'écrivain et son personnage, au-delà même du livre, le lecteur, jouant le rôle du complice, doit se montrer à la hauteur de la confiance accordée par Calet. Il doit pour cela rester toujours sur ses gardes, demeurer à l'affût du second degré, saisir la part de jeu et accepter le fait que l'ensemble des textes et des interventions de Calet s'intègre à son œuvre littéraire. Si la littérature sur le mode mineur ne peut faire l'économie de cette contribution, l'écrivain s'expose cependant, en toute connaissance de cause, à l'éventualité d'une incompréhension. L'abondant courrier reçu par Calet tout au long de sa carrière — notamment de journaliste — témoigne des nombreuses variations de lectures que suscitent ses textes. Le fait est que l'humour gris et le second degré peuvent tout aussi bien être source d'adhésion que de rejet. Les adeptes de Calet défendront une proximité née d'une éthique commune. Ils goûteront l'authenticité d'une intimité partagée et, capables de tisser des liens entre les textes et de lire entre les lignes,

¹ Selon les données de l'Institut des Politiques Publiques (IPP), le Salaire Minimum Garanti (SMIG) s'élevait en septembre 1951 à 17 333 francs. Ces données sont disponibles à l'adresse suivante (consultée le 1^{er} octobre 2021) : https://www.ipp.eu/baremes-ipp/marche-du-travail/salaire_minimum/smig/

² Claude CEZANNE, « Quel cadeau de Nouvel An souhaiteriez-vous recevoir ? », *Les Nouvelles littéraires*, 29 décembre 1955.

auront l'impression de vivre en bonne intelligence avec leur auteur favori. À l'inverse, les lecteurs amateurs de « vrais romanciers », avides d'histoires et de conclusions, auront plus de mal à saisir les nuances de sa voix littéraire et seront davantage enclins à le considérer, au mieux, comme un écrivain désuet ou, au pire, comme un poseur. Le fait de reproduire dans *Les Deux Bouts* quelques-unes des lettres reçues à l'occasion de son enquête « Un sur cinq millions », celui de citer dans *Rêver à la suisse* le contenu de celles reçues suite à la parution de ses articles dans le journal *Servir*¹, démontrent que Calet est conscient que sa posture littéraire provoque des réactions qui sont loin d'être univoques. En faisant le choix de demeurer, malgré tout, fidèle à un *ethos* et à une poétique du retrait, au détriment d'un discours plus net idéologiquement ou théoriquement parlant — voire même plus clivant —, nul doute que l'auteur de *La Belle Lurette* ait activement contribué à l'indifférence qui s'est peu à peu emparée de son œuvre au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle. Nul doute aussi qu'il aurait pu en être tout autrement, s'il avait accepté de jouer pleinement le jeu de la littérature selon les règles admises. Néanmoins, force est de constater que l'oubli presque systématique du nom d'Henri Calet, à chaque fois que se pose la question d'un panthéon littéraire, n'empêche pas ses livres d'exister.

¹ La dernière réédition de *Rêver à la suisse*, parue aux Editions Héros-Limite en 2021, reproduit à la suite du texte quelques-unes de ces lettres.

CHAPITRE 9

HIER ET AUJOURD'HUI, RÉCEPTIONS ET VIE DE L'ŒUVRE D'HENRI CALET

A. Réception critique de l'œuvre d'Henri Calet au XX^e siècle

1935-1947 : un écrivain prometteur

En juin 1935¹, alors qu'il s'apprête à faire paraître *La Belle Lurette*, Henri Calet s'abonne à « L'Argus de la presse ». Depuis la fin du XIX^e siècle, l'entreprise créée par Alfred Chérié s'était spécialisée dans le fait de parcourir la presse du monde entier à la recherche d'un nom ou d'un sujet quelconque, défini par l'abonné. La société de veille médias se chargeait ensuite de lui faire parvenir l'extrait découpé où figurait le mot préétabli². Entre 1914 et 1937, ce sont huit à dix mille abonnés pour qui « L'Argus de la presse » épiluche quotidiennement une vingtaine de journaux³. Ayant constamment renouvelé son abonnement jusqu'en 1956, date de sa mort, Calet reçoit régulièrement des articles, des notes de lecture, des annonces de publications, ainsi qu'une multitude de coupures souvent anecdotiques qui n'ont d'autre intérêt que de citer son nom. L'écrivain, durant vingt ans, compile ces multiples fragments dans des albums consciencieusement organisés. Si son soin va en se relâchant au fil des années, il ne conserve pas moins tout ce que lui fait parvenir « L'Argus de la presse »⁴, preuve, encore une fois, que Calet ne se désintéresse pas de la réception de ses ouvrages, ni de son image d'écrivain que la presse façonne peu à peu. De ce fait, constitué sur la base des documents rassemblés par Calet lui-même, le fonds conservé à la

¹ Concernant la réception critique d'Henri Calet, nous renvoyons aussi au texte de Michel P. Schmitt paru dans le numéro 883-884 de la revue *Europe*, « La réception critique d'Henri Calet ».

² Racheté en 2017, « L'Argus de la presse » est devenu « Cision ». Jean-Pierre Baril rappelle l'histoire de cette société dans son introduction au troisième tome de sa thèse. Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet, Bibliographie critique 1931-2003*, op. cit., T.3, p. 5-6.

³ Boris DANZER-KANTOF, Sophie NANOT, *De Mata Hari à Internet. Le roman vrai de l'Argus de la presse*, Hervas, 2000, p. 49.

⁴ Sur la composition et l'organisation de ces compilations, nous renvoyons au travail particulièrement instructif de Jean-Pierre BARIL, op. cit., p. 7.

Bibliothèque Jacques-Doucet est particulièrement révélateur en ce qui concerne la réception critique immédiate de son œuvre. La bibliographie établie par Jean-Pierre Baril, dans le troisième tome de sa thèse de doctorat, se fonde sur cette importante base de données pour faire état de 680 références (613 textes, 45 reprises, 22 émissions radiophoniques) rendant compte de tous les livres publiés par Calet, depuis *La Belle Lurette* (1935) jusqu'au *Croquant indiscret* (1955)¹. A ceux-ci, il faut adjoindre 33 textes supplémentaires, parus entre 1934 et 1956, qui, ne faisant pas la chronique d'un ouvrage particulier, traitent plus généralement de l'homme et de l'œuvre². Si certains sont anecdotiques³, d'autres constituent les premiers articles de fonds consacrés à l'écrivain. Si l'on en croit la bibliographie établie par Jean-Pierre Baril, ce sont ainsi plus de 700 textes qui, de son vivant, analysent ses livres et témoignent de l'évolution de la place qu'il occupe dans le paysage littéraire.

Près de trente textes critiques accompagnent la parution de *La Belle Lurette*, en octobre 1935. Comme il est d'usage lorsqu'il est question d'un premier ouvrage, la plupart s'attachent à définir les liens de parenté littéraire dont Calet pourrait se revendiquer. Si Georges Henein évoque Louis Guilloux⁴ et Jean Desthieux pense au Paul Léautaud de *Passe-Temps*⁵, deux références font rapidement consensus. En effet, pour Georges Altman⁶, Eugène Dabit⁷, Jacques Bêdu-Bridel⁸ et Pierre Unik⁹, *La Belle Lurette* fait écho au livre de Luc Dietrich paru quelques mois plus tôt, *Le Bonheur des tristes*. Selon l'auteur de *L'Hôtel du Nord*, tous deux appartiennent à une génération dont le ton qui « flotte dans l'air en même temps que le désespoir et la révolte » a certainement pour origine commune l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline. Qu'ils défendent ou qu'ils égratignent l'ouvrage, Georges Henein, Georges Altman, Jean Fourès¹⁰, Jean Desthieux, Roger Giron¹¹, Nina

¹ « La réception critique immédiate », *Ibid.*, pp. 127-261. Un tableau récapitulatif indiquant le nombre de publications suscité par chaque livre est disponible p. 262.

² Jean-Pierre Baril a regroupé ces 33 références dans une section intitulée « Sur l'homme et l'œuvre ». Elle se compose au total de 325 références (285 références originales et 40 reprises) et regroupe tous types de textes parus entre 1934 et 2003, qu'il s'agisse de préfaces, d'études, d'hommages, d'articles nécrologiques ou qu'il s'agisse d'articles plus anecdotiques qui n'ont pas l'écrivain pour sujet principal. *Ibid.*, pp. 27-126.

³ Par exemple, l'article de Jean Maury intitulé « Jean Grenier, lauréat du comité 'Le Portique' », paru dans *Combat* le 22 mars 1949, ne cite Calet que pour sa participation au jury de ce prix littéraire destiné « à un écrivain de talent, âgé de quarante ans ou plus et à qui la notoriété n'a pas encore été conférée ». Les autres jurés (cités eux aussi) étaient Maurois, Jean Paulhan, Gérard Bauër, Francis Ambrière, Marcel Arland, Jules Roy et Roger Caillois.

⁴ Georges HENEIN, « De Bardamu à Cripure », *Un Effort* (Le Caire), n°60, février-mars 1936, p. 1-8.

⁵ Jean DESTHIEUX, « Surnaturalisme », *Cyrano*, n°608, 7 février 1936.

⁶ Georges ALTMAN, « Noires jeunesse », *La Lumière*, n°471, 16 mai 1936, p. 6.

⁷ Eugène DABIT, « Romans et récits », *La Nouvelle Revue française*, n°268, 1^{er} janvier 1936, pp. 126-128.

⁸ Jacques BÊDU-BRIDEL, « Chronique littéraire », *La Concorde*, n°719, 15 octobre 1935, p. 2.

⁹ Pierre UNIK, « Jeunes romanciers », *L'Humanité*, 33^e année, 26 avril 1936, p. 8.

¹⁰ Jean FOURES, *Cahiers du Sud*, n°188, tome XV, novembre 1936, p. 870.

¹¹ Roger GIRON, « Un mauvais début », *La Liberté*, 5 novembre 1935, p. 4.

Gourfinkel¹, Henry Malherbe², ainsi que les articles parus dans *Marianne*³ et *La Nation belge*⁴, soulignent tous un lien qu'ils jugent évident entre *La Belle Lurette* et les livres de l'auteur du *Voyage au bout de la nuit*. Ainsi, si pour Jean Florès, Calet fait preuve d'une « hardiesse de langage » qui dépasse celle de Céline, Roger Giron ne voit en lui qu'un « médiocre élève » qui ne partage avec son maître que « la grossièreté la plus triste et la plus banale, l'abjection la plus gratuite ». La scatologie et l'érotisme du livre interpellent la critique qui fait le lien avec le naturalisme littéraire (Emile Bouvier⁵, Jean Desthieux, Nina Gourfinkel), et qui trouve là le sujet autour duquel s'opère sa principale division. Pour Henry Malherbe, qui prend soin de ne citer ni le titre ni le nom de l'auteur (« je me refuse à écrire ici le nom de l'auteur et le titre du volume en question »), *La Belle Lurette* est un « écrit fangeux, calomnieux, blasphématoire ». Il s'offusque du traitement que réserve aux anciens combattants un « misérable romancier ». Robert Kemp⁶ ne se montre pas moins véhément envers un livre dont il dénonce « l'obscénité », « les gros mots », les « gestes impurs » et envers un écrivain dont il écorche le nom (« M. Callet ») avec insistance. Hormis quelques articles négatifs, la majorité de la presse se montre néanmoins intéressée par un livre qu'elle juge « dru, sec et amer », œuvre d'un « écrivain authentique » (*Marianne*) qui écrit avec sa « propre chair » (Dabit), et dont les « évocations érotiques ou stercoraires » ne vont pas à l'encontre d'une certaine « ingénuité » (Desthieux). Pour beaucoup, le premier livre de Calet est donc représentatif d'un milieu, d'une génération, autant que d'un type nouveau de littérature « désespérée » (Dabit), mais suscite aussi des interrogations quant aux choix futurs de l'écrivain et à sa capacité à « changer de milieu ou — au contraire — [à] pousser plus avant dans l'intimité de cette pègre si mal connue » (Desthieux).

Le Mérinos (1937), paru deux ans plus tard, ne comble pas entièrement les attentes suscitées par le premier ouvrage et reçoit un accueil beaucoup plus mitigé. Seulement 18 articles rendent compte d'un livre qui confirme notamment dans leur idée ceux à qui *La Belle Lurette* avait semblé obscène. Marcel Arland est l'un de ceux qui se montre le plus virulent en écrivant que le livre n'est « point noir, mais terreux, boueux ou, pour reprendre le mot de l'auteur, pisseux »⁷. « La petite bourgeoisie proche du prolétariat » que dépeint Calet est vue par Claude-Jean Delbo comme étant

¹ Nina GOURFINKEL, « Les thèmes scatologiques en littérature », *Le Courrier d'Epidaure*, n°10, décembre 1936.

² Henry MALHERBE, « Au bout de la nuit... », *Le Flambeau*, n°7, 23 novembre 1935, p. 1.

³ « Notes et échos », *Marianne*, n°156, 16 octobre 1935, p. 4.

⁴ « Courrier littéraire », *La Nation belge*, 11 décembre 1935, p. 6.

⁵ Emile BOUVIER, « L'année littéraire : Naturalisme pas mort », *La Lumière*, n°450, 21 décembre 1935, p. 6.

⁶ Robert KEMP, « Les livres », *La Liberté*, 18 novembre 1935, p. 2.

⁷ Marcel ARLAND, « Essais critiques », *La Nouvelle Revue française*, n°291, 1er décembre 1937, p. 1012.

affublée « de tous les vices, des passions les plus dégoûtantes, des bassesses les plus obscènes »¹. En revanche, dans *La Nouvelle Revue française*, Jean Vaudal se montre plus nuancé, même s'il se dit déçu du *Mérimos* qui « nous touche déjà moins que *La Belle Lurette*, ce beau récit déchirant ». S'il craint que « la plume, en s'aiguissant » ne se satisfasse d'une « raideur menaçante », il n'en reconnaît pas moins le style « sec, concis, frappant fort »². Mitigé lui aussi, Georges Sadoul³ considère que Calet se laisse aller à une « délectation morose » et qu'il « reprend et répète les erreurs du naturalisme de 1880 ». Il conclut néanmoins en soulignant son « indiscutable talent » et sa « grande faculté d'évocation ». Parmi les critiques les plus enthousiastes, Marcel Lapière reconnaît dans *Le Mérimos* le « même style dur et mordant », la « même amertume » que dans *La Belle Lurette*. Pour lui, le « cas Cagnieux » sort du « cadre étriqué du fait divers » pour atteindre « au drame moral et social »⁴. Autre défenseur de la première heure, Georges Henein salue un roman à l'aspect « sec et sévère de procès-verbal », capable de décrire la « condition inhumaine » de l'époque. Il sait gré à Calet de ne pas faire de morale, de ne pas « mettre en accusation le méchant régime capitaliste » et de ne pas sombrer dans les facilités du manichéisme⁵. Citons enfin le bel article de Monny de Bouilly qui voit dans *Le Mérimos* « une œuvre d'une sensibilité suraiguë et d'un art subtil » qui repose notamment sur une phrase qui « chevauche deux langages, le populaire et le littéraire, le second ne servant qu'à préciser la valeur évocatrice du premier »⁶. Après deux livres publiés, Calet est donc loin de faire l'unanimité. Renée Ballon, dans le premier article de fond qui lui est consacré, résume parfaitement les doutes qu'ont fait naître *Le Mérimos*, poussant plus loin encore la peinture sociale de *La Belle Lurette* :

Henri Calet qui n'a d'abord imité personne, se laisse prendre à son propre piège : il s'imité lui-même. Epris de sa virtuosité, ne va-t-il pas tomber dans l'artifice ? [...] Mais, si elle se fige en des procédés trop évidents, cette forme va s'alourdir ; l'illusion de spontanéité et d'imprévu, risque alors de se perdre. Ce qui nous parut d'abord, rigueur et économie de moyens, ne va-t-il pas nous sembler bientôt, jeu gratuit et prodigalité d'effets ?⁷

Fièvre des polders (1939) répond en partie aux questions formulées par Renée Ballon qui, dans sa chronique, évoquant Faulkner et Dos Passos, souligne une « nouvelle manière, plus

¹ Claude-Jean DELBO, *Les Cahiers de la jeunesse*, n°3, 15 octobre 1937, p. 27.

² Jean VAUDAL, « Chronique de roman », *La Nouvelle Revue française*, n°289, 1^{er} octobre 1937, pp. 664-665.

³ Georges SADOUL, *Commune*, n°55, mars 1938, pp. 851-852.

⁴ Marcel LAPIÈRE, « A travers les livres », *Le Peuple*, 3 novembre 1937, p. 4.

⁵ Georges HENEIN, « Parmi les livres... », *Les Humbles*, cahier n°10, octobre 1937, p. 23.

⁶ Monny de DE BOULLY, « Chroniques », *Cahiers du Sud*, n°201, janvier 1938, pp. 79-80.

⁷ Renée BALLON, « L'Œuvre d'Henri Calet », *L'Ecole émancipée*, n°20, 26 février 1938.

classique, [...] plus riche de possibilités nouvelles »¹. Publié dans une France en guerre, le livre n'a droit qu'à 14 articles mais bénéficie néanmoins d'un accueil plutôt favorable. Marc Bernard compare Calet à un peintre « primitif, flamand » qui serait un « alliage de Brueghel et de Jérôme Bosch »² ; Georges Henein loue sa capacité à « conférer aux expressions les plus usuelles une sorte de pouvoir descriptif exceptionnel »³ ; tandis qu'Henri Pourrat affirme que « l'on attendra plus encore qu'auparavant d'Henri Calet, de qui on attendait déjà beaucoup »⁴. À l'aube de sa mobilisation et au seuil d'un silence qui durera jusqu'à la Libération, Henri Calet est considéré comme un écrivain d'un talent certain mais qui est encore en devenir. Si la critique relève les évolutions formelles de l'œuvre — notamment l'abandon de la première personne et de l'humour qui avaient tant séduit dans *La Belle Lurette* —, elle lui reconnaît aussi une grande cohérence, notamment thématique et langagière. Calet s'affirme comme un écrivain du peuple décrivant, souvent crument, des personnages banals prisonniers d'un monde sans espoir.

Après la Libération, la parution de son récit de captivité, *Le Bouquet* (mai 1945), marque une évolution radicale dans la réception critique d'Henri Calet, qui est désormais davantage connu du grand public pour ses activités de journaliste dans la presse issue de la Résistance que pour ses ouvrages parus avant-guerre. *Le Bouquet* est salué par une critique enthousiaste (34 articles) et sera en lice pour l'obtention du Goncourt des Prisonniers et pour le prix Victoire. Pour Henri Jeanson, il est « de très loin le meilleur livre et le plus sincère, et le plus drôle et le plus émouvant qui ait été écrit sur la drôle de guerre »⁵. Claude Orland parle d'un « beau livre, solide, chaud, épais comme une couverture de laine kaki »⁶ ; Maurice Saillet n'hésite pas à le décrire comme un « véritable petit chef-d'œuvre »⁷ et François Erval qualifie la réussite de Calet comme étant « exceptionnelle »⁸. Beaucoup mettent en avant un « style inimitable »⁹, dénué de grandiloquence, qui expose les faits avec « poésie » et « humilité » (Saillet), « sans tartiner » (Jeanson), comme « parlerait quelqu'un au coin du zinc à un bon copain » (Nadeau), et où se retrouvent l'humour et l'ironie de *La Belle Lurette* (Nadeau, Saillet, Erval). Surtout, la critique sait gré à Calet de ce que Nadeau et Erval nomment un « léger parfum d'anarchisme » qui lui permet d'écrire un livre à contre-courant, qui

¹ Renée BALLON, « Fièvre des polders, par Henri Calet », *La Bourgogne républicaine*, 12 avril 1940, p. 2.

² Marc BERNARD, « Fièvre des polders, par Henri Calet », *Cahiers du Sud*, n°239, octobre 1941, p. 515-516.

³ Georges HENEIN, « Henri Calet », *Don Quichotte*, n°12, 23 février 1940, p. 2.

⁴ Henri POURRAT, « J'ai lu... », *Temps présent*, n°126, 26 avril 1940, p. 4.

⁵ Henri JEANSON, « Règlement de comptes », *Le Canard enchaîné*, 5 septembre 1945, p. 4.

⁶ Claude ROY (alias Claude Orland), « Ecrire comme on parle », *Action*, n°51, 24 août 1945, p. 8.

⁷ Justin SAGET (pseudonyme de Maurice Saillet), « Billets doux », *Terre des hommes*, 6 octobre 1945, p. 8.

⁸ François ERVAL, « Guerre et occupation », *Libertés*, 29 juin 1945, p. 4.

⁹ Maurice NADEAU, « Henri Calet, *Le Bouquet* », *Combat*, 15 août 1945, p. 2.

prend le risque de déplaire « en une saison où la victoire nous couronne »¹, et qui refuse le manichéisme, la posture héroïque² et la « partialité »³.

Avec *Les Murs de Fresnes*, paru six mois plus tard (novembre 1945), Calet fait l'unanimité. Les 41 articles qui rendent compte de l'ouvrage insistent sur la valeur de ce témoignage consignait les écrits laissés par les détenus de Fresnes. Ainsi, Denys-Paul Bouloc parle du « témoignage le plus profondément émouvant d'une époque d'obscur et cruelle grandeur »⁴ ; Louis de Villefosse le considère comme un « livre d'Or », le « plus impressionnant »⁵ à avoir été écrit sur la Résistance ; tandis que pour Gabriel Audisio, il s'agit du « témoignage le plus atroce et le plus fier de la vraie grandeur des Français »⁶. Tous félicitent la sobriété et la pudeur d'un Calet qui « s'efface derrière les documents rassemblés par lui avec cette discrétion qui est l'intelligence du cœur »⁷. Jacques de Ricaumont souligne l'« honnêteté intellectuelle », déjà constatée dans *Le Bouquet*, d'un homme « sensible à la misère de ses semblables » qui écrit avec « humour et sans emphase »⁸. Avec ses deux derniers ouvrages et son activité de journaliste, Calet s'est complètement défait des étiquettes qui lui avaient été accolées avant-guerre. En plus de l'ironie et de son attachement aux classes les plus modestes — permanences d'une première façon —, la critique observe maintenant davantage d'humour, de retenue, de sobriété et de tendresse dans une écriture habile à croquer les choses-vues et les petits événements du quotidien.

1948-1955 : « voix inimitable », auteur mineur

Après l'accueil mitigé de *Trente à quarante* (1947), recueil composé de nouvelles écrites entre 1934 et 1946, *Le Tout sur le tout* (1948) confirme définitivement les promesses entrevues dès *La Belle Lurette* et consacre une « manière Calet » dans laquelle la chronique journalistique joue désormais un rôle essentiel. Longtemps en course pour les prix littéraires (il est question du Goncourt et du Renaudot, mais il n'obtiendra finalement que le modeste prix de la Cote d'Amour), *Le Tout sur le tout* est le livre de Calet qui reçoit la plus large couverture médiatique (environ 100 articles) et qui représente aussi son plus grand succès de librairie. Ses détracteurs adressent à Calet

¹ René LAPORTE, « Souvenirs du temps des chaînes », *Opéra*, 25 juillet 1945, p. 2.

² René ETIEMBLE, « C'est le bouquet ! », *Valeurs* (Alexandrie), avril 1946, pp. 94-95.

³ Jacques MIAURAY (pseudonyme pour Jacques de Ricaumont), « *Le Bouquet*, par Henri Calet », *Les Nouvelles littéraires*, 25 octobre 1945, p. 3.

⁴ Denys-Paul BOULOC, « Les livres », *Cahiers France-Roumanie*, avril-mai 1946, pp. 109-110.

⁵ Louis de VILLEFOSSE, « *Les Murs de Fresnes* », *Bref*, 23 mars 1946, p. 20.

⁶ Gabriel AUDISIO, « Les murs qui parlent », *Les Lettres françaises*, 8 février 1946, p. 5.

⁷ Justin SAGET (pseudonyme pour Maurice Saillet), « Billets doux », *Terre des hommes*, 9 février 1946, p. 6.

⁸ Jaques de RICAUMONT, *France-Asie*, 15 juin - 15 juillet 1946, pp. 179-190.

leurs griefs habituels. Roger Monteil, dans *L'Epoque*, juge ainsi le livre « bas et obscène »¹, tandis que la presse communiste, André Wurmser et Edgar Morin² en tête, reproche à l'auteur la « veulerie » d'un personnage « anarcho »³, son goût passéiste et son manque d'engagement. Charles Blanchard, comme André Wurmser, dans le supplément littéraire du *Crapouillot*, souligne l'inégalité d'un livre dont la « seconde partie est moins bonne »⁴. C'est pourtant cette seconde partie, construite à partir des articles parus depuis 1944, qu'André Rousseaux met en avant lorsqu'il loue la capacité de Calet à dépeindre les « petites vies »⁵. Antoine Blondin range quant à lui *Le Tout sur le tout* dans sa « littérature fraternelle », celle qu'on « lit au cœur à cœur, au coude à coude » et qui favorise « la sympathie humaine »⁶. Ce livre assoit définitivement ce que Maurice Nadeau nomme le « ton Calet », mélange d'« humour triste » et d'« acuité de vision extraordinaire », qui se trouve ici « porté à sa perfection »⁷. C'est la même expression qu'emploie Henri Bellaunay qui définit ce « ton Calet » comme étant un « mélange de lait et d'absinthe », un « désespoir paisible », une « dignité dans le médiocre », une « obscénité ingénue »⁸.

Rêver à la suisse (1948), composé de textes rédigés deux ans auparavant, paraît six mois seulement après *Le Tout sur le tout*. Loin de la polémique née en 1946 dans la presse helvète, ce sont 25 articles qui rendent compte, d'une façon presque unanimement positive, de ce « rêve avec beaucoup d'humour »⁹ où domine une « ironie bienveillante »¹⁰. Louis Perche souligne encore une fois le talent « très humain » de Calet dont il qualifie le livre de « gourmandise intellectuelle »¹¹. De la même manière, Jehan des Entommeures compare Calet à Marcel Aymé, et voit en eux « deux blagueurs de classe supérieure, deux pince-sans-rire de premier choix »¹². Avec cet ouvrage, Calet cultive son image de parisien distrait et naïf que *Le Tout sur le tout* a grandement contribué à forger, mais la presse salue moins le livre d'un grand écrivain ou d'un grand voyageur, que celui d'un véritable humoriste.

¹ Roger MONTEIL, « Les livres », *L'Epoque*, 8 avril 1949, p. 3.

² Edgar MORIN, « L'homme quelconque d'aujourd'hui », *Le Patriote résistant*, 7 janvier 1949, p. 5.

³ André WURMSER, « Du paysan de Paris au bourgeois de Calet », *Les Lettres françaises*, 25 novembre 1948, p. 3.

⁴ Charles BLANCHARD, « Quelques livres... », *Le Guide du lecteur*, n°1, 1^{er} janvier 1949. Ce supplément littéraire prendra le nom de *Petit Crapouillot* dès son deuxième numéro.

⁵ André ROUSSEAUX, « Henri Calet dans la poussière de la vie », *Le Figaro littéraire*, 17 juillet 1948, p. 2.

⁶ Antoine BLONDIN, « Pour une littérature fraternelle », *L'Indépendance française*, n°44, 21 septembre 1948, p. 4. Repris dans Antoine BLONDIN, *Mes Petits papiers*, Paris, La Table Ronde, « Vermillon », 2012.

⁷ Maurice NADEAU, *Les Temps modernes*, n°37, 1^{er} octobre 1948, p. 737.

⁸ Henri BELLAUNAY, « Littérature », *Glances*, n°6, mai-juin 1949, pp. 133-136.

⁹ Pierre HUMBOURG, « Essais », *Les Nouvelles littéraires*, 19 février 1949, p. 3.

¹⁰ André FERRAN, *Bulletin de l'Université de Toulouse*, n°IV, février 1949, p. 130.

¹¹ Louis PERCHE, « Propos », *Voies Nouvelles / Le Populaire du Centre*, 21 février 1949, p. 3.

¹² Jehan des ENTOMMEURES, « En toutes lettres », *Panurge*, n°7, 10 mars 1949, p. 7.

L'Italie à la paresseuse (1950), autre anti-guide de voyage, confirme l'inflexion humoristique observée avec *Rêver à la suisse* mais reçoit toutefois un accueil plus mitigé. La vingtaine d'articles qui accompagne sa parution témoigne d'un réel clivage entre ceux qui sont séduits par la continuité d'un style et ceux qui commencent à le mettre en question. Parmi les plus farouches opposants, Emile Henriot¹ dénonce « l'ignorance » et la mauvaise foi dont fait preuve Calet à l'égard d'une Italie qu'il s'évertue à ne pas voir. A l'inverse, pour ses défenseurs, *L'Italie à la paresseuse* est un « livre réconfortant »², où Calet, égal à lui-même, manie un « style inimitable » et une « langue qui est un régal »³. Dans un article favorable, Michel Déon écrit que Calet « enfile ses habituels et naïfs lieux communs » pour dépeindre une Italie ordinairement oubliée des touristes. Reprenant le même argument, Maurice Nadeau se montre en revanche beaucoup moins enthousiaste lorsqu'il soupçonne Calet d'avoir réussi à « se donner un genre » et de « savoir s'y tenir »⁴. Il interroge l'authenticité de sa posture de naïf, son goût pour le banal et dénonce sa « nonchalance travaillée ». Selon lui, ce genre que Calet « occupe, aménage et illustre » n'a pas été « conquis du premier coup » et menace de tourner à la caricature. Ainsi, il affirme que « de tous ceux qui l'imitent, [Calet] est celui qui y parvient le mieux ». Même s'il obtient le Prix de l'Humour, la réception de *L'Italie à la paresseuse* témoigne d'une nouvelle évolution dans la perception de l'œuvre et de l'écrivain. Depuis *Les Murs de Fresnes*, Calet n'a cessé de s'éloigner du roman au profit de livres de plus en plus difficiles à classer et dont la relation avec ses écrits journalistiques s'impose de plus en plus à la critique. Cette dernière s'est, en outre, accoutumée à ce personnage et à ce style immuable qui, si ils favorisent parfois un sentiment de proximité complice (Déon, Chapelan⁵), commencent aussi à lasser (Nadeau).

Les mêmes réserves accueillent, six mois plus tard, la parution de *Monsieur Paul* (1950). Annoncé par Gallimard comme un « roman », beaucoup d'articles, parmi la quarantaine qui chronique l'ouvrage, mettent en cause sa dimension fictionnelle et devinent que Calet se cache derrière le personnage de Thomas Schumacher, que Clara Malraux va même jusqu'à rebaptiser « Henri Schumacher »⁶. Pour Henri Petit, pour qui les « erreurs » de Calet peuvent être à la hauteur de son talent », ce double « haineux, cynique, ordurier, lâche, tricheur » incarne l'« abjection » d'un

¹ Emile HENRIOT, « Voyageurs d'Italie », *Le Monde*, 14 juin 1950, p. 7.

² Charles BLANCHARD, « Quelques livres », *Le Petit Crapouillot*, n°8, août 1950.

³ Pierre LESDAIN, « Chronique des livres », *Volonté* (Bruxelles), n°22, 2 juin 1950, p. 3.

⁴ Maurice NADEAU, « A la paresseuse », *Combat*, 1^{er} juin 1950, p. 4.

⁵ Maurice CHAPELAN, « Henri Calet mit huit jours à ne pas voir l'Italie », *Le Figaro littéraire*, 1^{er} juillet 1950, p. 7.

⁶ Clara MALRAUX, *Contemporains*, n°3, 15 février 1951, pp. 467-468.

livre dont il fustige l' « exhibitionnisme [et l'] attentat littéraire à la pudeur »¹. Moins violent, Claude Roy évoque lui aussi la « certaine impudeur » d'un personnage « gênant en morale » et regrette que Calet, « fait pour des choses meilleures », se laisse aller à une exaspération qui « lui va si mal »². André Wurmser, qui n'hésite pas à le traiter de « chien crevé », s'emporte d'abord contre le personnage, « unique et inusable » depuis *Le Tout sur le tout*, qu'il compare à un « traîneur de savates ». Il en dénonce la posture et s'insurge contre une « souriante condescendance » qui n'est « pas une indifférence politique, mais une politique »³. Parmi les défenseurs, Jean Blanzat constate lui aussi « l'impudeur » d'un ouvrage qu'il inscrit cependant dans le mouvement d'une œuvre qui s'apparente à « une autobiographie toujours recommencée »⁴. Il y reconnaît néanmoins « l'accent propre d'Henri Calet » et parle même d'un « climat Calet », « l'un des plus émouvants, des plus justes, en ce qui concerne l'homme de la rue, perdu dans une civilisation qui le dépasse ». Louant la « justesse » et la « vérité » de *Monsieur Paul*, dont il défend la sensibilité et la complexité de sentiments oscillant entre cynisme et pudeur, Franz Hellens évoque un « roman vécu [...] que l'auteur relate, non comme une histoire, mais à la façon d'une chronique sans dates »⁵. Si le talent de Calet fait toujours l'unanimité — même Wurmser parle d' « un écrivain qui excelle à reconstituer, à petites touches, une atmosphère, à évoquer une époque » —, c'est encore une fois le personnage immuable qu'il met en scène qui peine à convaincre des journalistes, qui lui reconnaissent de moins en moins les qualités d'un romancier.

Alors que cette idée commence à se généraliser, *Les Grandes Largeurs* paraît en novembre 1951. Le livre bénéficie de 25 articles critiques de la part d'une presse qui se montre beaucoup plus favorable. Avec ce petit recueil de « balades parisiennes », elle retrouve le Calet du *Tout sur le tout*, celui des « explorations de Paris »⁶, témoin « d'une génération livrée aux bêtes », dont le ton toujours « inimitable et désormais classique »⁷ parcourt un ouvrage qui s'apparente à une succession de « devoirs légers et amusés »⁸. Dans *Les Nouvelles littéraires*, Georges Charensol écrit que l'auteur donne « le meilleur de lui-même et de son talent rêveur et mélancolique » dans ces « récits nullement romancés »⁹. Peut-être ce dernier point est-il précisément ce qui explique le

¹ Henri PETIT, « Pitié pour les fils de lettres ! », *Le Parisien libéré*, 14 novembre 1950, p. 2.

² Claude ROY, « Le courant de la plume », *Libération*, 15 novembre 1950, p. 4.

³ André WURMSER, « Grains de sel », *Les Lettres françaises*, 2 novembre 1950.

⁴ Jean BLANZAT, « Les romans de la semaine », *Le Figaro littéraire*, 2 décembre 1950, p. 9.

⁵ Franz HELLENS, « L'homme quelconque », *La Dernière heure* (Bruxelles), 22 novembre 1950, p. 8.

⁶ *Opéra*, n°338, 2-8 janvier 1952, p. 4.

⁷ Pierre LABRACHERIE, « Un heureux départ », *Le Parisien libéré*, 21 décembre 1951, p. 2.

⁸ Pierre HUMBOURG, « Ne suivez pas tous les guides », *Relais*, n°16, 8 février 1952, p. 3.

⁹ Georges CHARENSOL, *Les Nouvelles littéraires*, n°1271, 10 janvier 1952, p. 3.

concert de louange auquel se joint même André Wurmser, d'ordinaire particulièrement mordant à l'égard de Calet, qui juge cette fois le livre « amusant et spirituel »¹. Si les rares réticences envers *Les Grandes Largeurs* concernent, sans surprise, la « nonchalance appliquée » d'un auteur qui « commence à se répéter »², la critique, dans son immense majorité, s'accorde à reconnaître que le talent de Calet s'exprime pleinement, loin du roman, dans la chronique attendrie, humoristique, ironique et mélancolique du quotidien.

Dans ce contexte, la publication d'*Un grand voyage* (1952), premier véritable « roman » écrit à la troisième personne depuis les années trente, surprend la critique (34 textes) qui, sans se montrer unanimement négative, se montre malgré tout dubitative. En regard des *Grandes Largeurs*, Charles Blanchard déclare qu'*Un grand voyage*, malgré son exotisme sud-américain, « a l'air d'une promenade de santé »³. Le comparant lui aussi aux *Grandes Largeurs*, Robert Coiplet le considère comme « un exemple de talent gaspillé »⁴. Sans l'éreinter totalement, la presse, qui reconnaît encore une fois son « intelligente pudeur »⁵, sa « langue souple et pure, sans préciosité, brillant d'un éclat sombre, tout baigné de tendresse et d'humour »⁶, ne peut dans le même temps s'empêcher de pointer les défauts d'un roman dont les personnages semblent « déguisés en mexicains d'opérette » (Blanchard) et dont le protagoniste « aboulique »⁷ peine à dissimuler l'auteur lui-même. Peut-être à cause de l'effet de surprise qui en découle, l'ouvrage conforte l'impression de la critique au sujet d'un écrivain dont elle reconnaît invariablement les qualités de style et les défauts de composition d'un point de vue romanesque.

Comme un symbole du statut qu'il a progressivement acquis, c'est avec *Les Deux Bouts* (1954) que Calet connaît sa plus grande visibilité médiatique depuis *Le Tout sur le tout* (une soixantaine d'articles). Paru chez Gallimard dans la collection « L'Air du temps », l'ouvrage, qui reprend l'enquête effectuée pour le compte du *Parisien libéré* au sujet de « Paris en tenue de travail », manque de peu le prix Albert-Londres. Il est assez révélateur de constater que, depuis *Le Tout sur le tout*, son nom n'est plus sérieusement évoqué lors de la remise des prix littéraires, mais qu'il passe tout près de remporter l'un des plus prestigieux prix journalistiques. La presse est, dans sa très grande majorité, séduite par un « ton en apparence impersonnel » qui sait en même temps se

¹ André WURMSER, « Paris, par cœur », *Les Lettres françaises*, n°396, 10 janvier 1952, p. 3.

² Louis MARTIN-CHAUFFIER, « Un piéton de Paris en quête de son enfance », *Paris-Presse L'Intransigeant*, 28 décembre 1951, p. 6.

³ Charles BLANCHARD, « Les romans », *Le Petit Crapouillot*, janvier 1953, pp. 3-4.

⁴ Robert COIPILET, « Courrier littéraire », *Le Monde*, 8 novembre 1952, p. 7.

⁵ Jean DUVIGNAUD, « Un grand voyage », *Le Disque vert* (Bruxelles), 1^{er} avril 1953, p. 59-61.

⁶ Renée SAUREL, « Calet quitte Paris », *Les Lettres françaises*, n°448, 15-22 janvier 1953, p. 3.

⁷ Madeleine de CALAN, « Romans », *Etudes*, tome 277, mai 1953, p. 279-280.

montrer « précis et un peu nonchalant »¹. Jacques Peuchmaurd voit en Calet, qu'il considère comme l'un « de nos meilleurs écrivains », un « homme attentif, fraternel et tendre » qui sait faire preuve de « discrétion » et de « gentillesse »² à l'égard des personnes qu'il interroge et qu'il met en scène. Pour Jean Botrot, *Les Deux Bouts* est un « remarquable reportage », « vrai de la première à la dernière ligne »³. Il est intéressant de noter que le journaliste, qui écrit que « Calet est un écrivain “en marge” », ne cite, au moment d'évoquer ses ouvrages antérieurs, que *Les Murs de Fresnes* et *L'Italie à la paresseuse*, soit deux livres qui se positionnaient déjà en retrait des genres littéraires. Avec *Les Deux Bouts*, et un succès autant critique que populaire (notamment grâce aux articles du *Parisien libéré*), Calet apparaît donc définitivement, même pour la presse la moins enthousiaste, comme un écrivain bien « peu conformiste »⁴, à la fois prévisible et inclassable, ne donnant sa pleine mesure qu'en marge d'une littérature dite traditionnelle.

Le Croquant indiscret (1955), ou les « deux bouts dorés », voit sa parution saluée par une cinquantaine d'articles. Même s'il reprend, en apparence, le principe de l'enquête, le livre ne connaît pas l'accueil quasi-unanime dont avait bénéficié *Les Deux Bouts*. Une partie de la critique se montre ouvertement hostile, accusant Calet de « traîner dans la boue du ridicule » les dames du Monde⁵, tandis qu'une autre se veut plus mesurée en soulignant le talent et l'humour de l'auteur tout en questionnant la finalité de son propos⁶. Du côté des défenseurs, Anne Guilbert insiste sur la qualité des « portraits faits à petits coups infailibles » qui composent *Le Croquant indiscret*, « véritable leçon de perfection, de goût »⁷. Pour Pascal Pia, l'ami de plus de vingt ans, si ces tableaux ne sont pas « aussi saisissants [...] que ceux qu'il y a dans *Les Deux Bouts* », Calet s'y distingue néanmoins par la « vérité de son écriture », par sa « simplicité » et par son « humour digne » qui en font l'égal d'un Charlot⁸.

Entre *La Belle lurette* et *Le Croquant indiscret*, vingt ans se sont écoulés au cours desquels la réception critique immédiate de l'œuvre a façonné l'image d'un écrivain au talent évident, ayant progressivement développé un personnage caractéristique pour finalement s'y tenir, au risque de lasser, et excellant tout particulièrement dans un entre-deux littéraire. De son vivant, et malgré son

¹ Jacques de RICAUMONT, « *Les Deux Bouts* par Henri Calet », *Les Nouvelles littéraires*, 8 avril 1954, p. 3.

² Jacques PEUCHMAURD, « Calet le taciturne a fait parler Paris », *Paris-Comœdia*, n°62, 31 mars-6 avril 1954, p. 5.

³ Jean BOTROT, « Un confesseur ambulante », *Le Courrier* (Limoges), 21 avril 1954, pp. 1 et 6.

⁴ Charles BLANCHARD, « Notes de lectures », *Le Petit Crapouillot*, n°6, juin 1954, pp. 2-3.

⁵ Dominique FABRE, « A la lettre », *Journal de Genève*, 11-12 décembre 1955, p. 3.

⁶ Jean GALTIER-BOISSIERE, « Les livres et les hommes », *Le Petit Crapouillot*, n°12, décembre 1955, pp. 2-3.

Jean NICOLLIER, « Le livre de la semaine », *La Gazette littéraire* in *La Gazette de Lausanne*, n°298, 17-18 décembre 1955, p. 20.

⁷ Annie GUILBERT, « Paru », *Paris-Normandie*, 11 novembre 1955, p. 7.

⁸ Pascal PIA, « Gens du Monde », *Carrefour*, n°592, 18 janvier 1956, p. 9.

« ton inimitable », Calet séduit autant qu'il exaspère et se voit ainsi relégué au rang de petit maître d'une littérature sur le mode mineur, pas assez uniforme et aux contours trop flous. C'est donc tout naturellement que personne, au moment de sa disparition, ne songera à évaluer la possibilité de l'inscrire au panthéon des lettres et des grands écrivains.

Mémoire, oubli et redécouverte

Le 14 juillet 1956, Henri Calet décède à Vence (Alpes-Maritimes) des suites d'une maladie du cœur¹. Dès le 18 juillet, des articles et des notes nécrologiques paraissent, entre autres, dans *Le Figaro*, *Combat*, *Le Parisien libéré*, *Le Monde*, *Les Nouvelles littéraires* ou *Les Lettres françaises*². Parallèlement, au cours des mois qui suivent, un certain nombre d'hommages lui sont rendus, principalement par ses amis, ses collaborateurs et ses admirateurs. Parmi eux, citons les textes de Marc Bernard³, de Francis Ponge⁴, de Claude Bellanger⁵, de Pascal Pia⁶, d'Antoine Blondin⁷ et d'Albert Camus⁸ qui évoquent tous la modestie, la pudeur, l'humour et la « profonde petite musique » (Blondin) de l'auteur de *La Belle Lurette*. En septembre 1956, dans un article sincère et ému paru au *Mercure de France*, Nicole Védres insiste sur la qualité littéraire d'une œuvre composée de « dix livres (sic), dont plusieurs sont des chefs-d'œuvre » et exhorte le lecteur à « Li[re], reli[re] ou découv[r]ir Henri Calet »⁹.

Publié en octobre 1956 au éditions Grasset, *Contre l'oubli*, dont le contrat d'édition avait été signé en avril de la même année, ne peut pas véritablement être considéré comme un ouvrage posthume puisque le titre, le choix des articles et la composition du recueil avaient été arrêtés de longue date par Calet lui-même. Malgré tout, comme le souligne le dernier paragraphe de la préface rédigée par Pascal Pia, ce titre, *Contre l'oubli*, revêt, avec la disparition de l'écrivain, une double signification en faisant autant référence aux faits rapportés dans le livre (les lendemains de la

¹ Cette partie doit beaucoup à l'excellent article de Jean-Pierre BARIL, « Place Henri Calet, histoire d'une résurrection 1956-1998 », *Théodore Balmoral*, n°42-43, hiver 2002-2003, pp. 93-110.

² André ALTER, « Henri Calet est mort », *Le Figaro*, 18 juillet 1956, p. 8 ; Henri PETIT, « Mort de l'écrivain Henri Calet », *Le Parisien libéré*, 18 juillet 1956, p. 6 ; M. PILSCH, « L'écrivain Henri Calet vient de mourir à Vence », *Combat*, 18 juillet 1956, p. 3 ; « Mort de l'écrivain Henri Calet », *Le Monde*, 18 juillet 1956, p. 12 ; « Henri Calet », *Les Nouvelles littéraires*, 19 juillet 1956, p. 1 ; « Henri Calet est mort », *Les Lettres françaises*, 19-25 juillet 1956, p. 3. Pour plus d'exhaustivité nous renvoyons à la notice bibliographique établie par Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, p. 54-55.

³ Marc BERNARD, « La dernière fois », *Preuves*, n°67, septembre 1956, p. 65 ; « Henri Calet », *La Nouvelle N.R.F.*, 1er septembre 1956, pp. 513-514.

⁴ Francis PONGE, « Cher Calet », *Le Figaro littéraire*, 21 juillet 1956, p. 8.

⁵ Claude BELLANGER, « Tel était Henri Calet », *Le Parisien libéré*, 27 novembre 1956, p. 6.

⁶ Pascal PIA, « Henri Calet était un tendre », *Carrefour*, n°619, 25 juillet 1956, p. 9.

⁷ Antoine BLONDIN, « Calet devant la cheminée », *Paris-Presse L'Intransigeant*, 20 décembre 1956, p. 1.

⁸ Albert CAMUS, *Le Masque et la Plume*, Paris-Inter. Emission diffusée le 7 février 1957.

⁹ Nicole VEDRES, « 17 juillet 1956 », *Mercure de France*, septembre 1956, pp. 129-132.

Libération) qu'à Calet et à son œuvre. Ainsi, pour Charles Blanchard, *Contre l'oubli* est « l'assurance qu'on n'oubliera pas Henri Calet »¹, tandis que pour Jean-Marie Dunoyer « ce petit livre précieux » le sauvera du « pilon » et du « pilori »². L'article paru dans *Carrefour* exprime lui aussi ce désir de voir Calet « préserv[é] de l'oubli » et prend le prétexte de ce nouvel opus pour rappeler les titres de quelques-uns de ses ouvrages, au ton plus léger, « d'un comique irrésistible »³. Qu'il s'agisse des articles nécrologiques, des hommages et de la vingtaine de compte-rendu de *Contre l'oubli* qui s'entremêlent entre le mois de juillet 1956 et le mois de mai 1957, la critique, peut-être influencée par un titre ou parce qu'elle pressent l'inéluctabilité de la chose, insiste particulièrement sur l'oubli auquel Calet semble promis et dont il faudrait le préserver.

Pourtant, durant les années qui suivent sa disparition, Christiane Martin du Gard, dernière compagne de l'écrivain dont elle s'était vue confier la succession⁴, organise, avec l'aide de Francis Ponge, la mémoire littéraire de l'auteur de *La Belle Lurette*. C'est grâce au concours de ce dernier qu'elle fait paraître, entre l'été 1956 et décembre 1957, cinq inédits⁵ parmi lesquels un texte intitulé « Déclaration »⁶, transcription du discours prononcé par Calet en 1953 à Cerisy-la-Salle et repris dans *Peau d'ours*, dont elle entreprend au même moment la composition. Si Francis Ponge se montre réticent à la publication de ce dernier — « Il faudra remettre cela aux archives » —, allant jusqu'à parler de trahison⁷, Bernard Privat, Jean Paulhan, Pascal Pia ou encore Albert Camus soutiennent l'entreprise de Christiane Martin du Gard et *Peau d'ours* paraît en mars 1958 aux éditions Gallimard. Bien que ces « notes pour un roman », au vu de l'ampleur des révisions opérées, ne puissent être considérées comme un livre d'Henri Calet à part entière⁸, la critique (34 articles) accueille très favorablement ce qui apparaît comme « le bout du voyage d'un écrivain qui fut

¹ Charles BLANCHARD, « Notes de lecture », *Le Petit Crapouillot*, février 1957.

² Jean-Marie DUNOYER, « Contre l'oubli... de notre ami Henri Calet », *Franc-Tireur*, 6 décembre 1956, p. 6.

³ Le MAGOT SOLITAIRE (pseudonyme de Henry Muller), « Henri Calet que l'on n'oublie pas », *Carrefour*, 14 novembre 1956, p. 7.

⁴ En avril 1957, les héritiers légitimes de Calet signent une procuration faisant de Christiane Martin du Gard la mandataire des droits successifs d'Henri Calet. Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet, bibliographie critique 1931-2003*, op. cit., p. 505.

⁵ « Excursion sur le Mont-Chauve », *Preuves*, n°67, septembre 1956 ; « Colimaçonage », *La Nouvelle N.R.F.*, 1^{er} juillet 1957 ; « Notes inédites d'Henri Calet pour un portrait de Marie Laurencin », *Le Figaro littéraire*, 13 juillet 1957 ; « Mademoiselle Cathy, fille de lettres », *La Parisienne*, novembre-décembre 1957.

⁶ Henri CALET, « Déclaration », *La Nouvelle N.R.F.*, n°45, 1^{er} septembre 1956, pp. 552-555.

⁷ Lettre de Francis Ponge à Christiane Martin du Gard du 13 février 1957. Citée par Jean-Pierre Baril. *Ibid.*, p. 508.

⁸ Dans sa thèse de doctorat, Jean-Pierre Baril détaille l'ampleur du travail de composition, de coupures et de réagencement des fragments opéré par Christiane Martin du Gard. Il souligne aussi le choix arbitraire de structurer l'ouvrage selon une chronologie recréant l'illusion d'un journal intime. Si l'on y retrouve indéniablement le style de Calet et s'il ne s'agit pas de discréditer le travail et l'engagement de sa dernière compagne, *Peau d'ours* n'en demeure pas moins un livre problématique qui ne constitue en aucun cas un document fiable au sujet des derniers jours de l'écrivain. Jean-Pierre BARIL, op. cit., pp. 507-511.

meilleur et plus important que l'on ne croyait »¹ et dont les derniers mots bouleversants, dénués de « toute ornementation littéraire »², illustrent encore l'humanité³. Premier ouvrage véritablement posthume, il est aussi l'occasion, pour Georges Anex dans *La Nouvelle N.R.F.*, de retracer la carrière de Calet et d'évoquer l'œuvre dans son ensemble⁴.

En parallèle de l'élaboration de *Peau d'ours*, Christiane Martin du Gard, toujours soutenue par Pascal Pia et Francis Ponge, entreprend de regrouper des articles de Calet, suivant les différents projets de publication envisagés par l'écrivain, sur le même modèle que *Les Deux Bouts* ou *Rêver à la suisse*. Refusé par Gallimard et Grasset, *Acteur et témoin*, composé de vingt-trois articles, paraît finalement en avril 1959 au Mercure de France et reçoit un accueil des plus favorables. Parmi la vingtaine de textes critiques qui accompagnent la parution, notons ceux de Pascal Pia⁵, de Nicole Védres⁶ et surtout de Marc Bernard⁷, qui sont à chaque fois l'occasion de rendre un nouvel hommage à leur ami disparu. Signalons enfin l'article de Philippe Jaccottet⁸ qui prend le prétexte d'*Acteur et témoin* pour mettre en lumière des ouvrages dont il se « désole qu'on les connaisse si peu ».

Alors que s'achèvent les années cinquante, si l'œuvre d'Henri Calet continue de faire l'actualité, c'est donc principalement grâce à l'action de Christiane Martin du Gard. En plus de ces trois livres posthumes parus en trois ans, elle veille à la survie de l'œuvre en travaillant notamment à la réédition de *Trente à quarante* (1964), épuisé depuis longtemps. Par ailleurs, elle se préoccupe de la postérité de Calet sur le long terme en conservant tous les documents laissés par l'écrivain, en tachant de rassembler toute sa correspondance, puis en prolongeant son abonnement à « L'Argus de la presse » jusqu'en 1968. En confiant l'ensemble, ainsi réuni, à la bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, au printemps 1970, Christiane Martin du Gard a rendu possible la constitution d'un fonds Henri Calet, essentiel pour la recherche et décisif pour une meilleure compréhension de l'homme et de l'œuvre⁹.

¹ Gilbert SIGAUX, « Il paraît... », *Preuves*, n°88, juin 1958, p. 29.

² Jean ROUSSELOT, *France-Asie* (Saïgon), mai 1958, pp. 212-213 ; repris sous le titre « La peau de l'ours », *Marginales* (Bruxelles), décembre 1958, pp. 110-111.

³ Robert KEMP, « Peau d'ours », *Le Soir* (Bruxelles), 16 avril 1958, p. 8.

⁴ Georges ANEX, « La littérature », *La Nouvelle N.R.F.*, n°68, 1^{er} août 1958, pp. 327-330.

⁵ Pascal PIA, « Sourires blessés », *Carrefour*, n°769, 10 juin 1959, p. 18.

⁶ Nicole VEDRES, « Contre le souvenir », *Mercure de France*, n°1152, août 1959, pp. 673-677.

⁷ Marc BERNARD « Calet à la paresseuse », *Les Nouvelles littéraires*, n°1667, 13 août 1959, pp. 1 et 4.

⁸ Philippe JACCOTTET, « Retrouver Henri Calet », *La Nouvelle revue de Lausanne*, 22 septembre 1959.

⁹ Sur l'histoire de la constitution et la composition du fonds Henri Calet, nous renvoyons à Jean-Pierre Baril et à l'introduction de sa thèse de doctorat. Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, pp. 6-7.

Cependant, malgré tous ses efforts, les rééditions successives de *Trente à quarante* (1964), de *La Belle Lurette* aux Editions Rencontres (1965) et du *Tout sur le tout* au Livre de Poche (1966) passent relativement inaperçues. Si dix articles accompagnent *Trente à quarante*, *La Belle Lurette* et *Le Tout sur le tout* n'ont droit qu'à quatre comptes rendus chacun. Ainsi, depuis le début des années soixante, le terme de « purgatoire » revient de plus en plus fréquemment pour désigner la place qu'occupe dorénavant Calet dans le monde des lettres. En 1962, c'est ce mot qu'Alain Bosquet¹ emploie pour qualifier le sort qui lui est réservé, comparable à celui de Raymond Guérin et de Paul Gadenne. Dans un article intitulé « L'oubli »² et paru deux mois plus tard, Pierre Rocher dresse le même constat, tandis que Jacques Chessex, à l'occasion du dixième anniversaire de sa disparition, tente d'expliquer « l'espèce d'oubli » dans lequel a « basculé » une « œuvre riche et forte ». S'il évoque la possibilité d'un « purgatoire, [d'une] punition posthume, ou simplement [d'une] disparition progressive et sûre »³, Jacques Chessex identifie cependant plusieurs facteurs objectifs à l'effacement de Calet : la « confusion nuisible » entre le journaliste et l'écrivain ; la promotion « d'aucun message » ; l'absence de « système » et de « thèse » ; l'influence d'un Nouveau Roman désireux de « démontrer, convaincre, conquérir (donc schématiser, donc oublier) » et par conséquent coupable d'avoir « relégué dans l'ombre » un bon nombre d'auteurs ayant publié entre 1935 et 1955. Malgré la soirée organisée en son honneur le 12 juin 1963 à la mairie du XIV^e arrondissement, malgré la parution, de loin en loin, de textes lui rendant hommage, signés, entre autres, par Georges Henein⁴, Franz Hellens⁵ ou Fabrice Hélion⁶, malgré le premier dossier qui lui est consacré par une revue littéraire⁷, Calet se fait de plus en plus discret.

Il faut attendre la toute fin des années soixante-dix pour qu'Henri Calet, à la faveur d'une enquête menée par Bruno de Latour et publiée dans *Le quotidien de Paris*, revienne sur le devant de la scène. Le 11 mai 1978, le journal posait la question suivante : « Quels écrivains injustement oubliés faut-il rééditer ? »⁸. La semaine suivante, Calet remportait les suffrages. Il n'en fallait pas plus pour qu'en mai 1979, soit treize ans après la dernière réédition du *Tout sur le tout*, *La Belle*

¹ Alain BOSQUET, « La rentrée littéraire », *Combat*, 28 août 1962, pp. 1 et 10.

² Pierre ROCHER, « L'oubli », *Nice-Matin*, 11 octobre 1962, pp. 1 et 14.

³ Jacques CHESSEX, « Henri Calet dix ans après », *La Nouvelle Revue française*, n°159, mars 1966, pp. 484-490.

⁴ Georges HENEIN, « Henri Calet », *Mercure de France*, juillet-août 1964, pp. 479-484.

⁵ Franz HELLENS, « Vision crépusculaire », *Le Thyrses*, n°4, juin 1969, pp. 1-4.

⁶ Fabrice HELION, « À hauteur d'homme, sous-Histoire et quotidien chez Henri Calet », *Chorus*, n° 5-6, 3^e trimestre 1970, pp. 64-67.

⁷ Le dixième numéro de la revue *Matulu*, daté de janvier 1972, consacrait son dossier à Henri Calet. En plus d'un texte d'Henri Calet intitulé « Poussière de la route », celui-ci se composait de six articles signés Claude Bellanger, François Chapon, Yves Martin, Pascal Pia et Francis Ponge.

⁸ Bruno de LATOUR, « Quels écrivains injustement oubliés faut-il rééditer ? Les mal-aimés de l'édition », *Le Quotidien de Paris*, 11 mai 1978, p. 19.

Lurette soit réédité par Gallimard dans la collection « L'Imaginaire ». Salué par la presse généraliste et littéraire, le livre fait cette fois l'unanimité. On salue un « écrivain très singulier », qu'on « a eu tort d'oublier »¹, et surtout la qualité d'un ouvrage « enfin réédité » où « le talent explose »² et qui « n'a pas pris une ride »³. *Les Nouvelles littéraires* profitent de l'occasion pour proposer un dossier intitulé « N'oubliez pas Henri Calet ! »⁴. Dans un article⁵ publié dans *Libération* le 21 août 1980, Alain Dugrand témoigne de l'intérêt nouveau que suscite l'œuvre de Calet en se faisant l'écho de l'édition clandestine des *Grandes Largeurs* qui circule « sous le manteau » depuis le mois de mai 1979⁶. Pour lui, ce livre « clandestin », qui devait le faire « se tordre de plaisir au paradis des faux-monnayeurs », est la preuve que Calet, « sans bruit », « à la faveur de la réédition de *La Belle Lurette* », a « emport[é] l'adhésion du public ». Dans *Le Matin de Paris*, Jean-Claude Kauffmann⁷ va jusqu'à parler, en février 1981, d'une « résurrection » qui ne doit rien « à la critique ou à la mode », encore moins à l'engagement des grandes maisons d'édition, mais qui a bel et bien été rendue possible grâce à un « mouvement parti de la base ». Ainsi, un an après la réédition de *La Belle Lurette* et l'édition clandestine des *Grandes Largeurs*, des adeptes de Calet fondent les éditions Le Tout sur le tout⁸, sises dans la librairie de « La Commune libre de la Butte-aux-Cailles », qui devient aussi le siège social, au début de l'année 1981, de l'« Association Henri Calet »⁹. Présidée par Jean-Pierre Enard, elle est à l'origine de la revue *Grandes largeurs* où, après une première livraison entièrement consacrée à Calet¹⁰, les deux numéros suivants sont l'occasion

¹ François BOTT, « Les rires brefs d'Henri Calet », *Le Monde de livres*, in *Le Monde*, 20 juillet 1979. Dans un livre au titre évocateur, *Il nous est arrivé d'être jeunes* (2020), où il rend compte des écrivains qu'il apprécie, François Bott consacre un chapitre à Henri Calet.

² Mathieu GALEY, « *La Belle Lurette*, par Henri Calet », *Le Nouvel Observateur*, n°767, 23-27 juillet 1979.

³ Jean-Louis KUFFER, « A lire ou à relire : Henri Calet le flâneur », *La Liberté* (Fribourg), 30 juin-1^{er} juillet 1979.

⁴ « N'oubliez pas Henri Calet ! », *Les Nouvelles littéraires*, n°2694, 5-12 juillet 1979, pp. 6-7.

⁵ DUG (pseudonyme pour Alain Dugrand), « Celui qui écrivait : "Ne me secouez pas, je suis plein de larmes" », *Libération*, 21 août 1980, p. 14.

⁶ Selon Jean-Pierre Baril, Francis Ponge, dont un texte figure sur la quatrième de couverture, ne serait pas étranger à cette édition « pirate ». Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, p. 96.

⁷ Jean-Claude KAUFFMANN, « Henri Calet - Histoire d'une résurrection », *Le Matin de Paris*, 27 février 1981.

⁸ Les éditions Le Tout sur le tout, créées par Guy Ponsard et Dominique Gaultier, étaient spécialisées dans la réédition d'auteurs méconnus. Elles ont notamment contribué à la visibilité de Paul Gadenne, Raymond Guérin ou Georges Henein. En 1984, Dominique Gaultier fonda les éditions Le Dilettante, en 1984, autre artisan de la diffusion de l'œuvre de Calet dans les années quatre-vingt-dix.

⁹ Les statuts de l'association indiquent qu'elle « a pour objet de mieux faire connaître l'œuvre d'Henri Calet et de la promouvoir par tous les moyens adéquats, en particulier par la publication d'un bulletin périodique ». Le document est retranscrit par Jean-Pierre Baril dans sa thèse de doctorat. Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, tome 3, p. 382. Notons que Léon Aichelbaum, qui a fondé la maison d'édition Les Autodidactes où parut *Une stèle pour la céramique* (1996), en était le secrétaire.

¹⁰ En plus de dix articles de Calet, le premier numéro, daté de l'été 1981, réunit des textes de Paul Guth, d'Antoine Blondin, de Georges Henein et de Jean-Pierre Enard. Il reproduit aussi une bibliographie complète des œuvres de Calet.

de publier sa correspondance avec Georges Henein¹ et de rééditer *Rêver à la suisse*². Dans ce cas précis, la littérature sur le mode mineur se distingue donc aussi par sa capacité à inverser les valeurs, le lecteur influant directement sur les politiques éditoriales. En effet, dans ce contexte favorable, Gallimard accélère la réédition des œuvres de son catalogue. En août 1980, *Le Tout sur le tout* fait son entrée dans la collection « L'Imaginaire », tandis que *Monsieur Paul* est réédité, en janvier 1981, dans la collection « Blanche » et que *Le Bouquet* intègre, en avril 1983, la collection « Folio ». Enfin, *Les Grandes Largeurs* et *Peau d'ours* sont réédités dans la collection « L'Imaginaire », respectivement en avril 1984 et en août 1985. Pourtant, si, incontestablement, l'œuvre existe et rencontre de nouveaux lecteurs, elle ne demeure pas moins inconnue du grand public. De fait, malgré un accueil toujours enthousiaste et les dossiers parus dans *Le Monde des livres* et dans *La Quinzaine littéraire*³, Calet bénéficie d'une très faible exposition médiatique. En effet, les sept rééditions qui ont lieu entre 1980 et 1985 ne donnent lieu qu'à 23 articles critiques.

Pour autant, durant les années quatre-vingt-dix, les rééditions se poursuivent, notamment sous l'impulsion du Dilettante qui fait paraître successivement *L'Italie à la paresseuse* (1990), *Un grand voyage* (1994) et *Le Mérinos* (1996). A celles-ci s'ajoutent celles de *Monsieur Paul* (1996) dans la collection « L'Imaginaire », de *Trente à quarante* (1991) au Mercure de France, de *Contre l'oubli* (1992) et du *Croquant indiscret* (1992), dans la collection « Les cahiers rouges » de Grasset, des *Murs de Fresnes* (1993) chez Viviane Hamy et de *Fièvre des polders* (1997) aux éditions Le Passer. Hormis *Les Deux Bouts*, l'intégralité de l'œuvre anthume d'Henri Calet est dès lors disponible. Au tournant des années 2000, Calet ne peut donc plus être considéré comme un auteur oublié. Cependant, il demeure, pour reprendre ses propres termes, un « outsider » de la littérature dont l'omniprésence en librairie contraste avec la confidentialité. Peut-être faut-il voir ici une nouvelle caractéristique d'une littérature sur le mode mineur, protéiforme, inclassable, incapable de s'imposer à tous et, pour cela, devant toujours être défendue.

¹ « Lettres Georges Henein - Henri Calet », *Grandes largeurs*, n°2-3, automne-hiver 1981.

² « Calet : Rêver à la suisse », *Grandes largeurs*, n°4, printemps 1982. L'ouvrage sera réédité deux ans plus tard chez Pierre Horay.

³ « Henri Calet, ce méconnu considérable », *Le Monde des livres*, 20 février 1981, pp. 16-17 ; « Calet », *La Quinzaine littéraire*, n°343, 1^{er}-15 mars 1981, pp. 9-15 et 17.

B. Vie de l'œuvre

Inédits et dernières rééditions

L'intérêt porté à l'œuvre de Calet se poursuit au tournant du XXI^e siècle avec, en parallèle des rééditions successives, la parution d'inédits rendue possible du fait de l'existence du fonds conservé par la bibliothèque Jacques-Doucet. Dès 1989, la maison d'édition Le Dilettante, dont on se souvient de la proximité qu'elle entretient avec l'Association Henri-Calet, avait fait paraître un ouvrage, regroupant cinq chroniques, intitulé *Poussières de la route*¹. La même année, *Cinq sorties de Paris* avait paru au Tout sur le tout et regroupait cinq textes ayant en commun, en plus d'une « cohérence chronologique, d'être tous consacrés à des lieux situés loin de Paris » (5SP, 7). Les deux livres, réalisations de passionnés, étaient motivés par l'enthousiasme qui animait les proches collaborateurs de la revue *Grandes largeurs* et ne tenaient pas véritablement compte des nombreux projets de recueils élaborés par Calet. *Une stèle pour la céramique*, publié en juin 1996 aux éditions Les Autodidactes, sous la direction de Jean-Pierre Baril, répondait lui aussi à une logique thématique. Les quatre textes présents, pour la plupart écrits en 1944, sont l'œuvre d'un Calet débutant sa carrière de chroniqueur. Outre le fait que l'ouvrage rassemble des textes rares et inédits, il se singularise aussi par un appareil critique constitué d'une série de lettres et de documents reçus par Calet, ainsi que par une préface et une étude intitulée « Henri Calet sous l'occupation », toutes deux rédigées par Jean-Pierre Baril. Comme à l'occasion de la réédition du *Mérimos*, dont la préface est aussi signée par Jean-Pierre Baril, en novembre de la même année au Dilettante, l'appareil critique d'*Une stèle pour la céramique* s'attache à situer l'œuvre et l'écrivain dans un contexte. Ce souci de pédagogie, envers une nouvelle génération de lecteurs pour qui les années 30-50 semblent déjà lointaines, illustre aussi les avancées de la recherche dont rendent compte les éditions d'inédits durant les années 2000, pilotées par Jean-Pierre Baril et Michel P. Schmitt.

Ce-dernier est ainsi à l'origine de la parution de *De ma lucarne* (2000) chez Gallimard, dans la collection « Les inédits de Doucet »². Les cinquante textes réunis, à partir des indications de Calet et de Christiane Martin du Gard³, sont tous accompagnés d'une notice individuelle

¹ Cet ouvrage ne saurait être confondu avec celui du même nom, qui paraîtra en 2002, toujours au Dilettante, sous la direction de Jean-Pierre Baril.

² Cette collection réunit des textes conservés dans les archives de la bibliothèque littéraire Jacques-Doucet.

³ La préface de Michel P. Schmitt explique brièvement la constitution de l'ouvrage (DML, 7-8). Jean-Pierre Baril décrit beaucoup plus en détail l'histoire du projet envisagé par Calet et auquel Christiane Martin du Gard a travaillé entre 1958 et 1963 sans parvenir à trouver un éditeur intéressé. Jean-Pierre BARIL, *Henri Calet, bibliographie critique 1931-2003*, op. cit., p. 357.

particulièrement utile pour entrevoir la récurrence avec laquelle l'auteur de *La Belle Lurette* réemploie ses écrits journalistiques dans la plupart de ses livres.

C'est ce même souci d'intelligibilité qui accompagne la série de recueils inédits qui paraissent les années suivantes au Dilettante. Le premier, *Poussières de la route* (2002), reprend le projet envisagé par Calet de réunir une vingtaine de ses chroniques de voyages, en France et à l'étranger. Etabli, préfacé et annoté par Jean-Pierre Baril, sur la base des travaux de Christiane Martin du Gard qui avait tenté d'en publier une première version à la fin des années cinquante, l'ouvrage s'accompagne d'un appareil critique qui insiste sur la carrière journalistique de Calet, revient sur le projet de publication initial, éclaire les différents choix relatifs à l'établissement du texte et se conclut par des notes bibliographiques précises renseignant sur l'origine de chaque article. L'exigence dont font preuve Le Dilettante et Jean-Pierre Baril se vérifie avec la parution de *Jeunesses* (2003), reprenant les chroniques rédigées par Calet sur la jeunesse des années cinquante. *Jeunesses* reprend exactement la même organisation que *Poussières de la route* et témoigne encore une fois du respect accordé aux projets de Calet par un éditeur et par un chercheur, ce dernier faisant preuve de transparence et prenant le temps de justifier ses choix vis-à-vis de l'établissement du texte. La simplicité du style de Baril est au service de commentaires clairs et parfaitement documentés dont le désir est de faciliter l'approche de livres qui reçoivent par ailleurs un accueil enthousiaste. En effet, si les rééditions successives, depuis les années 80, avaient surtout concerné son œuvre « littéraire »¹, les lecteurs redécouvrent, au début des années 2000, le Calet journaliste qui s'impose, avec *Poussières de la route*, comme un « reporter des sensations »² dont l'écriture, à mesure que l'époque s'éloigne, « apparaît proche »³ et dont les textes rassemblés sont « un pur bonheur »⁴. La presse ne se montre pas moins élogieuse avec *Jeunesses*, dont les articles sont qualifiés de « petits bijoux de légèreté et de fraîcheur »⁵ et présentent, pour Paul Renard, un intérêt « sociologique, littéraire [et] biographique »⁶. Dans *Le Figaro littéraire*, Philippe Lacoche écrit qu'« on devrait imposer la lecture d'Henri Calet dans les écoles de journalisme »⁷. De par leur sérieux, Le Dilettante et Jean-Pierre Baril se montrent scrupuleux envers une œuvre multiple, qu'il convient de ne pas trahir, et rendent accessible un auteur complexe dont des pans entiers de

¹ Comme d'habitude lorsqu'il s'agit de Calet, des précautions s'imposent, puisque le littéraire est partout. Mais les rééditions avaient aussi concerné *Les Murs de Fresnes* et *Contre l'oubli*.

² Guy KONOPNICKI, « Délice d'été », *Marianne*, n°273, 15-21 juillet 2002, p. 69.

³ « Vient de paraître », *Cahiers livres de Libération*, 23 mai 2002.

⁴ Jérôme GARCIN, « La France à ras d'homme », *Le Nouvel Observateur*, n°1958, 16-22 mai 2002.

⁵ Fabienne JACOB, « Sois jeune et parle-moi », *Zurban*, n°151, 16 juillet 2003, p. 89.

⁶ Paul RENARD, « Actualité de la revue littéraire », *Roman 20-50*, n°36, décembre 2003, p. 160.

⁷ Philippe LACOCHÉ, « Du journalisme au lait cru », *Le Figaro littéraire*, 7 août 2003.

l'activité littéraire sont encore méconnus. Ainsi, après l'écrivain et le chroniqueur, la revue *Théodore Balmoral*, dans son numéro 42-43 daté de l'hiver 2002-2003, présente un Calet homme de radio en reproduisant quelques-unes de ses pièces radiophoniques, toujours introduites par Jean-Pierre Baril.

La parution, en 2005, toujours au Dilettante, d'un ouvrage intitulé *Correspondance*, réunissant la correspondance échangée entre Raymond Guérin et Henri Calet entre 1938 et 1955, illustre une fois de plus un regain d'intérêt qui, au-delà de l'œuvre elle-même, s'attache à éclairer l'existence d'un personnage atypique. Si la biographie de Calet était déjà connue depuis quelques années¹, pour la première fois dans une préface, et donc plus largement accessible pour le grand public, Jean-Pierre Baril la résume brièvement et expose notamment les raisons de son changement de nom et de sa fuite en Uruguay². Avec ces écrits intimes, dans lesquels les caractères de Guérin et de Calet s'affirment dans leur différence, il devient possible de mieux saisir la personnalité de l'auteur de *La Belle Lurette*, de mieux comprendre son attitude vis-à-vis du monde des lettres et d'entrevoir la possibilité d'une continuité entre l'écrivain, le chroniqueur et l'épistolier, premier indice d'une cohérence éthique. Les notes de Jean-Pierre Baril, riches de renvois bibliographiques, de repères historiques, d'éclaircissements biographiques et d'anecdotes permettant d'envisager les différents enjeux de cette correspondance, sont révélatrices d'une approche de plus en plus scientifique qui ne se fait cependant pas au détriment des lecteurs.

Toutefois, après un début d'années 2000 particulièrement riche, Calet se fait à nouveau plus discret. Il faut attendre dix ans pour que, toujours grâce à l'impulsion du Dilettante et de Jean-Pierre Baril, un nouvel inédit voie le jour et amorce un nouveau temps fort de l'œuvre. *Huit quartiers de roture* paraît en 2015, une nouvelle fois accompagné d'un appareil critique conséquent retraçant la genèse d'un livre conçu dès 1949 mais dont l'échec des démarches éditoriales devait conduire Calet à l'adapter pour la radio. Détail d'importance, le Dilettante joint à l'ouvrage un CD reproduisant de larges extraits des émissions diffusées à l'automne 1952. Le lecteur pouvait ainsi découvrir la voix de Calet dans le rôle du présentateur. L'année suivante, les éditions genevoises Héros-limite, dirigées par Alain Berset, rééditent *Les Deux Bouts* (2016), postfacé par Jean-Pierre Baril, dont le travail de contextualisation est à nouveau précieux. Étrangement, ce livre était le seul à n'avoir pas

¹ Deux ouvrages collectifs avaient donné une biographie de Calet : Philippe WAHL (dir.), *Lire Calet*, Presses Universitaires de Lyon, 1999 et *Europe*, « Henri Calet », n°883-884, Novembre-Décembre 2002.

² Les préfaces d'*Une stèle pour la céramique*, *Poussières de la route* et *Jeunesses* sont riches d'informations. La première s'intéresse plus précisément à l'attitude de Calet durant la guerre, tandis que les deux autres se focalisent davantage sur son activité journalistique des années 40-50. En revanche, elles ne font aucun cas de ce moment décisif où, selon les mots de Baril dans la préface de *Correspondance*, « la vie de Raymond Barthelmess se casse en deux ».

été réédité dans les années 80-90 et à n'avoir fait l'objet d'aucune réimpression depuis son édition originale, en 1954. Longtemps introuvable, il illustre l'engagement d'éditeurs indépendants désireux de donner un nouveau souffle à l'œuvre de Calet. En 2017, Gallimard réédite dans « L'Imaginaire » *Fièvre des polders* (2017), portant à huit le nombre de livres disponibles dans cette collection. En 2018, ce sont les éditions bordelaises Le Festin qui publient un opuscule d'une cinquantaine de pages, *Garonne, roman fleuve* reprenant les articles parus dans *Elle* en mai 1956¹. La même année, les Editions des Cendres et l'ENSSIB font paraître un ambitieux *Paris à la maraude* (2018), où Michel P. Schmitt, qui signe une importante introduction et de nombreux commentaires sur la relation entre Calet et Paris, organise, arrondissement par arrondissement, quartier par quartier, les notes prises par l'auteur de *La Belle Lurette* pour le grand livre sur la capitale qu'il projetait d'écrire. *Paris à la maraude* marque l'apparition d'une tendance éditoriale qui se confirme, l'année suivante, avec la parution, aux Presses Universitaires de Lyon, de *Mes Impressions d'Afrique* (2019), établi, présenté et annoté par Michel P. Schmitt. Mettant en lumière un épisode jusqu'à présent peu documenté de l'existence de Calet (le voyage d'Henri Calet, à l'hiver 1947-1948, en Algérie et au Maroc) et rendant compte de l'état d'avancement de ce qui aurait pu devenir un autre récit de voyage « à la paresseuse », *Mes Impressions d'Afrique* est un ouvrage intéressant, dont l'importante documentation sera utile au chercheur et à l'amateur éclairé. Poursuivant cette approche résolument orientée vers la recherche, les Presses Universitaires de Lyon publient, en 2021, *Je ne sais écrire que ma vie* qui reproduit les entretiens accordés par Calet à la radio et aux journaux entre 1935 et 1955. Préfacé par Joseph Ponthus², l'ouvrage, établi par Michel P. Schmitt, se distingue particulièrement par son inventaire exhaustif, alphabétique et chronologique, de tous les textes écrits et publiés par Calet.

Indéniablement, depuis 2015, l'œuvre de Calet est revenue sur le devant de la scène. Il est cependant intéressant de noter que depuis 2018, et la parution de *Paris à la maraude*, deux tendances complémentaires définissent les politiques éditoriales. D'un côté, *Correspondance*, *Paris à la maraude*, *Mes Impressions d'Afrique* et *Je ne sais écrire que ma vie* démontrent que les écrits d'Henri Calet donneront probablement lieu, dans les années futures, à de nouvelles éditions savantes. D'un autre côté, l'étrange paradoxe qui veut que, malgré au moins un livre publié chaque année depuis 2015, Calet demeure méconnu, obligera certainement les éditeurs à poursuivre le

¹ Ce livre reprend exactement le texte déjà repris dans *Poussières de la route* sous le titre « La Garonne m'appelait... ». Comme dans *Poussières de la route*, *Garonne, roman fleuve* le fait suivre d'« Une heure espagnole ».

² Auteur du très remarqué *À la ligne* (2019), lauréat du Prix Eugène-Dabit, Joseph Ponthus (1978-2021) est malheureusement décédé quelques jours avant la parution de l'ouvrage.

travail initié par Le Dilettante et Jean-Pierre Baril dans les années 90. C'est dans cette optique de contribuer à la diffusion de Calet que les éditions Héros-Limite ont réédité coup sur coup *Rêver à la suisse* (2020) et *Les Murs de Fresnes* (2021), deux livres indisponibles depuis près de trente ans et pour lesquels je me suis vu chargé de rédiger des postfaces censées accompagner le lecteur dans sa découverte des textes. Ces entreprises rappellent que, malgré le regain d'intérêt que connaît régulièrement l'œuvre de Calet, celle-ci doit en permanence être défendue. De fait, nombre de ses titres, dont les rééditions remontent déjà au début des années 90 — le temps passe vite —, sont difficilement trouvable en librairie. On peut néanmoins espérer que *Le Mérinos*, *Trente à quarante*, *L'Italie à la paresseuse* et *Un grand voyage* fassent l'objet d'une réimpression prochaine. Nul doute aussi que de nouveaux inédits paraîtront bientôt¹. Sous l'impulsion d'universitaires, notamment Jean-Pierre Baril et Michel P. Schmitt, grâce aussi à des éditeurs engagés (Le Dilettante, Héros-Limite), Calet est redevenu un homme de lettres complexe, à la fois écrivain, journaliste et homme de radio dont l'œuvre, bien qu'elle semble promise à une perpétuelle redécouverte, lui assure malgré tout une présence discrète — à sa mesure — dans les milieux littéraires, intellectuels et académiques.

Dans l'histoire littéraire et à l'université

Ainsi qu'en attestent les rééditions successives et les parutions d'inédits, Calet revient régulièrement sur le devant de la scène, suscite un engouement durant un certain temps, avant de retomber dans un demi-sommeil. De fait, l'écrivain évolue dans un entre-deux instable, entre oubli et reconnaissance, à la marge de l'un et de l'autre, qui le garde autant d'un désintérêt définitif que d'une gloire assurée. Pourtant, dès 1949, le nom d'Henri Calet apparaît dans les histoires littéraires de Gaëtan Picon² et de Marcel Girard³. En 1958, ce sont les ouvrages dirigés par Pierre de Boisdeffre⁴ et Raymond Queneau⁵ qui mentionnent eux aussi l'auteur de *La Belle Lurette*. Ces premières notices, souvent lacunaires et parfois inexactes, sont complétées, dans les années 60, par des dictionnaires littéraires — *Dictionnaire biographique des auteurs de tous les temps et de tous*

¹ En 2006, Jean-Pierre Baril, dans l'introduction de sa thèse de doctorat, promettait la parution prochaine, aux éditions La Dragonne, des *Lettres à Luis Eduardo Pomo*. Je n'ai pas trouvé trace de ce projet.

² Gaëtan PICON, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Les Editions du Point du Jour / NRF, 1949, pp. 124 et 239.

³ Marcel GIRARD, *Guide illustré de la littérature française moderne (de 1918 à 1949)*, Paris, Pierre Seghers éditeur, 1949, p. 197.

⁴ Pierre de BOISDEFRE, *Histoire vivante la littérature d'aujourd'hui. 1938-1958*, Paris, Le Livre Contemporain, 1958, p. 432.

⁵ Raymond QUENEAU (dir.), *Histoire des littératures III (littératures françaises, connexes et marginales)*, Paris, Gallimard, « Encyclopédie de la Pléiade », 1958, p. 1354.

les pays (1964)¹ ; *Dictionnaire de la littérature française contemporaine* (1966)² ; *Dictionnaire des œuvres contemporaines de tous les pays* (1967)³ — et par l'ouvrage de Maurice Nadeau, *Le Roman français depuis la guerre* (1963)⁴. Malgré leurs erreurs et approximations — la notice de Pierre de Boisdeffre parle de *La Belle Lucette* (!), tandis que celle de Nadeau évoque un auteur mort en 1955 (!) — ces publications contribuent malgré tout à inscrire Calet dans une certaine histoire littéraire du XX^e siècle. Régulièrement rééditées et complétées, nul doute qu'elles jouent un rôle dans sa redécouverte à la fin des années 70, bien aidées en cela par la parution d'un manuel scolaire pour la classe de cinquième, intitulé *Plaisir de lire* (1971), où Hyvernaud — un autre oublié — et Domerc n'hésitent pas à reproduire un extrait des *Deux Bouts*⁵. A la même période, Jacques Brenner, fait paraître une *Histoire de la littérature française de 1940 à aujourd'hui* (1978), où il est une fois de plus question de Calet⁶.

À partir des années 80 et jusqu'au début des années 2000, parallèlement à la réédition des œuvres, de nouvelles notices apparaissent, notamment sous l'impulsion d'écrivains tels que Jacques Brenner⁷, Jean-Pierre Enard, dont les textes paraissent dans trois ouvrages⁸, ou Guy Goffette, qui participe aux différents dictionnaires dirigés par Laffont et Bompiani⁹. Pour sa part, Michel P. Schmitt rédige la notice consacrée à Calet dans *Le Dictionnaire des littératures de langue française en 3 volumes* (1984), ouvrage édité par Bordas sous la direction de J-P de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey. Enfin, l'universitaire Eliane Tonnet-Lacroix fait elle aussi mention de Calet

¹ LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire biographique des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, tome I, A-J, Paris, SEDE, 1964, p. 742.

² *Dictionnaire de la littérature française contemporaine*, Paris, Larousse, « Les dictionnaires de l'homme du XX^e siècle », 1966, p. 58.

³ LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire des œuvres contemporaines de tous les pays*, tome 5, Paris, SEDE, 1967. Cinq livres de Calet sont présents dans ce dictionnaire : *Acteur et témoin*, *La Belle Lurette*, *Un grand voyage*, *Peau d'ours*, *Le Tout sur le tout*.

⁴ Maurice NADEAU, *Le Roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, « Idées », 1963, pp. 138-139.

⁵ Georges HYVERNAUD, M. DOMERC, *Plaisir de lire*, Enseignement du français, classe de cinquième, Paris, Librairie Armand Colin, 1971, pp. 290-292.

⁶ Jacques BRENNER, *Histoire de la littérature française de 1940 à aujourd'hui*, Paris, Arthème Fayard, 1978, pp. 294-295.

⁷ LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire biographique des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, tome I, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980, p. 481.

⁸ *Encyclopaediae Universalis*, Paris, Thesaurus-Index, A-Dieu, 1990, p. 59 ; *Encyclopaediae Bordas*, volume II, Paris, Baumé-Cobaye, 1994, p. 809. Le premier de ces deux textes est repris dans le *Dictionnaire de la littérature française XX^e siècle*, Paris, Encyclopaedia Universalis - Albin Michel, 2000, pp. 160-161.

⁹ LAFFONT-BOMPIANI, *Le Nouveau Dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1994, pp. 532-533.

LAFFONT-BOMPIANI, *Le Nouveau Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1994. Guy Goffette signe les notices de *La Belle Lurette*, *Le Bouquet*, *Les Grandes Largeurs*, *Peau d'ours*, *Le Tout sur le tout*, *Trente à quarante*. Il est à noter que les notices d'*Acteur et témoin* et d'*Un grand voyage* n'ont pas été réactualisées et ont disparu.

LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999, p. 140.

dans ses deux ouvrages : *La Littérature française de l'entre-deux guerres 1919-1939* (1993)¹ et *La Littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000* (2003)². Ces quelques exemples illustrent le fait que, si Calet n'est pas totalement absent de l'histoire littéraire, sa présence y demeure néanmoins anecdotique. Patrick Brunel, dans *La Littérature française du XX^e siècle* (2002), consacre seulement deux lignes à Calet, le temps de citer la première phrase de *La Belle Lurette*³, tandis que Denis Labouret se contente lui aussi d'une phrase pour citer le titre de ce premier roman et le rapprocher du *Pain des rêves* de Louis Guilloux⁴. L'ouvrage dirigé par Michèle Touret, *Histoire de la littérature française du XX^e siècle* (2008), est un peu plus disert en accordant à l'auteur du *Bouquet* une notice précédant celle consacrée à Georges Hyvernaud⁵. Encore aujourd'hui, mentionner Henri Calet ne va pas de soi et relève du choix, de la volonté affichée de continuer de faire vivre une œuvre singulière et déroutante pour quiconque devrait l'intégrer dans une narration linéaire, simplificatrice et immanquablement lacunaire.

Conséquence de cette discrétion, il faut attendre les années 90 pour que l'université commence véritablement à s'intéresser à l'homme et à ses livres. En mai 1996, au plus fort de sa redécouverte et des rééditions proposées par Le Dilettante, l'Université Lumière-Lyon 2 accueille les « Journées Henri Calet ». Pour la première fois, un colloque lui étant entièrement consacré invite seize chercheurs à analyser en profondeur les différentes caractéristiques de son œuvre. L'ensemble des communications est ensuite réuni dans l'ouvrage dirigé par Philippe Wahl, intitulé *Lire Calet* (1999)⁶, qui constitue le premier recueil de textes conséquent dédié à l'auteur de *La Belle Lurette*. Si les revues *Les Episodes* (2002)⁷ et *Le Matricule des Anges* (2005)⁸ lui réservent chacune un important dossier, celui que lui consacre la revue *Europe*, dans son numéro de novembre-décembre 2002 dirigé par Michel P. Schmitt⁹, se distingue nettement par le nombre et la qualité des contributions qu'elle réunit et par son apport décisif à la recherche universitaire. En effet, en plus

¹ Eliane TONNET-LACROIX, *La Littérature française de l'entre-deux guerre 1919-1939*, Paris, Nathan, « Fac », 1993, pp. 105-106.

² Eliane TONNET-LACROIX, *La Littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris, L'Harmattan, « Espaces Littéraires », 2003, pp. 67 et 73.

³ Patrick BRUNEL, *La Littérature française du XX^e siècle*, Paris, Nathan, « Lettres supérieures », 2002, p. 7.

⁴ Denis LABOURET, *Littérature française du XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 123.

⁵ Michèle TOURET (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle, Tome 2, après 1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 171-172.

⁶ Philippe WAHL, *Lire Calet*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Lire », 1999. Répartis dans quatre parties, « Monsieur Henri », « De pas en pages », « Acteur ou témoin ? », « A fleur de peau », les seize articles sont agrémentés de huit inédits, d'une bibliographie exhaustive des œuvres publiées entre 1935 et 1996, ainsi que de « repères biographiques » détaillant enfin l'existence de Calet.

⁷ *Les Episodes*, n°13, avril 2002. Ce numéro propose notamment des lettres inédites de Calet à Luis Eduardo Pombo.

⁸ « Henri Calet, l'homme fragile à l'œuvre », *Le Matricule des Anges*, n°65, juillet-août 2005.

⁹ « Henri Calet - Ecrivains du Kerala », *Europe*, n°883-884, novembre-décembre 2002.

des quinze textes éclairant la personnalité de Calet, étudiant ses principes d'écriture, son rapport à l'Histoire ou analysant ses livres, ce numéro d'*Europe* contient une première étude de réception critique (signée Michel P. Schmitt), une biographie complète et précise (signée Jean-Pierre Baril) et un « état des lieux » de la bibliographie caletienne rendant compte des textes (chroniques comprises) publiés entre 1933 et 2002. Aujourd'hui encore, *Lire Calet* et le numéro d'*Europe* de novembre-décembre 2002 sont les deux seuls opus entièrement dédiés à l'œuvre de Calet relativement accessibles pour le grand public. Plus de vingt ans après leur parution et en l'absence de toute autre publication, ils constituent toujours des ouvrages de référence pour quiconque souhaiterait s'intéresser plus en profondeur à ses écrits. En dépit de leur qualité et de leur importance dans le développement de ce qui aurait pu devenir, au tournant des années 2000, les « études caletienne », il est saisissant de constater qu'aucun ouvrage collectif majeur, ni qu'aucune monographie n'ait vu le jour depuis lors¹. On peut, par exemple, s'étonner du fait que la revue *Roman 20-50*, publiée aux Presses Universitaires du Septentrion, malgré des mentions régulières et quelques articles², n'ait pas jugé bon de lui consacrer un numéro entier.

De fait, au sein de l'université, Calet est en retrait, résultat d'une discrétion qui contraint d'abord la recherche à ne pas s'intéresser à l'œuvre pour ses caractéristiques propres, mais bien au regard de l'anonymat de son auteur. La tenue, les 15 et 16 mai 1998, d'un colloque organisé par le Centre Roman 20-50 de l'université de Lille III et le Centre Le Texte et l'Édition de l'université de Bourgogne, confirme la première approche dans laquelle Calet se trouve inclus. En effet, durant ces deux journées, pourtant intitulées « Contre l'oubli », il ne fait l'objet que d'une seule contribution, l'ensemble du colloque se proposant, plus largement, de s'intéresser à une quinzaine d'auteurs dont les noms souffraient alors d'une semblable méconnaissance³. Après sa « revue littéraire », conséquence d'une « revue éditoriale » qui finit de l'ancrer, comme le souligne Bruno Curatolo, dans une certaine famille littéraire⁴, Henri Calet est de plus en plus présent dans les ouvrages

¹ Une biographie a été annoncée par Jean-Pierre Baril dans sa thèse de doctorat (*op. cit.*, p. 10) ainsi que par Philippe Wahl dans *Lire Calet, op. cit.*, p. 307. Si ces annonces remontent à plus de vingt ans, il est possible de trouver sur les catalogues numériques de certaines librairies (notamment Ombres-Blanches à Toulouse) un *Henri Calet*, rédigé par Jean-Pierre Baril, « à paraître » aux éditions Flammarion.

² Citons les numéros 8 (1989), 18 (1994) et 32 (2001) où figurent respectivement deux articles de Paul Renard (« Une amitié impossible, Roger Martin du Gard et Henri Calet » ; « L'humilité d'Henri Calet ») et un article de Bruno Curatolo (« Petit guide pour une relecture de la chronique poétique »).

³ A l'occasion de ce colloque, le sort de Calet est associé à ceux de Marc Bernard, Pierre Herbart, Emmanuel Bove, Jean Prévost, Georges Hyvernaud, Raymond Guérin, Paul Gadenne et André Hardellet, écrivains dont il partage le talent, le succès modeste et la postérité contrariée. Les actes du colloques ont fait l'objet d'une publication en juillet 2000 : Bruno CURATOLO, Bernard ALLUIN (dir.), *La Revue littéraire*, Dijon, Le Texte et l'Édition, Actes n°6, 2000.

⁴ Bruno CURATOLO, « Réunion de famille et revue éditoriale, Calet, Gadenne, Guérin », in Michel COLLOT, Yves PEYRE et Maryse VASSEVIÈRE (dir.), *La Bibliothèque littéraire Jacques Doucet : archive de la modernité* (textes Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle / Les Éditions des Cendres, 2007.

collectifs, les colloques et les revues scientifiques à partir des années 2000-2010. Cette visibilité nouvelle s'accompagne d'une diversification des axes d'étude. À titre d'exemple, Bruno Curatolo et Carine Trévisan s'intéressent à des ouvrages encore peu étudiés (respectivement *Trente à quarante*¹ et *Les Murs de Fresnes*²), Philippe Wahl apporte les premiers éléments d'analyses stylistiques³, Reynald Lahanque questionne la dimension populaire de la voix de Calet⁴, tandis que Michel P. Schmitt, entre autres, interroge le Calet chroniqueur⁵.

Ces dernières années, l'intérêt pour Calet ne s'est pas démenti. Ainsi en 2012, Claude Burgelin dans son essai *Les Mal nommés*, consacré à la question du nom et du pseudonyme en littérature, lui consacre un chapitre entier⁶. La même année, René Corona publie *Mots de l'enfermement - Clôtures et silences : lexicque et rhétorique de la douleur et du néant*, où Calet côtoie cette fois Georges Hyvernaud, Raymond Guérin et Alexandre Vialatte⁷. En 2015, Cyril Piroux intègre le gratte-papier caletien (notamment dans *Peau d'ours*) à son étude intitulée *Le Roman de l'employé de bureau ou l'art de faire un livre sur (presque) rien*⁸. En 2016, Jérôme Meizoz, dans *La Littérature en « personne », scène médiatique et formes d'incarnation*, évoque à plusieurs reprises Henri Calet. Partant de Jules Vallès, il prolonge sa réflexion autour des postures d'auteurs en s'intéressant cette fois à la question de l'oralité et à la figure du transfuge social⁹. Tous ces exemples confirment que ses livres, à défaut d'être étudiés pour eux-mêmes, intègrent peu à peu des corpus de textes dans lesquels ils font sens. Il en va ainsi de l'ouvrage de Clément Sigalas, *La Guerre manquée, La Seconde Guerre Mondiale dans le roman français (1945-1960)*, paru en 2019,

¹ Bruno CURATOLO, « La chronique-nouvelle dans *Trente à quarante* d'Henri Calet », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 109, 2009.

² Carine TREVISAN, « Ce qu'ont dit les murs de Fresnes », *Le Temps des médias*, n°4, 2005.

³ Philippe WAHL, « Grande Guerre et petits soldats : le discours patriotique dans l'œuvre d'Henri Calet », in Ruth AMOSSY et Dominique MAINGUENEAU (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles », 2004.

⁴ Reynald LAHANQUE, « Henri Calet, ce peu de voix », in Corine GRENOUILLET, Eléonore REVERZY (dir.), *Les Voix du peuple, XIX^e & XX^e siècles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006.

⁵ Michel P. SCHMITT, « A propos d'autre chose, les chroniques d'Henri Calet », in Bruno CURATOLE et Alain SCHAFFNER (dir.), *La Chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, « Écritures », 2010. Les études de Michel P. Schmitt sont trop nombreuses pour être toutes citées ici.

⁶ Claude BURGELIN, *Les Mal nommés, Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres*, Paris, Editions du Seuil, « Librairie du XXI^e siècle », 2012.

⁷ René CORONA, *Mots de l'enfermement - Clôtures et silences : lexicque et rhétorique de la douleur du néant*, Turin, L'Harmattan, « Harmattan Italie », 2012.

⁸ Cyril PIROUX, *Le Roman de l'employé de bureau ou l'art de faire un livre sur (presque) rien*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, « Écritures », 2015.

⁹ Jérôme MEIZOZ, *La littérature « en personne » ; scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève-Paris, Slatkine, 2016. Un article intitulé « Lettrés contrariés et batailles de voix après Jules Vallès : Henri Calet, Annie Ernaux, Gaston Cherpillod, Édouard Louis », et rédigé à l'occasion du colloque Jules Vallès qui s'est tenu en mai 2014 à l'université Paul-Valéry de Montpellier, reprend les mêmes thématiques. Il est disponible en ligne à l'adresse suivante (consultée le 16 novembre 2021) : https://www.fabula.org/atelier.php?Transfuge_social

où *Le Bouquet* trouve légitimement sa place parmi une quinzaine de romans propice à interroger l'histoire du conflit et l'histoire littéraire¹.

A l'occasion de colloques internationaux, face à des assemblées cosmopolites, j'ai pu constater par moi-même la sympathie qui accompagne toujours l'évocation de Calet. Au printemps 2018, je fus ainsi invité à parler de lui et de son œuvre à Pittsburgh², à Galati, en Roumanie³, puis à Orléans⁴. En 2020, la revue *Parallèle 67*, de l'université de Montréal, publiait un article intitulé « Henri Calet, de la mise en question à une déconstruction de l'idée de musée »⁵. La vitalité et la diversité de la recherche, la curiosité que suscite auprès du public une œuvre et un auteur encore trop méconnus, laissent penser que le meilleur, pour Henri Calet, est peut-être encore à venir.

Si l'on peut être raisonnablement optimiste, il faut toutefois relativiser une présence qui, pour réelle qu'elle soit, n'en demeure pas moins marginale et se limite souvent à une simple communication dans un colloque, à un chapitre, ou à quelques évocations. Car, même à l'université, si Calet existe, c'est toujours de façon plus ou moins confidentielle. Il suffit, pour s'en convaincre, de consulter le registre des thèses de doctorat pour constater que seules deux lui ont été consacrées. La première, soutenue par Philippe Wahl en 2000, est une thèse de stylistique particulièrement instructive, qui s'intitule *Henri Calet, ou l'essai autobiographique - Stylistique de la voix romanesque*. La seconde, *Henri Calet - Bibliographie critique - 1931-2003*, a été soutenue par Jean-Pierre Baril en 2006. Cette dernière, composée de trois volumes et de quelques 1300 pages, est une somme impressionnante, qui abonde en informations et en détails et qui se révèle indispensable pour quiconque voudrait étudier l'œuvre de Calet en profondeur. Aussi brillantes soient-elles, ces deux thèses n'ont cependant jamais été publiées. Difficiles d'accès si l'on n'est pas usager des bibliothèques universitaires parisiennes, uniquement disponibles sur microfiches dès lors qu'on habite en province, il est regrettable de songer qu'une fois encore, ce défaut de visibilité a probablement nui à la popularisation d'un champ de recherche qui tenait pourtant là ses deux outils théoriques et critiques de référence. Mais, plutôt que de déplorer cet état de fait, peut-être faut-il

¹ Clément SIGALAS, *La Guerre manquée, La Seconde Guerre Mondiale dans le roman français (1945-1960)*, Paris, Hermann, « Fictions pensantes », 2019.

² La communication présentée lors de la 49^e convention de la Nemla s'intitulait « Henri Calet, Dans la douce poussière des petits musées ».

³ La communication présentée à l'université Dunarea de Jos, à l'occasion du colloque « La ville en littérature », s'intitulait « Henri Calet : *Les Grandes Largeurs*, une ville pour diégèse » et figure dans les actes du colloque. Carmen ANDREI (dir.), *Villes en littératures, Mélanges francophones*, n°16, Annales de l'Université « Dunărea de Jos » de Galati, fascicule XXIII, volume XIII, Galati, Galati University Press, 2019.

⁴ La communication présentée à l'occasion du colloque « écrivains marcheurs » s'intitulait : « Henri Calet, sous les semelles, une poussière de souvenirs ».

⁵ Adrien ARAGON, « Henri Calet, de la mise en question à une déconstruction de l'idée de musée », « Déambulation », *Parallèle 67*, Université de Montréal (Canada), n°2, 2020, pp. 6-17.

sourire de ce que ces travaux, à l'image de leur objet d'étude, se complaisent dans ce léger retrait, qui n'est pas absence, oubli ou indifférence. Aujourd'hui, les documents et les études existent, l'œuvre est disponible, on parle de Calet. Sa présence, bien que ténue, ne fait aucun doute. Peut-être est-t-elle d'abord à chercher en dehors des livres d'histoire littéraire et de l'université, du côté des lecteurs, des écrivains et des amoureux de son œuvre qui, sans faire de bruit, multiplient pourtant les hommages sincères.

Présences diverses

Conséquence d'une poétique du retrait, il semble naturel qu'une littérature sur le mode mineur s'accommode d'une certaine discrétion au moment où pourrait se poser la question de son rayonnement. Dans le cas d'Henri Calet, si, à partir des années quatre-vingt, les présences de l'œuvre et de l'écrivain se multiplient, ce n'est jamais de façon trop voyante, ni de façon suivie. L'idée d'une présence discrète se vérifie jusque dans la publication de ses ouvrages à l'étranger. En effet, dès le début des années cinquante, les lecteurs anglophones avaient pu découvrir *Le Tout sur le tout* et *Monsieur Paul*. Avec des traductions de Jacques Le Clercq et Douglas McKee, Calet était publié à New York¹ et à Londres². Réédités dès 1956 au format « pocket book », *Young man of Paris* et *Paris, my love* sont tirés à environ 165 000 exemplaires chacun³. « N'est-ce pas étrange ? » demande Calet à Georges Henein le 30 octobre 1955⁴. Écoulés, dans les deux ans qui suivent son décès, respectivement à près de 63 000 et 61 000 exemplaires⁵, ces deux traductions auraient pu, comme l'écrivait Henein en réponse à la lettre de Calet, constituer « l'heureux tournant à partir duquel l'horizon s'éclaircit »⁶. Pourtant, malgré leur relatif succès, *Young man of Paris* et *Paris, my love* n'ont depuis plus fait l'objet d'aucune réédition ou réimpression en Angleterre ou aux États-Unis. Calet semblait pouvoir être définitivement oublié à l'étranger. Pourtant, comme à son habitude, il devait malgré tout continuer d'exister, de loin en loin. Ainsi, en 1965, *Meneer Paul* (*Monsieur Paul*) était publié à Amsterdam⁷ ; en 1990, *Ta Chronia ta alanika* (*La Belle Lurette*)⁸

¹ *Young man of Paris* (*Le Tout sur le tout*), trad. Jacques Le Clercq, New York, E.P. Dutton and Company Inc., 1950. *Monsieur Paul*, trad. Douglas McKee, New York, E.P. Dutton and Company Inc., 1953.

Paris, my love (*Monsieur Paul*), trad. Douglas McKee, New York, Berkley Publishing Corp., 1956.

Young man of Paris (*Le Tout sur le tout*), trad. Jacques Le Clercq, New York, Berkley Publishing Corp., 1956.

² *Young man of Paris* (*Le Tout sur le tout*), trad. Jacques Le Clercq, Londres, Robert Hale Limited, 1952.

³ Jean Pierre BARIL, *op. cit.*, p. 117-118.

⁴ Lettre du 30 octobre 1955 in *Grandes largeurs*, « Lettres Georges Henein - Henri Calet », *op. cit.*, p. 211.

⁵ Jean-Pierre BARIL, *op. cit.*, p. 117-118.

⁶ Lettre du 20 novembre 1955, *Grandes largeurs*, « Lettres Georges Henein - Henri Calet », *op. cit.*, p. 212.

⁷ *Meneer Paul* (*Monsieur Paul*), Trad. Nini Brunt, Amsterdam (Hollande), ABC-Boeken, 1965.

⁸ *Ta Chronia ta alanika* (*La Belle Lurette*), Trad. Elene Konstantinidou, Athènes (Grèce), Astarte, 1990.

paraissait à Athènes. En 2002, *El Gran viaje (Un grand voyage)* était publié à Montevideo¹, tandis que *L'Italie à la paresseuse* était traduit en italien en 2011². Depuis quelques années, c'est en Espagne, où j'ai eu l'agréable surprise, à l'hiver 2020, de trouver sur l'étagère d'une grande librairie madrilène un livre intitulé *El Todo por el todo (Le Tout sur le tout)*³, que la présence de Calet s'affirme tout particulièrement. Paru en 2018, cet ouvrage était le deuxième à être publié dans la péninsule ibérique, après *Viejos tiempos (La Belle Lurette)* en 2014⁴, avant d'être suivi, en 2019, par *Monsieur Paul*⁵. Ces trois livres parus en cinq ans démontrent que l'œuvre de Calet suscite la curiosité de nouveaux éditeurs et de nouveaux lecteurs, tout en illustrant sa capacité à exister toujours là où on ne l'attend pas.

Cette vitalité s'observe aussi à travers les diverses adaptations qui accompagnent la redécouverte de Calet durant les années 90 et 2000. Ainsi, en 1997, François Monnié adapte *La Belle Lurette* et *Le Tout sur le tout* en une pièce radiophonique divisée en dix épisodes de vingt minutes diffusés sur *France Culture*⁶. En octobre 2000, pour le compte de la même chaîne, il s'attelle cette fois à *Acteur et témoin*⁷, avant de proposer, un an plus tard, l'adaptation de *Trente à quarante*⁸. Ces transpositions n'ont rien d'étonnant si l'on songe à celles déjà effectuées par Calet lui-même (notamment *Huit quartiers de roture* et *Le Croquant indiscret*). Elles creusent un sillon commencé par l'écrivain et confirment les caractéristiques d'une œuvre très largement influencée par l'art de la chronique et construite à partir de choses-vues.

L'oralité des écrits de Calet favorise par ailleurs des mises en scènes théâtrales. La première est signée de Christian Colin qui présente, en 1993, un spectacle intitulé *Peau d'ours*⁹. Au premier abord, l'adaptation de *La Belle Lurette*, en 2000, par Vincent Buchot et Mireille Larroche en opérette est autrement surprenante¹⁰. Pourtant, à la lecture du livret, le choix d'une forme alternant

¹ *El Gran viaje (Un grand voyage)*, trad. Mariana Vlahussich, Montevideo (Uruguay), Ediciones Trilce, 2002.

² *L'Italia « alla pigra » Cronache di un viaggiatore indolente (L'Italie à la paresseuse)*, trad. René Corona, Messina (Italie), Mesogea, 2011.

³ *El Todo por el todo, París calle a calle (Le Tout sur le tout)*, trad. Vanesa García Cazorla, Madrid, Errata Naturae, « El Pasaje de los Panoramas », 2018.

⁴ *Viejos tiempos (La Belle Lurette)*, Bilbao, Banizu Nisuke, 2014.

⁵ *Monsieur Paul*, trad. Raúl Valero García, Elche, Editorial Itinerario, 2019.

⁶ *La Belle Lurette* et *Le Tout sur le tout*. Adaptation de François Monnié. Dix épisodes de vingt minutes diffusés sur *France Culture* du 22 septembre au 3 octobre 1997. Émissions réalisées par Claude Guerre.

⁷ *Acteur et témoin*, adaptation de François Monnié. Cinq épisodes de vingt minutes diffusés sur *France Culture* du 4 au 8 décembre 2000. Émissions réalisées par Blandine Masson.

⁸ *Trente à quarante*, adapté par François Monnié. Cinq épisodes de vingt minutes diffusés sur *France Culture* du 17 au 21 décembre 2001. Émissions réalisées par Blandine Masson.

⁹ *Peau d'ours* (1993), mise en scène de Christian Colin, représenté à la Maison de la Culture de Bobigny du 23 novembre au 22 décembre 1993.

¹⁰ *La Belle Lurette* (2000), opérette, musique et livret de Vincent Buchot, mise en scène de Mireille Larroche. Représentée à la Péniche-Opéra du 17 janvier au 4 mars 2000. Le livret est disponible à l'adresse suivante (consultée le 24 novembre 2021) : <http://www.penicheadelaide.com/wp-content/uploads/2020/10/Livret-Belle-Lurette.pdf>

comédie et chant s'avère finalement assez naturel, si l'on veut bien se souvenir de l'importante place accordée aux chansons populaires dans le livre de Calet. Enfin, plus étonnant encore, en 2019, la compagnie Mabel Octobre présente un spectacle interactif mis en scène par Judith Depaule et intitulé *Murs de Fresnes*. Au-delà du fait que *Les Murs de Fresnes* ne semble pas, a priori, l'ouvrage le mieux indiqué pour une adaptation scénique, cette proposition se distingue par son approche pédagogique et surtout « transmedia », accordant une place importante — XXI^e siècle oblige — à l'interactivité, à la réalité virtuelle et à un riche support numérique¹. Il est intéressant de constater que les textes de Calet s'apparentent désormais à une matière à partir de laquelle il devient possible de créer de nouvelles productions artistiques, qu'elles soient l'œuvre de metteurs en scène ou de vidéaste, comme le film réalisé par Louise Traon, *Peau d'ours, une lecture*.²

Pourtant, malgré les exemples cités ci-dessus, la littérature demeure, naturellement, le domaine où les références à Calet sont les plus nombreuses. Si nous avons souligné plus haut l'absence d'une monographie ou d'une biographie de référence, il serait faux de dire qu'aucun livre n'a été consacré à l'auteur de *La Belle Lurette*. En 2006, Christophe Fourvel signe *Montevideo, Henri Calet et moi*, court récit dans lequel il tente « d'apercevoir l'ombre improbable »³ laissée par l'écrivain en Uruguay. De son aveu même, il ne s'agit pas là d'une œuvre de biographe puisque, aux détails sur les six mois passés par Calet en Amérique du Sud, Fourvel superpose ses souvenirs de lecture d'*Un grand voyage* et sa propre expérience dans le Montevideo du début des années 2000. Hervé Leprêtre, lui aussi, se glisse dans les pas de l'auteur du *Tout sur le tout*, dans un ouvrage paru en 2013 et intitulé *Je suis né dans son ventre - Le Paris d'Henri Calet*⁴. Cette fois, c'est de la relation que Calet entretient avec la capitale française dont il est question dans un livre où Leprêtre fait dialoguer de courts extraits puisés dans toute l'œuvre avec des photographies, des cartes postales, des plans et des affiches du début du vingtième siècle. L'itinéraire qu'il décrit à travers la ville s'apparente à une déambulation guidée par les souvenirs des phrases de Calet, que les nombreux éléments visuels transforment en véritable pèlerinage intime. Le même terme pourrait être employé à propos de *Terre brûlée*, rédigé par Christiane Martin du Gard, dont le manuscrit conservé à la bibliothèque Jacques-Doucet depuis 1970 est finalement publié en 2014⁵. Récit des

¹ Le spectacle, dont les représentations ont été perturbées par l'épidémie de Covid-19, s'accompagne d'un site internet offrant un riche contenu et une « expérience immersive dans un environnement 3D ». <http://murs-de-fresnes.fr> (consulté le 24 novembre 2021)

² Louise TRAON, *Peau d'ours, une lecture*, 43', 2009.

³ Christophe FOURVEL, *Montevideo, Henri Calet et moi*, Paris, La Dragonne, « Grand format », 2017, p. 10.

⁴ Hervé LEPRETRE, *Je suis né dans son ventre - Le Paris d'Henri Calet*, Tusson, Du Lérot éditeur, 2013.

⁵ Christiane MARTIN DU GARD, *Terre brûlée*, Paris, Aux éditions des cendres, « Inédits de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet », 2014. Le texte est établi par Michel P. Schmitt qui signe aussi un intéressant appareil critique.

trois dernières années de l'écrivain vues par celle qui fut sa dernière compagne, le livre retrace l'histoire d'une rencontre et de voyages à travers la France, jusqu'à Vence. Si le texte de Christiane du Gard oscille entre témoignage et biographie, il convient toutefois de le considérer avec prudence et d'en accepter la part de romanesque. *Terre brûlée* est l'œuvre d'une femme amoureuse ayant par ailleurs, tout le reste de sa vie, veillé à entretenir la mémoire de son compagnon. En cela, il est un document touchant, dont la sincérité compense des effets que d'aucun pourrait parfois juger dramatiques. Dès lors, il vérifie ce que les œuvres précédentes laissaient déjà envisager, à savoir qu'indépendamment de leurs différences formelles, elles racontent toujours l'histoire d'un même attachement.

Il en va ainsi lorsque Patrice Delbourg, dans *Les Désseparés* (1996)¹, glisse son portrait au milieu de cinquante-deux autres écrivains méconnus ; lorsque Jacques Barozzi, compilateur des textes rassemblés dans *Le Goût de la marche* (2008)², fait figurer un extrait des *Grandes Largeurs* aux côtés de ceux rédigés par Georges Perec, Julien Gracq, Virginia Woolf, Jean-Jacques Rousseau ou Marguerite Duras ; ou lorsque Thomas Vinau l'inclut, dans *Des Etoiles et des chiens* (2018)³, dans une liste subjective et disparate de soixante-seize artistes inconsolés.

Personnage secondaire dans le roman de Patrice Delbourg, *Signe particulier : endurance* (2007)⁴, Calet apparaît aussi dans *Le Corps de la France* (2010), de Michel Bernard, où il a droit à un chapitre entier rendant compte de son expérience de la guerre⁵. Si sa présence est plus modeste dans *Patagonie dernier refuge* (2021)⁶, Eric Faye et Jérôme Garcin ne l'oublent pourtant pas lorsqu'ils décrivent la « pouponnière de grandes plumes » qu'était l'Uruguay au début du siècle et par où sont passés Lautréamont, Supervielle, Laforgue et Quiroga. Tous ces exemples démontrent qu'il s'est peu à peu immiscé — peut-être malgré lui ? — dans un certain imaginaire littéraire.

Si ce « catalogue » semblait nécessaire pour illustrer sa présence discrète, il ne s'agit néanmoins pas d'établir ici le recensement exhaustif de toutes les occurrences liées à Henri Calet. Une rapide recherche sur internet suffit pour se rendre compte de sa réalité. Si l'on peut parfois regretter qu'elle se limite trop souvent aux dernières phrases de *Peau d'ours* (« Ne me secouez pas,

¹ Patrice DELBOURG, *Les Désseparés, 53 portraits d'écrivains*, Paris, Le Castor Astral, 1996.

² Jacques BAROZZI, *Le Goût de la marche*, Paris, Mercure de France, « Le Petit Mercure », 2008.

³ Thomas VINAU, *Des étoiles et des chiens, 76 portraits d'inconsolés*, Paris, Le Castor Astral, 2018.

⁴ Dans ce roman, Calet devient un personnage que croise le jeune protagoniste, Aurélien, en juillet 1956 à Vence. Son ombre fournit à l'auteur l'occasion de citer les noms de nombreux écrivains de la marge (Guérin, Gadenne, Hardellet, Paraz...) et d'écrire à son sujet de belles pages, notamment celles qui figurent en fin de livre et racontent son décès. Patrice DELBOURG, *Signe particulier : endurance*, Paris, Le Castor Astral, 2007, pp. 209-212.

⁵ Michel BERNARD, *Le Corps de la France*, Paris, La Table Ronde, 2010, pp. 29-48.

⁶ Eric FAYE, Jérôme GARCIN, *Patagonie, dernier refuge*, Paris, Stock, « La Bleue », 2021.

je suis plein de larmes »), il semble finalement assez naturel, compte tenu des caractéristiques de l'œuvre, que les hommages à l'éternel « outsider » de la littérature se fassent, la plupart du temps, sur le mode mineur. Puisque sa relative confidentialité contribue aussi à le rendre sympathique, il n'est pas surprenant que l'admiration qu'il suscite s'exprime à coup d'allusions et d'évocations sporadiques. Toutefois, peut-être le terme d'« admiration » n'est-il pas le mieux indiqué puisque, respectant la pudeur de l'objet de leur affection, les lecteurs de Calet ne sauraient songer à le placer sur un piédestal. Toutes ces présences discrètes témoignent en revanche d'un réel sentiment d'amitié pour l'homme et d'une affection sincère envers une œuvre qui, bien qu'en retrait des modes et des écoles littéraires, a certainement influé — même modestement — sur le cours de la littérature de langue française de la fin du vingtième siècle et du début du vingt-et-unième.

C. Postérité littéraire

Les années 80, un renouvellement de la littérature ?

À l'existentialisme et à l'engagement de l'écrivain qui dominant la vie intellectuelle de l'immédiat après-guerre (avec Sartre et Aragon), succède une pensée qui se concentre davantage sur une notion que Barthes, dans *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), assimile à une « autre réalité formelle » située entre la langue et le style : l'écriture¹. Pour Vincent Kaufmann, l'engouement suscité par le formalisme est la réponse logique d'un monde intellectuel face à une « instrumentalisation politique de la littérature »² exacerbée en France au lendemain de la guerre. Denis Labouret précise :

Par réaction à Sartre et à Aragon, en un sens, il fallait logiquement la structure et l'écrivain — Barthes et Robbe-Grillet... La fortune du structuralisme et la « terreur » qu'il a exercée dans le monde des lettres tient à ce besoin propre à la France de revenir à la lettre et au texte après une période qui les a ignorés.³

Si le terme employé est extrêmement fort (« terreur »), il souligne néanmoins la prédominance d'une conception qui s'impose dans les années 60 et qui interroge la littérature en profondeur. Dans *Le Démon de la théorie* (1998), Antoine Compagnon a souligné que l'un des premiers fondements

¹ Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, « Points Essais », 1972, p. 18.

² Vincent KAUFMANN, *La Faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Editions du Seuil, « La Couleur des idées », 2011, p. 84. Cité par Denis LABOURET, *op. cit.*, p. 176.

³ *Ibid.*

de cette théorisation semblait être de remettre systématiquement en cause tout ce qui jusqu'alors incarnait le « sens commun » dans le domaine de la littérature. Durant deux décennies — qui correspondent aussi au « purgatoire » de Calet —, les succès du formalisme et notamment du Nouveau Roman contribuent très largement à priver de visibilité de nombreux auteurs singuliers.

De fait, les rééditions des livres de Calet, à partir de 1979, coïncident avec ce que Bruno Blanckeman, dans une perspective d'ensemble de l'histoire littéraire, nomme un « phénomène de relance paradoxal » de la littérature qu'il attribue à « la conjonction d'une double crise, esthétique et culturelle »¹. En effet, la littérature connaît alors une nouvelle « inflexion » que Dominique Viart et Bruno Vercier n'attribuent pas à un « évènement précis », mais qu'ils considèrent comme étant la conséquence de « phénomènes plus sourds, mais aussi plus insistants », qui influent sur la totalité de la société². « Incrédulité » est le terme que choisit Jean-François Lyotard pour décrire le sentiment qui caractérise, selon lui, l'être humain « postmoderne » face à des « métarécits » qui, parce qu'ils sont communs à tous, sont censés « légitimer » le savoir et lui donner un sens³. Après la déception des idéaux humanistes et révolutionnaires, les sciences humaines, érigées pendant vingt ans en nouvelle *doxa*, voient se retourner contre elles les critiques et les soupçons qu'elles avaient formulés vis-à-vis de l'ordre établi. En tant que nouveau « discours dominant », elles n'échappent pas au doute que font naître des métarécits qui ne s'accordent plus au monde qu'ils étaient censés décrire et dans lequel il devient désormais difficile d'avoir la moindre certitude. Bruno Blanckeman résume en ces termes la perte de repère qui anime le début des années 80 et à laquelle ne peut plus répondre aucune vérité générale :

C'est moins [...] la modernité qu'une certaine idée de la modernité qui est remise en cause, au début des années 80, dans ses modèles esthétiques (les avant-gardes), politique (l'idéal révolutionnaire), philosophique (le progressisme des lumières). D'où le succès du terme de « postmodernité » pour désigner un « après » de la modernité qui se pense moins comme une rupture avec elle — ce qui serait une façon d'en reconduire le principe élémentaire — que comme son assimilation dans le cadre d'un rapport syncrétique, et non plus dialectique, à l'histoire des formes et des valeurs littéraires.⁴

Ainsi, il ne s'agit plus tant de rompre absolument avec ces anciens modèles — ce qui conduirait à reproduire une opposition entre tradition et modernité — que de les intégrer dans une logique

¹ Bruno BLANCKEMAN, « La littérature française au début du XXI^e siècle : profils culturels », in Michèle TOURET (dir.), *op. cit.*, p. 429.

² Dominique VIART, Bruno VERCIER, *La Littérature française au présent*, Paris, Editions Bordas, 2008, p. 16.

³ Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, « Critique », 1979, p. 12.

⁴ Bruno BLANCKEMAN, « La littérature française au début du XXI^e siècle : profils culturels », in Michèle TOURET (dir.), *op. cit.*, p. 432.

d'ensemble dans laquelle ils ne seraient qu'une étape supplémentaire. De fait, aucun nouveau discours totalisant ne peut dès lors répondre aux espoirs déçus sur les plans esthétique, politique et philosophique, dans une société marquée par les crises économiques et sociales (le choc pétrolier de 1974 et l'apparition du chômage de masse) qui sonnent le glas du mythe des Trente Glorieuses. Pour Denis Labouret, cette « fin des avant-gardes » est concomitante de la disparition de la figure du « grand intellectuel » — Roland Barthes et Jean-Paul Sartre sont morts en 1980 — et du « grand écrivain » — Malraux est mort en 1976, Aragon en 1982 —, cet être « érigé en maître à penser, écouté et respecté »¹ et dont l'influence s'étendait bien au-delà de la sphère littéraire. Le doute ainsi généralisé interroge le devenir d'une littérature qui a dorénavant conscience de ses limites, qui a perdu la « foi » dans ses « pouvoirs symboliques » et ne semble plus pouvoir remplir une réelle « fonction sociale »². La démythification de l'objet littéraire s'accompagne donc de la désacralisation du rôle de l'écrivain et la « fin des avant-gardes », selon Viart et Vercier, marque le début de la littérature contemporaine.

Ce contexte général éclaire considérablement le retour en grâce d'Henri Calet, dont le personnage modeste en marge de tous les groupements, qu'ils soient esthétiques, théoriques ou idéologiques, préférant l'hybridité à la rigueur d'une forme quelconque et doutant ouvertement de ses talents de « vrai romancier », correspond parfaitement à l'anti-modèle d'écrivain que pourrait revendiquer une littérature désormais vouée à se décliner sur le mode mineur. Si, du fait de sa confidentialité, il ne peut raisonnablement pas être considéré comme tel, l'intérêt qu'il suscite au tournant des années 80 peut toutefois s'interpréter comme un symptôme. En effet, se défaisant d'une approche dogmatique, ces années favorisent l'émergence de nouveaux écrivains, mais sont aussi l'occasion de réévaluer la période précédente et d'exhumer des auteurs plus ou moins oubliés. La « revie littéraire »³ de Calet s'en trouve d'autant plus justifiée que ses thématiques coïncident avec celles qui animent le monde des lettres de l'époque. Viart et Vercier résument parfaitement le changement de paradigme qui s'opère :

Aux jeux formels qui s'étaient peu à peu imposés dans les années 1960-70 succèdent des livres qui s'intéressent aux existences individuelles, aux histoires de famille, aux conditions sociales, autant de domaines que la littérature semblait avoir abandonnés aux sciences humaines [...], ou aux « récits de vie » qui connaissent alors un véritable succès. [...] Et les nouveaux venus ne sont pas en reste, prêts parfois à

¹ Denis LABOURET, *op. cit.*, p. 220.

² *Ibid.*

³ « La revie littéraire » est une rubrique de la revue lilloise *Roman 20-50*. Créée en mars 1986, elle est caractéristique de cette recherche des années 80 s'intéressant aux écrivains oubliés des années 20-50. La première « revie littéraire » (le terme est employé pour la première fois par Paul Renard) date de juin 1987 et concernait Emmanuel Bove. Calet a plusieurs fois figuré au sommaire de la revue (n°8, n°18, n°32).

faire du romanesque avec presque rien [...]. Prêts aussi à plonger dans le réel qu'avait déserté une grande part de la littérature, à s'installer dans l'arrière-fond de la province, dans les banlieues populaires [...]. Le passé aussi est revisité, l'Histoire reconquise.¹

Selon ces propos, le « renouvellement » de la littérature, dû notamment au retour au premier plan de l'idée de subjectivité, passe par le développement de trois tendances qui se distinguent plus particulièrement. La première, observée par Viart et Vercier, regroupe, sous l'appellation générique « les écritures de soi », l'ensemble des variations autobiographiques, les journaux et les carnets, les récits de famille et de filiation, ainsi que les fictions biographiques². Il s'agit dans tous les cas d'écrire autour d'un « je » référent, narrateur dont l'identité s'entremêle parfois à celle de l'écrivain. En plus de celle-ci, la deuxième préoccupation littéraire du moment consiste à « écrire l'Histoire ». Les deux conflits mondiaux du vingtième siècle occupent dès lors une place significative dans des livres qui sont l'occasion, pour les écrivains, d'interroger la mémoire collective et individuelle, de mener des enquêtes sur des personnages précis et de questionner un avenir que les folies meurtrières passées ont considérablement contribué à assombrir. Enfin, la troisième tendance décrite par Viart et Vercier est celle qui consiste à « écrire le monde » et donc à faire du réel, sous toutes ses formes, le sujet principal. Les faits divers, l'engagement, les questions socio-économiques et, plus généralement, tout ce qui a trait au quotidien, reviennent au centre de l'intérêt des écrivains dont le souci n'est plus tant de complexifier une forme que de revenir à une certaine banalité du sujet et à la simplicité de la narration. Si l'histoire littéraire peut ainsi se permettre de schématiser et de généraliser, le « renouvellement » de la littérature correspond en réalité à une évolution de la pensée, sur le temps long, qui parcourt l'ensemble de la société. Ainsi, s'il ne s'agit pas de faire d'Henri Calet le chef d'une école qui n'existe pas, force est de constater que la narration à la première personne, l'Histoire et le récit du quotidien sont précisément les trois caractéristiques fondamentales de son œuvre, dont la marginalité, conséquence d'une poétique du retrait gardant son auteur éloigné de toutes les controverses et de toutes les modes propres à son époque, pourrait dès lors s'apparenter à une certaine modernité qu'elle devancerait, à défaut de la promouvoir. Ainsi, pour mesurer l'influence de la manière caletienne sur la littérature au tournant des années 80 — partant du principe qu'elle s'exercerait de façon indirecte, comme un signe des temps —, il conviendrait d'identifier des auteurs dont les œuvres font écho à l'ensemble de ces choix esthétiques. Nous pourrions alors retenir trois figures significatives et représentatives, du fait même

¹ Dominique VIART, Bruno VERCIER, *op. cit.*, pp. 7-8.

² Signe des temps, soulignons que les années 80 marquent un tournant autobiographique très net chez plusieurs « nouveaux romanciers ». Sarraute fait paraître *Enfance* (1983), Simon publie *Les Géorgiques* (1981).

de leurs différences, des évolutions que connaît le roman à ce moment : Georges Perec, Patrick Modiano et Annie Ernaux.

Si l'œuvre de Perec, publiée pour l'essentiel dans les années 70, est associée au formalisme et à l'OuLiPo, elle n'en est pas moins révélatrice d'une conscience du monde environnant dont l'auteur de *La Vie mode d'emploi* (1978) rend compte dès la parution de son premier ouvrage, en 1965, *Les Choses. Une histoire des années soixante*. Dans ce livre, lauréat du prix Renaudot, Perec introduit une dimension sociologique en s'intéressant aux débuts et aux conséquences de la société de consommation. C'est toujours du quotidien dont il est question dans *Je me souviens* (1978) où la liste des « choses communes » est l'unique argument d'un livre fait de fragments épars à la beauté banale et nostalgique. Perec avait-il lu Calet ? Rien ne permet de l'affirmer avec certitude même si une petite phrase, au début de *W ou le souvenir d'enfance* (1975) pourrait le laisser supposer. Alternant fiction et autobiographie, le livre interroge une mémoire dénuée de chronologie et composée de bribes, d'anecdotes et de doutes en regard de laquelle se dresse « l'Histoire avec sa grande hache »¹. S'il semble difficile de faire de Perec un disciple direct de Calet, il est toutefois singulier de relever sous sa plume ce mot déjà formulé trente ans plus tôt par le chroniqueur de *Combat*². Tous deux ont aussi en commun une mémoire qui fait le lien avec le lieu (*Espèces d'espaces*, *W ou le souvenir d'enfance*) et un rapport pudiquement mélancolique au passé inscrit dans la topographie parisienne³.

Le même genre d'allusion discrète — ou de citation — permet d'établir une certaine filiation entre Patrick Modiano et l'auteur de *La Belle Lurette*. Dans *Dora Bruder* (1997), récit biographique et autobiographique sur les traces d'une adolescente arrêtée par la police française et déportée à Auschwitz, le narrateur reproduit le graffiti laissé par « Zébu », alias Albert Sciaky, sur le mur de la cellule 218 de la deuxième section de la prison de Fresnes. Modiano a-t-il, comme Calet, consulté les registres établis à la Libération par le Ministère des prisonniers de guerre et déportés, ou a-t-il simplement emprunté cette inscription aux *Murs de Fresnes* (MF, 58)⁴ ? Au-delà de cette simple anecdote, l'œuvre entière de Modiano, commencée à la fin des années 60, présente de réelles

¹ Georges PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2015, p. 17.

² La phrase exacte de Calet, à l'occasion de sa visite au Musée Grévin en janvier 1946, est la suivante : « De l'histoire à si bon marché, et sans douleur, une histoire sans sa grande Hache, c'est bien exceptionnel ». (CO, 123)

³ Evoquons notamment le texte « La rue Vilin », où Perec fait la chronique de la destruction de sa rue d'enfance. Le texte a inspiré le beau documentaire de Robert Bober, *En Remontant la rue Vilin* (1992). De 1969 à 1975, Georges Perec se rendit une fois par an rue Vilin afin de prendre des notes pour un projet de livre sur le devenir de douze lieux parisiens auxquels il était attaché. Il décrit son projet qui devait réunir 288 textes dans *Espèces d'espaces* et conclut en écrivant : « ce que j'en attends, en effet, n'est rien d'autre que la trace d'un triple vieillissement : celui des lieux eux-mêmes, celui de mes souvenirs, et celui de mon écriture ». Georges PEREC, *Espèces d'espaces*, in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 605-606.

⁴ Patrick MODIANO, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999, p. 99.

similitudes avec celle de Calet. En effet, la simplicité de l'écriture à la première personne, la mémoire familiale, l'intérêt porté aux anonymes et aux anecdotes (Dora Bruder ne doit son roman qu'à la lecture fortuite d'une ancienne coupure de journal), l'attention accordée à la topographie de Paris (que l'on parcourt à pied et dont l'ancien nom des rues permet d'évaluer les multiples changements), l'importance de la chose écrite (journaux, plaques, documents divers) et surtout un rapport à l'Histoire distancié, refusant la facilité du jugement et de la diabolisation sans pour autant faire preuve de complaisance, sont autant d'éléments qui font inmanquablement penser à l'auteur de *La Belle Lurette*.

De la même manière, le travail entrepris par Annie Ernaux dans les années 70, qui coïncide avec l'apparition de l'autofiction — le néologisme de Doubrovsky date de 1977 —, n'est pas sans évoquer les multiples variations autobiographiques auxquelles Calet procède dans l'ensemble de ses livres. Le bien-fondé de ce rapprochement tient aussi au fait que dès ses premiers ouvrages — *Les Armoires vides* (1974), *La Femme gelée* (1981) et surtout *La Place* (1983), qui obtient le prix Renaudot en 1984 —, Annie Ernaux dépasse le simple récit de filiation pour interroger le monde des « petites gens » auquel appartient sa famille et dont elle-même s'est éloignée grâce à l'école et à la culture. Ainsi que le souligne Denis Labouret, « l'enjeu n'est pas seulement biographique ou autobiographique, mais sociologique, ethnographique »¹. Cette dimension sociale et un style volontairement neutre sont autant d'éléments qui plaident, une fois de plus, en faveur d'une influence diffuse — ou tout du moins d'une rencontre — de la manière caletienne.

Il ne s'agit pas, a posteriori, de légitimer l'auteur du *Tout sur le tout* par l'intermédiaire d'écrivains reconnus, pour l'intégrer artificiellement dans une histoire littéraire officielle, mais plutôt de relever un ensemble de proximités thématiques, éthiques et stylistiques accompagnant une renaissance en librairie, qui pourrait dès lors s'en trouver justifiée. En effet, si les exemples de Georges Perec, Patrick Modiano et Annie Ernaux, du fait de leurs importants succès populaire et critique, sont pertinents pour saisir quelques-unes des tendances annoncées par Calet qui s'imposent dans la littérature des années 80, l'unanimité dont ils font l'objet tend néanmoins à faire d'eux des écrivains « institutionnalisés »². Or, s'il existe de véritables « successeurs » de Calet, il convient de les rechercher à la marge de ces réussites littéraires trop évidentes, du côté de ces auteurs à la

¹ Denis LABOURET, *op. cit.*, p. 249. Annie Ernaux parle elle-même d'une auto-socio-biographie concernant ses ouvrages.

² Le prix Nobel de littérature attribué à Modiano en 2014, la parution de l'intégralité de l'œuvre de Perec dans « La Pléiade », la parution dans la collection « Quarto » (2011) sous le titre *Ecrire la vie* de onze œuvres d'Ernaux et une rapide recherche sur le site internet theses.fr (où sont recensées les centaines de thèses consacrées à Perec, Modiano et Ernaux) sont éloquentes à ce sujet.

célébrité modeste, parfois même oubliés, qui, malgré des succès d'estime et des prix littéraires glanés ici ou là, appartiennent à la catégorie des écrivains discrets et demeurent, pour le grand public, des « outsiders » de la littérature.

Les enfants de Calet

La marginalité de Calet, symbolisée par un retrait constant vis-à-vis de tout type de groupement, est contradictoire avec l'idée d'une figure tutélaire que des disciples érigerait en exemple à suivre. Calet n'a jamais été un chef de file et si quelques écrivains semblent lui avoir emboité le pas c'est, la plupart du temps, avec la réserve de ceux qui, entrant en littérature sans avoir besoin d'aucun maître, s'« invente[nt] une famille » et ont pu reconnaître en lui un « parrain » qui occuperait « une place de choix : celle du cœur »¹. Ces mots de Jean-Pierre Enard illustrent une influence qui est avant tout le fruit d'une affection. Cette admiration pudique, dont font preuve un certain nombre d'écrivains, et dont l'élégance consiste à ne jamais l'afficher de façon trop tapageuse, est peut-être le premier indice d'une poétique du retrait assimilée et considérée comme étant la principale leçon héritée de l'auteur de *La Belle Lurette*. Ainsi que nous l'avons signalé, les années 70-80 coïncident avec le retour et la valorisation des principaux thèmes caletiens. Pourtant, la narration à la première personne, le récit d'une enfance difficile ou d'une réalité sociale propre à une époque, l'intérêt pour les petites gens et pour la banalité du quotidien ne suffisent pas pour faire du Calet. Au-delà de ces sujets, ses « successeurs » potentiels se distinguent par un ton dont le trait principal semble être une modestie qui leur permettrait précisément de renoncer à la facilité des prises de positions unilatérales et des démonstrations univoques. Les « continueurs » de Calet ne sont pas à rechercher du côté de ceux qui adhèreraient à un principe d'écriture donné, à des préceptes ou à un genre précis mais plutôt du côté de ceux qui parviennent, sans ambiguïté et sans profession de foi, à faire état d'une sensibilité politique, sociale, historique et littéraire sans jamais se laisser aller à une opposition systématique et simplificatrice qui pourrait prendre des allures moralisantes. La voix littéraire de Calet se définit avant tout par sa tendresse, son ironie et son authenticité. Ces principales caractéristiques dessinent un humanisme discret et sans effusion — Jean-Pierre Enard parle d'une « émotion sans artifice »² —, où les sentiments se devinent et s'effleurent par l'intermédiaire de détails plutôt que de donner lieu à de longs développements expliquant au lecteur ce qu'il conviendrait de penser. Paradoxalement, le réel ne s'en trouve pas

¹ Jean-Pierre ENARD, « La place du cœur », in *Un bon écrivain est un écrivain mort*, Bordeaux, Finitude, 2005, p. 76.

² *Ibid.*, p. 77.

atténué mais gagne, au contraire, en complexité. Les « successeurs » de Calet ne se regroupent autour d'aucune théorie d'ensemble, mais semblent plutôt se distinguer par un *ethos* commun dont l'humilité et l'humour les préserveraient de tout excès. Ainsi, plutôt que de décerner un quelconque certificat de bonne « qualité », inévitablement subjectif, peut-être serait-il davantage pertinent de proposer quelques pistes de lecture.

Paris et les milieux populaires où vivent des personnages décalés, souvent en marge, sont parmi les thèmes récurrents des livres de Pierre Charras, Jean-Pierre Enard et Jean-Pierre Martinet. Tous nés dans les années quarante, ces écrivains affichent leur passion commune pour Calet. Au-delà des références directes disséminées dans leurs romans (Charras, Enard) et des articles consacrés à Calet et à son œuvre (Enard, Martinet), l'influence de l'auteur de *La Belle Lurette* est perceptible dans l'intérêt qu'ils portent aux solitaires désabusés qui errent, anonymes, dans la grande ville. C'est le cas dans *Monsieur Henri* (1994) — dont le titre est une allusion évidente à *Monsieur Paul* —, de Pierre Charras¹. Il met en scène un fervent lecteur de Calet rencontrant par hasard, quarante ans après l'enquête, un « personnage » des *Deux Bouts* — la cliente au peignoir bleu dans le salon de l'esthéticienne Monique Matutini (DB, 43). A l'aide de multiples digressions révélant le passé de son personnage, Charras dessine le portrait sensible d'un solitaire passé à côté de sa vie, sans rancœur ni acrimonie. Les mêmes thèmes sont présents dans *Dix-neuf secondes* (2003), roman d'apparence plus composite où chaque chapitre est l'occasion de se focaliser sur l'un des sept personnages que réunit une rame de métro. Histoire d'amours manquées, de rêves adolescents, de solitudes, de perversions inavouables, de contradictions intimes, *Dix-neuf secondes* met en scène des êtres rassemblés par le hasard, qui appartiennent à la même banalité et que Charras décrit toujours avec bienveillance.

« Humour » et « bienveillance » sont certainement les termes qui caractérisent le mieux le travail de Jean-Pierre Enard² dont l'œuvre est très ouvertement influencée par celle de Calet, ne serait-ce que par ses clins d'œil répétés. C'est le cas, par exemple, de *La Reine du Technicolor* (1980), où le bureau de détective privé du père du narrateur se situe « dans le dix-septième, à deux pas de l'actuel lycée Henri-Calet ». Dans un texte contemporain et repris dans le recueil de

¹ Pierre Charras (1945-2014) a d'abord été professeur d'anglais avant de devenir acteur, dramaturge et romancier. Publié au Mercure de France, *Monsieur Henri* a reçu le Prix des Deux-Magots en 1995.

² Personnage atypique, Jean-Pierre Enard (1943-1987) a été rédacteur en chef du *Journal de Mickey*, chercheur de gadget à *Pif Gadget*, puis directeur de la collection « Bibliothèque rose » chez Hachette. Président de l'association Henri-Calet, en charge de la revue *Grandes largeurs*, il est l'auteur de très beaux textes sur Calet (« La place du cœur », « 14 juillet 1956 »). Il est aussi l'auteur d'une œuvre surprenante et diverse, constituée de contes érotiques, de faux romans noirs, de nouvelles, et même d'un roman racontant le dernier dimanche de Jean-Paul Sartre, deux ans avant sa mort véritable... Comme l'auteur de *Rêver à la suisse*, il est décédé, trop jeune, d'un arrêt du cœur.

nouvelles policières *Paris noir* (1980), c'est encore devant un lycée Henri-Calet que Jean-Pierre Enard fait passer ses personnages¹. Ses livres d'une fausse légèreté sont ancrés dans un Paris modeste peuplé de prostituées, de vendeuses, de dactylos, de magasiniers, de travailleurs en tout genre et de faiseuses d'ange. Il n'est pas rare que ses personnages habitent rue des Acacias, se souviennent des fêtes foraines à Neu-Neu, se méfient des policiers ou raccompagnent les voleurs chez eux². Dans *La Reine du Technicolor* (1980), parodie de roman noir qui parle aussi de l'enfance en fuite, *Monsieur Paul*, « qui venait de sortir »³ et que la mère du narrateur lit pour la troisième fois, devient un des marqueurs des années 50, au même titre que la 203, le whisky et le Coca-Cola qui remplacent progressivement les verres de « Dubo-dubon-dubonnet » et de « mandarin-picon »⁴. Le Paris d'Enard est proche de celui de Calet dans sa dimension nostalgique et populaire. Loin de la carte postale, ses personnages, comme ceux de Calet, respirent l'odeur du métro, expriment leur fascination pour les vespasiennes⁵ et ne sont jamais totalement étrangers aux milieux interlopes.

C'est dans ces mêmes milieux que se situent essentiellement les livres de Jean-Pierre Martinet⁶, dont l'atmosphère beaucoup plus sombre fait davantage penser aux trois premiers ouvrages de Calet. En effet, Martinet se place du côté de ceux que les Trente Glorieuses ont délaissés, du côté de *Ceux qui n'en mènent pas large* (1986) et sur qui les jours glissent, pas même franchement désagréables, en laissant « une impression mitigée, comme tout dans la vie »⁷. Dans ces bistrot où les œufs durs trônent encore sur le comptoir et où les cabines téléphoniques sises au fond de la salle font volontiers office de pissotière, se croisent des personnages médiocres, résignés à accepter leur défaite et à ne jamais ambitionner d'être plus que ce qu'ils sont. *La Grande vie* (1979), dont l'action se déroule aux alentours du cimetière Montparnasse, fait le récit des amours grotesques entre une imposante concierge et le fluet employé d'un magasin d'articles funéraires. Les toilettes à la turque situées au fond de la cour, l'alcool, la folie latente et les scènes de sexe

¹ Jean-Pierre ENARD, « Boulevard des Maréchaux », in *Paris noir*, recueil de nouvelles policières, Paris, Le Dernier Terrain Vague, 1980. Repris dans Jean-Pierre ENARD, *L'Existence précaire des héros de papiers...*, Bordeaux, Finitude, 2015, p. 109.

² Jean-Pierre ENARD, *L'Existence précaire des héros de papier*, Bordeaux, Finitude, 2015, pp. 9, 13, 15, 24, 109.

³ Jean-Pierre ENARD, *La Reine du Technicolor*, Bordeaux, Finitude, 2008, p. 9 et p. 17.

⁴ Jean-Pierre ENARD, *La Reine du Technicolor*, *op. cit.*, p. 9, 16, 17, 166.

⁵ Jean-Pierre ENARD, « Jeanne et les vespasiennes », in *L'Existence précaire des héros de papier*, *op. cit.*, p. 79.

⁶ Jean-Pierre Martinet (1944-1993) publie ses premiers textes dans la revue *Matulu*. Auteur de nouvelles et de romans, dont le remarquablement ignoré *Jérôme* (1978), il travaille en tant qu'assistant-réalisateur à l'ORTF, avant de devenir kiosquier à Tours. Alcoolique, il est mort dans la solitude et la pauvreté à l'âge de 48 ans. Invité par Jérôme Garcin à écrire (souvenons-nous de la contrebasse et des talents de nageur d'Echenoz) une courte notice autobiographique, Martinet écrivit : « Parti de rien, Martinet a accompli une trajectoire exemplaire : il n'est arrivé nulle part. »

⁷ Jean-Pierre MARTINET, *Ceux qui n'en mènent pas large*, Paris, Le Dilettante, 2006, p. 91. Ce court récit est suivi d'un texte consacré à Calet « Au fond de la cour à droite », paru pour la première fois dans *Subjectif*, n°4, novembre 1978.

désespérées annoncent un drame à venir que le narrateur refuse de désigner comme tel, conscient qu' « il n'y a pas de drame, chez nous, [...] ni de tragédies, il n'y a que du burlesque et de l'obscénité »¹. Cette phrase évoque le Calet de *La Belle Lurette*, du *Mérimos* ou de *Fièvre des polders* et décrit simplement la réalité de toute une classe sociale sauvée du misérabilisme par un renoncement, une ironie et un humour corrosifs.

Le même genre d'humour gris, la même langue vive, alerte et directe se retrouvent dans le premier roman d'Hervé Prudon², *Mardi gris* (1978), qui s'intéresse lui aussi à la petite misère ordinaire qui peuple indifféremment les H.L.M des banlieues parisiennes ou les villages du Cantal. Dès lors, la vague histoire policière qui prend forme fait davantage figure de prétexte pour suivre un moment ces personnages sans avenir qui cultivent le « goût de la faillite »³, et dont la fuite en avant est précipitée par leur refus, ou leur impossibilité, de jouer le jeu imposé par la bienséance et la société. Comme chez Calet, la marginalité décrite par Jean-Pierre Enard, Jean-Pierre Martinet et Hervé Prudon s'impose et n'est donc jamais un motif de revendication qui pourrait donner lieu à une révolte ou à une théorisation. Leurs personnages l'acceptent pour ce qu'elle est, ni plus ni moins, comme une preuve de leur solitude, de leur maintien à l'écart d'un monde qu'ils n'ont pas la prétention de changer. De fait, tous ont l'humilité de ne tirer de ces modestes histoires individuelles, banales car entièrement partagées, aucune vérité générale qui se voudrait exemplaire, qui ferait office de système et dépasserait ainsi leur simple réalité.

À ces premières pistes de lecture, il est possible d'ajouter les noms de Jacques Chessex, Guy Goffette et Françoise Henry, notamment pour la partie de leur œuvre qui fait le récit d'une histoire familiale ou d'une enfance. Amateur avoué de Calet de longue date, Jacques Chessex⁴ lui avait, dès 1966, consacré un bel article, dans *La Nouvelle Revue française*, oscillant entre l'hommage et l'étude⁵. *L'Ogre*, roman pour lequel il reçoit le prix Goncourt 1973, raconte le quotidien de Jean Calmet, professeur de latin, qui vient d'enterrer son père. Par bien des aspects, il ressemble au Joseph Cagnieux que Calet décrit dans *Le Mérimos*. A l'instar de ce dernier, sa vie est conditionnée par la présence d'un père dont le souvenir s'impose à chaque instant pour le convaincre de sa honte,

¹ Jean-Pierre MARTINET, *La Grande vie*, Talence, Editions de l'arbre vengeur, « L'alambic », 2017, p. 53.

² Hervé Prudon (1950-2017) a été journaliste, scénariste et écrivain. Il est notamment l'auteur de nombreux romans policiers et a obtenu le prix Louis-Guilloux pour *Nadine Mouque* (2004).

³ Hervé PRUDON, *Mardi gris*, Paris, Editions de la Table Ronde, « La petite vermillon », 2019, p. 28.

⁴ Jacques Chessex (1934-2009) est un peintre, poète et écrivain suisse. Il est notamment lauréat du prix Goncourt en 1973 avec *L'Ogre* puis lauréat du prix Goncourt de la poésie en 2005 avec *Allegria*.

⁵ Jacques CHESSEX, « Henri Calet dix ans après », *La Nouvelle Revue française*, n°159, mars 1966. Ce texte devait être repris quinze ans plus tard sous le titre « Henri Calet vingt-cinq ans après », in Jacques CHESSEX, *Maupassant et les autres*, op. cit. ; puis sous le titre « Tu nous manques Henri Calet » dans le n°883-884 de la revue *Europe* consacré à Henri Calet. A l'occasion de la réédition du *Croquant indiscret*, en novembre 1992, Chessex signe une chronique intitulée « Pour le retour d'Henri Calet », *Le Nouveau quotidien* (Lausanne), 24 décembre 1992, p. 20.

de sa faiblesse et de son impuissance. Comme Cagnieux, Jean Calmet erre dans les rues, hante les cafés et trouve parfois un réconfort de courte durée auprès d'une prostituée dont les lèvres ont un parfum de grenadine. Il appartient à cette catégorie des personnages médiocres, conscients de leur inutilité et qui se jugent volontiers minuscules sans pour autant en vouloir à quiconque. Jean Calmet, vaincu, écrasé par l'image paternelle, est l'illustration tragique d'une emprise familiale dont il devient impossible de se défaire. Si la famille perçue comme une influence néfaste n'est pas caractéristique de l'œuvre de Calet (hormis dans *Le Mérinos*), le livre de Chessex peut toutefois en être rapproché par sa capacité à donner corps à un personnage apeuré qui n'exprime jamais de sentiment de révolte ou de haine, et par sa façon de décrire, non sans pudeur, toute l'amertume et la misère de vivre.

Peut-être la parenté de Guy Goffette¹ avec l'auteur de *La Belle Lurette* est-elle plus évidente. Principalement reconnu pour son œuvre poétique, ses deux premiers romans *Un été autour du cou* (2001) et *Une enfance lingère* (2006) mettent en scène un jeune garçon nommé Simon qui découvre le monde des femmes. Les sept chapitres qui composent *Une enfance lingère*, comme autant de fragments clos sur eux-mêmes, relatent une enfance rendue légère par le mystère et la douceur de quelques pièces de dentelles. Guy Goffette conte ainsi, avec bienveillance et espièglerie, les aventures d'un petit garçon tour-à-tour en prise avec l'ambiguïté des mots, sauvé de la noyade grâce à un soutien-gorge, bouleversé par la petite culotte bleue d'un premier amour de dix ans et qui découvre finalement, monté sur la calèche de son oncle bonnetier, que l'aventure se trouve moins au Far-West que dans le commerce des femmes. Tant sur le plan du fond que de la forme, *Une enfance lingère* subit manifestement l'influence de Calet. Comme ce dernier, il convoque les expressions populaires pour interroger le langage et mettre en avant son pouvoir de suggestion. Nul doute que le souvenir des livres de Calet plane sur ce récit à hauteur d'enfant, construit à l'aide de courts paragraphes, de phrases simples et d'un langage sensible où l'humour et l'ironie permettent au narrateur de considérer chaque anecdote avec une tendre distance.

C'est précisément ce souvenir que Jérôme Garcin convoque dans l'article qu'il consacre au livre de Françoise Henry² paru en 2020, *Loin du soleil*. Ce roman, dont l'action se situe en milieu rural, relate l'histoire de Loïc, enfant détruit par la mort subite de sa mère, obligé de grandir en

¹ Guy Goffette (né en 1947) est un poète et un écrivain belge. Il a notamment reçu en 2010 le prix Goncourt de la poésie. Auteur d'un certain nombre de notices sur Calet dans divers dictionnaires et encyclopédies, il a aussi chroniqué la réédition de *Trente à quarante*, en 1991. Guy GOFFETTE, « Le roman », *La Nouvelle Revue française*, n°476, 1^{er} septembre 1992, pp. 111-112.

² Françoise Henry, née en 1959, a publié une dizaine de romans, notamment *Le Rêve de Martin* (2006), finaliste du prix Fémina, *Juste avant l'hiver* (2009) et *Quelques mois d'avril* (2011). Comédienne, Françoise Henry a aussi écrit, entre 2002 et 2014, de nombreuses pièces radiophoniques diffusées sur *France Culture* et *France Inter*.

compagnie d'un père alcoolique, d'une marâtre qui le chasse et d'un oncle qui le persécute. Si Françoise Henry fait le récit de la misère sociale, faisant de Loïc « un cas de mobilité sociale descendante »¹, c'est sans jamais sombrer dans le misérabilisme. Cette pudeur est assurée par un dispositif littéraire qui consiste à faire de la voisine la narratrice. Sans voyeurisme, Greta observe les scènes qui s'offrent à elle sans jamais pénétrer dans l'intimité de la famille. Cette mise à distance physique de la réalité l'empêche de combler les lacunes de l'histoire et la préserve donc de tout jugement. C'est certainement cette retenue qui fait dire au chroniqueur de *L'Obs*, qu' « il y a, dans ce roman comme dans les précédents de Françoise Henry [...], une humanité qui rappelle les plus belles pages, et les plus humbles, d'Henri Calet »².

Ces quelques exemples prouvent que Calet a suscité un réel écho chez un certain nombre d'auteurs nés dans les années 40 et 50. S'il est impossible de dresser la liste exhaustive de tous les écrivains qui pourraient, de près ou de loin, lui être redevables, citons tout de même trois noms supplémentaires, trois jeunes écrivains — autant que Calet pouvait l'être à plus de quarante ans lorsqu'il publiait *Le Tout sur le tout*. Sylvain Chantal (né en 1974), avec *Fièvre de Cheval* (2021), Joseph Ponthus (1978-2021), avec *À la ligne* (2019)³, et Oscar Coop-Phane (né en 1988), avec *Zénith-Hôtel* (2012)⁴, s'intéressent eux aussi à ce monde des petites gens qui peuplent les PMU, triment sur les chaînes d'usine, passent entre les bras d'une prostituée, et qu'ils décrivent avec sincérité, humour, simplicité et humanité. Tous trois démontrent encore une fois que l'école caletienne est une école buissonnière, à l'écart des modes, en retrait de principes théoriques, esthétiques et idéologiques périssables, où compte davantage la marginalité tranquille, légèrement ironique et pleine de bienveillance, de ceux qui se placent du côté des humbles et refusent les polémiques inutiles. Loin de constituer un ensemble homogène d'un point de vue stylistique, les modestes « successeurs » de Calet — toujours inavoués et souvent présents aux catalogues des éditions Le Dilettante et Finitude — se distinguent donc moins par leur ambition littéraire que par

¹ Françoise HENRY, *Loin du soleil*, Monaco, Editions du Rocher, 2020, p. 186.

² Jérôme GARCIN, « Françoise Henry, la chanson du mal-aimé », *L'Obs*, 1^{er} avril 2021. L'article est disponible à l'adresse suivante (consulté le 2 janvier 2022) : <https://www.nouvelobs.com/critique/20210401.OBS42210/francoise-henry-la-chanson-du-mal-aime.html>

³ Rappelons que Joseph Ponthus a signé la préface, intitulée « Aux flâneurs des deux rives », de *Je ne sais écrire que ma vie*, l'ouvrage établi par Michel P. Schmitt et regroupant les entretiens de Calet parus dans la presse et diffusés à la radio.

⁴ Oscar Coop-Phane est l'auteur de six ouvrages. Son premier roman, *Zénith-Hôtel*, a obtenu le prix de Flore en 2012. Coop-Phane y fait référence à Calet à deux reprises : de façon allusive d'abord (« Luc affronta les vieux autant qu'il le pouvait, en rêvant à la Suisse ») puis en le citant (« ne me secouez pas je suis plein de larmes, aurait-il pu dire s'il avait eu du génie et s'il s'était appelé Henri Calet »). Oscar COOP-PHANE, *Zénith-Hôtel*, Bordeaux, Finitude, 2012, p. 86 et 110.

leur positionnement éthique. Acceptant l'idée d'appartenir à une littérature qui se décline sur le mode mineur, nul doute qu'ils se satisfont pleinement de ce statut d'enfant illégitime.

CONCLUSION

Au cours de ces dernières années, j'ai pu, à de nombreuses reprises, constater les mines circonspectes et les regards surpris de mes interlocuteurs (professeurs de lettres et universitaires compris) lorsqu'il m'arrivait, après avoir été invité à parler de mon travail, de prononcer le nom d'Henri Calet. Parfois — rares exceptions —, certains me gratifiaient néanmoins d'un sourire entendu et citaient volontiers *La Belle Lurette* ou *Le Tout sur le tout*. C'est là l'étrange paradoxe d'une œuvre facilement accessible en librairie, presque dans son intégralité, mais qui semble dans le même temps inexorablement vouée à n'exister que dans un demi-sommeil. Alors que les rééditions se succèdent et que les lecteurs répondent présent (toutes proportions gardées¹), force est de constater que Calet est, encore aujourd'hui, un auteur très largement méconnu. Voilà pourtant longtemps qu'il est sorti du « purgatoire » dans lequel les années 60 l'avaient précipité en compagnie d'autres écrivains de sa génération, tels que Paul Gadenne, Raymond Guérin ou Emmanuel Bove. Si la notion d'« oubli » n'apparaît plus comme étant la manière la plus pertinente de l'envisager, sa revue littéraire ne l'a pas pour autant transformé en « auteur à succès » et n'a rien changé à sa discrétion. De fait, sa redécouverte n'a pas modifié son statut dans la république des lettres et Calet n'est pas entré de plain-pied dans l'histoire littéraire de son siècle. La faute revient sans doute à des livres qui, préférant exister en parallèle des *best-sellers* et des classiques, ont façonné un certain nombre d'idées reçues qui ont certainement contribué à la marginalisation d'une œuvre pourtant riche et diverse, ainsi qu'à celle de son auteur. L'objectif de ce travail était donc de

¹ Les éditions Héros-Limite m'ont communiqué les chiffres suivants concernant les ventes des trois livres présents dans leur catalogue :

- *Les Deux Bouts* (2016) : tirage 3500, ventes cumulées depuis la sortie : 2824, retours (à déduire) : 426. (+50 ventes en Suisse)

- *Rêver à la suisse* (2021) : tirage 1700 (réimpression prévue), ventes : 1310 ; retours : 96. (+280 ventes en Suisse)

- *Les Murs de Fresnes* (2021) : tirage 2500, ventes : 610 ; retours : 1. (+50 ventes en Suisse)

Vincent Gerber commente ces chiffres de la manière suivante : « Ce qu'on peut dire sur ces chiffres, c'est que les deux premiers se sont très bien vendus. C'est moins marquant pour le troisième, mais il est plus récent et très différent finalement. [...] Après cinq ans, continuer à vendre entre 10 et 20 exemplaires par mois des *Deux Bouts* est très bon signe dans notre cas. Ça montre que le titre tient la distance et continue à "vivre" après sa parution. *Rêver à la suisse* semble prendre le même chemin. »

démontrer que, n'étant pas un « oublié » du monde des lettres, Henri Calet ne subit pas une mise à l'écart qui doit, au contraire, être vue comme étant la conséquence logique et assumée de choix éthiques et poétiques clairs. Ainsi, il ne s'agissait pas de dénoncer son absence des histoires littéraires, ou de revendiquer la place qui aurait pu lui revenir au sein d'un panthéon de la littérature, mais plutôt de considérer cette marginalité — différente d'une opposition, d'un refus du monde et d'une radicalité — comme étant l'expression de sa liberté et de son indépendance vis-à-vis de son siècle, de son quotidien, des prises de position et des explications trop simples. Le but était de rendre à cet écrivain et à son œuvre toute leur complexité en décrivant comment un *ethos* pouvait conditionner une manière d'écrire. Pour illustrer ce que nous avons appelé sa « poétique du retrait », il fallait alors procéder à l'analyse des marginalités caletiennes telles qu'elles s'expriment sur les plans historiques, sociologiques et littéraires.

Dans un premier temps, il était essentiel de souligner à quel point l'œuvre de Calet est indissociable de l'Histoire des cinquante premières années du XX^e siècle. De fait, tous ses livres décrivent une existence rythmée et conditionnée par un siècle dont les soubresauts correspondent aux différents moments de la vie de toute une génération. L'âge d'or de la Belle Epoque est le temps de l'enfance mythifiée ; la Première Guerre mondiale est celui de l'adolescence ; les années 20 correspondent à l'entrée dans la vie active du jeune adulte ; les années 30 sont celles de la crise et du chômage ; la Seconde Guerre mondiale est le traumatisme de l'homme de quarante ans ; tandis que les années cinquante et l'incertitude de la guerre froide coïncident avec la désillusion d'un homme au seuil de la vieillesse. Sous l'apparence de décrire l'existence individuelle d'un être quelconque, il dépeint en réalité l'existence de toutes les petites gens qui partagent les mêmes références apprises dans la rue ou sur les bancs de l'école. Bribes de chansons, slogans publicitaires, dates de batailles, plaques commémoratives glanées ici ou là constituent quelques-unes des multiples traces que chacun s'approprie, plus ou moins librement, et qui permettent à Calet de relier l'intime au collectif. Sa marginalité ne consiste donc pas à s'extraire des réalités de son époque, mais à en proposer une vision plus complexe, selon le point de vue de l'individu, remettant en question des vérités générales communément admises. Ainsi, dans ses livres, l'âge d'or de la Belle Epoque est aussi celui de la misère, des faiseuses d'ange et des faux-monnayeurs ; le récit français de la Première Guerre mondiale, vue depuis la Belgique, se voit très largement relativisé ; les années 20 n'ont rien de « folles » ; les années trente, qui cristallisent l'engagement politique, sont aussi l'occasion de s'en éloigner et de ne céder à aucun extrême. Pour Calet, le sens historique,

prôné par les manuels scolaires et ceux qui font de l'Histoire après coup, n'est jamais préféré à l'existence individuelle de ceux qui font l'Histoire au présent. Ceci se vérifie particulièrement dans la façon dont il rend compte de la Seconde Guerre mondiale. A la Libération, plutôt que de faire le récit des vainqueurs, il s'intéresse à ceux que le discours officiel oublie (les soldats vaincus de 40, les prisonniers, les citoyens anonymes aux prises avec le quotidien) et aux symboles de la Collaboration (la prison de Fresnes) que l'on passe sous silence. Ce faisant, son œuvre prend une valeur de témoignage, dont l'honnêteté est assurée par l'indépendance d'un écrivain qui place sa voix dans les interstices d'un discours univoque. Calet a parfaitement compris les enjeux politiques qui entourent les questions mémorielles et questionne les récits qui s'écrivent à l'aide de plaques commémoratives, de noms de rues ou de musées. Si, de par sa profession de journaliste, il suit l'actualité et la commente, c'est toujours avec la distance de celui qui prend bien garde de ne jamais incarner l'intellectuel engagé dont l'objectif serait de peser sur les consciences. Face aux événements de son siècle, Calet a toujours su décentrer son regard et demeurer éloigné des dogmes qui supposent adhésion aveugle et rejets unilatéraux. Ne cédant à aucune simplification et s'abstenant de tirer aucune leçon définitive, sa force de subversion consiste alors à interroger, l'air de rien et à travers toute son œuvre, les cinquante premières années du XX^e siècle. L'Histoire à hauteur d'homme telle que la conçoit Calet ne délivre aucune réponse mais permet tout de même de rendre sa place à l'individu qui *fait* l'Histoire et de l'inscrire dans *son* temps.

Il s'agissait ainsi, dans un deuxième temps, d'interroger la dimension quasi-sociologique d'une œuvre fortement influencée, après-guerre, par les écrits journalistiques d'un écrivain attaché à faire la chronique de la « pauvre quotidienneté ». C'est cette dernière que le piéton de Paris décrit à longueur de livres et de reportages. Parcourue à la marche, en métro ou en autobus, la capitale est un personnage essentiel qui devient progressivement, notamment dans *Le Tout sur le tout* et *Les Grandes Largeurs*, le principal support de la narration. Marcher dans Paris est un moyen, pour Calet, de saisir le réel et de relier le temps, l'espace et l'individu. Si la ville joue le rôle de déclencheur, de cadre et de fil diégétique, elle permet aussi à l'écrivain, encore une fois, de faire le lien entre l'intime et le collectif. Divisée en arrondissements et en quartiers, autant de frontières symboliques, elle révèle les disparités des conditions sociales. Pour Calet, chaque arrondissement est caractéristique et rassemble en son sein des individus qui, partageant une même existence (même maison, même passé, même présent), s'opposent, de fait, à ceux qui vivent dans l'arrondissement voisin. Ce double mouvement d'appartenance et de rejet (Nous ≠ Eux) est un élément central de l'œuvre de Calet qui, la réalité étant toujours plus complexe (ses parents habitent

un pauvre appartement dans le riche XVII^e), ne renonce pas à traverser les frontières en flâneur amusé, constatant avec légèreté et humour que la géographie d'une ville définit aussi une identité. Véritable diptyque, *Les Deux Bouts* et *Le Croquant indiscret* illustrent ce décalage existant entre deux mondes parallèles qui s'ignorent. Calet affirme son attachement au peuple et se préoccupe moins de faire son portrait que de décrire des situations de vie. L'enjeu consiste alors à trouver ce difficile équilibre entre un éloignement qui isole et une familiarité qui enchaîne. Fidèle à son milieu, il ne prétend exercer aucune influence, ni ne prône aucune vision surplombante et s'assimile à n'importe quel travailleur, lui qui affirme écrire pour gagner sa vie. En donnant la parole à ses « semblables en solitude »¹ et aux invisibles, en montrant « Paris en tenue de travail », il passe du statut de « romancier » à celui d'écrivain vrai et simple, chroniqueur de son temps. Encore une fois, la preuve de l'écart existant entre l'analyse globale d'une période, *a posteriori*, et la réalité, telle qu'elle est vécue au quotidien, se fait par l'intermédiaire de l'individu. En s'intéressant aux personnes en situation de précarité, Calet fait le récit de ceux qui demeurent en marge des Trente Glorieuses. Ses livres et ses enquêtes sont alors l'occasion pour lui de constater tous les bouleversements que connaît la société française au tournant des années cinquante. Il s'intéresse aux enfants errants de Paris qui, sous sa plume, n'ont rien de titis parisiens ; il enquête auprès de la génération « J3 » dont s'inquiète tant l'opinion publique et qu'il trouve, pour sa part, bien sympathique ; il s'essaie, amusé, aux voyages organisés et désacralise l'idée d'une culture d'où le quotidien serait absent ; il observe enfin, avec une naïveté feinte, l'apparition de la société de consommation, qui uniformise les désirs et les besoins et se soucie peu des laissés pour compte. Sans jamais s'opposer directement à aucun discours, Calet porte sur tous ces sujets un regard décalé, qui détonne avec les idées reçues par le plus grand nombre, mais d'où l'humour et la bienveillance ne sont jamais absents. De fait, il se présente toujours comme étant lui-même en marge, coupable de ne pas savoir apprécier les choses comme ses semblables. Calet voit mieux parce qu'il voit mal. Dès lors, cette marginalité espiègle et ironique, dont il fait preuve dans sa chronique du quotidien, doit s'envisager comme étant le moyen de donner à penser la complexité du monde. Elle lui permet aussi d'effectuer ce pas de côté sur lequel se fonde la poétique du retrait.

Le décalage conditionnant la façon d'être au monde de Calet, il devenait donc possible, en dernier lieu, de le considérer aussi comme un principe de création littéraire. L'indécision générique, d'un ouvrage à l'autre et à l'intérieur même de livres impossibles à étiqueter, est le premier indice d'une volonté de situer l'intégralité de ses écrits dans les marges de la littérature. Du fait de ses

¹ L'expression est de Jacques REDA, *Les Ruines de Paris*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 2018, p. 72.

contours difficiles à définir, l'œuvre entière semble s'apparenter à un ensemble instable, à moins de considérer l'évitement comme étant le garant de sa cohérence réelle. Conscient de ses manques et de son incapacité à être un « vrai romancier », Calet se place dans un entre-deux des genres pour mieux désamorcer ses effets littéraires et jouer avec l'horizon d'attente d'un lecteur qui fait alors face à une continuelle promesse non-tenue. La brièveté de ses livres est un indice supplémentaire de l'impossibilité du romanesque pour un écrivain-journaliste sans cesse confronté à l'urgence d'un quotidien qui conditionne sa pratique de l'écriture et qui ne disparaît jamais derrière la fiction. La circulation des textes, de la chronique vers le livre, le réemploi de paragraphes faisant office d'unité textuelle minimale et le caractère malléable de fragments autonomes, illustrent une conception de la littérature sur le mode mineur où tout participe d'un ensemble. Comme l'indécision générique et la fragmentation, l'évolution de la voix narrative d'Henri Calet s'inscrit dans la logique d'une poétique du retrait, dans sa capacité à interroger l'implication de l'auteur et à mettre en avant une tension entre dissimulation et romanesque, essentielle dans toute son œuvre. Résultat d'un cheminement qui l'a vu progressivement passer d'un narrateur autodiégétique (« je » personnage) à un narrateur hétérodiégétique (*Le Mérinos, Fièvre des polders, Un grand voyage*), le narrateur « Henri Calet », qui tend à se généraliser après-guerre, redéfinit un pacte d'authenticité en reliant le travail journalistique à l'œuvre publiée en volume. Pour Raymond Barthelmess, le « je » « Henri Calet » incarne la modalité narrative pour raconter un présent dans lequel il est l'unique part de fiction. De ce fait, il est révélateur de la progressive élaboration, par l'écrivain, d'un *ethos* propre. Dans ses livres, Calet dessine une façon d'être au monde — ce que Jean-Claude Pinson nomme une éthopée — basée sur une humilité imposée par l'existence, dépassant la condition de classe et face à laquelle tout sentiment de colère ou de révolte devient dès lors inutile. *L'humilis stilus* caletien consiste alors à écrire en dessous de la littérature et à faire de l'atténuation un procédé littéraire à part entière dont l'enjeu est, encore une fois, l'authenticité. Pour cela, il confronte en permanence la parole figée de l'Autre, qui structure un ensemble social et culturel, à celle d'un narrateur qui, par le biais du commentaire ironique, témoigne tout autant de son appartenance que de sa prise de distance. Chez Calet, les livres, les chroniques, les enquêtes, les entretiens, tout participe de l'œuvre et contribue à créer cet *ethos* cohérent, entre la voix littéraire et la fonction auteur. Véhiculant l'image d'un écrivain incompetent en tout, qui se déclare volontiers mauvais romancier, mauvais journaliste, mauvais enquêteur et mauvais voyageur, Henri Calet se définit lui-même comme un « outsider » de la littérature. Dans ces conditions, il semble logique que la réception critique immédiate, malgré le talent qu'elle lui reconnaît, lui refuse aussi le statut de grand écrivain qui

aurait pu permettre à l'œuvre de s'imposer, après sa mort, parmi les classiques. Cependant, l'intérêt que suscite Calet, encore aujourd'hui, illustre le fait que les lecteurs ne sont pas dupes de cette posture et ne sont pas insensibles à l'indépendance et à l'humour gris d'un auteur qui fait le pari de leur intelligence.

A l'occasion de la réédition de *Rêver à la suisse*, Alain Berset, le directeur des éditions genevoises Héros-Limite, me rapportait la discussion qu'il avait eue avec un de ses lecteurs. Ce dernier l'interrogeait : « Pourquoi publier Calet aujourd'hui ? Bien sûr il a le charme des auteurs désuets, mais ne parle-t-il pas d'un monde qui n'existe plus ? N'est-il pas passé de mode ? »

Des jeunes qui rendent coupables leurs aînés de leur avoir transmis un monde en ruine ; des pauvres relégués à la périphérie des grandes villes pendant que les centres se vitrifient ; le mal-logement et la souffrance au travail ; le difficile accord entre mémoire et récit historique ; les craintes d'une Troisième Guerre mondiale, sont autant de thèmes qui prouvent que la réalité que décrit l'auteur de *La Belle Lurette* n'est pas si éloignée de la nôtre. Pourtant, à l'heure des réseaux sociaux, des opinions arrêtées et énoncées en quelques signes, des lynchages médiatiques et des débats reposant sur le principe de la confrontation, il est probable, en effet, que Calet ne soit jamais à la mode. C'est peut-être pour cela que ses livres, dans leur capacité à faire face à tous les sujets du quotidien et à porter sur eux un regard légèrement décalé, à l'image de leur auteur, sont d'autant plus nécessaires aujourd'hui. Face à des discours toujours plus polarisés, ils pourraient être salutaires dans leur propension à introduire un doute qui, refusant d'être une opposition radicale ou un jugement définitif, n'est cependant en rien assimilable à une ambiguïté. La poétique du retrait qui les caractérise, pleine d'empathie, d'humour et d'ironie, indissociable d'un sentiment d'humilité, crée les conditions de l'entre-deux que requiert nécessairement tout désir de rendre compte de la complexité du monde. Dans ce contexte, lire Calet c'est faire le choix de la subtilité, de l'indépendance et se résoudre à exister sans bruit, à la marge des polémiques, sans rentrer dans l'arène médiatique où seules triomphent les voix les plus bruyantes. Entre l'oubli, lot des écrits qui furent un jour à la mode, et la gloire éternelle des classiques, ses livres habitent une zone grise où aucun statut n'est jamais acquis, mais où la saveur de la redécouverte qui accompagne chaque nouvelle lecture est peut-être le meilleur signe de vie.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE D'HENRI CALET

Œuvres d'Henri Calet

- *La Belle Lurette* [Gallimard, octobre 1935], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2010.
- *Le Mérinos* [Gallimard, septembre 1937], Paris, Le Dilettante, 1996.
- *Fièvre des polders* [Gallimard, juillet 1939], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2017.
- *Le Bouquet* [Gallimard, mai 1945], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2001.
- *Les Murs de Fresnes*, Paris, Les Editions des Quatre Vents, 1945.
- *Amérique*, Paris, Mercure de France, 1947.
- *Trente à quarante* [Editions de Minuit, avril 1947], Paris, Le Mercure de France, 1991.
- *Le Tout sur le tout* [Gallimard, juin 1948], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2011.
- *Rêver à la suisse* [Editions de Flore, décembre 1948], Paris, Pierre Horay, 1984.
- *L'Italie à la paresseuse* [Gallimard, avril 1950], Paris, Le Dilettante, 1990.
- *Monsieur Paul* [Gallimard, octobre 1950], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2007.
- *Les Grandes Largeurs* [Vineta, novembre 1951], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2008.
- *Un grand voyage* [Gallimard, octobre 1952], Paris, Le Dilettante, 1994.
- *Les Deux Bouts* [Gallimard, mai 1954], Genève, Héros Limite, « Tuta Blu », 2016.
- *Le Croquant indiscret* [Grasset & Fasquelle, octobre 1955], Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 2015.

Publications Posthumes

- *Contre l'oubli* [Grasset & Fasquelle, 1956], Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 2010.
- *Peau d'ours* [Gallimard, 1958], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2011.
- *Acteur et témoin*, Paris, Mercure de France, 1959.
- *Poussières de la route*, Paris, Le Dilettante, 1989.
- *Cinq sorties de Paris*, Paris, Le Tout sur le tout, 1989.
- *Une Stèle pour la céramique*, Paris, Les Autodidactes, 1996.
- *De ma lucarne* [Gallimard, 2000], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2014.
- *Poussières de la route*, Paris, Le Dilettante, 2002.
- *Jeunesses*, Paris, Le Dilettante, 2003.
- CALET, Henri, GUERIN, Raymond, *Correspondance 1938-1955*, Paris, Le Dilettante, 2005.
- *Huit quartiers de roture*, Paris, Le Dilettante, 2015.
- *Paris à la maraude*, Paris, Editions des Cendres / ENSSIB, 2018.
- *Garonne, roman fleuve*, Bordeaux, Le Festin, 2018.

- *Mes Impressions d'Afrique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2019.
- *Je ne sais écrire que ma vie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2021.

Etudes consacrées à l'œuvre d'Henri Calet

Thèses

- BARIL, Jean-Pierre, *Henri Calet, bibliographie critique 1931-2003*, Thèse de doctorat soutenue en 2006, université Paris III.
- WAHL, Philippe, *Henri Calet ou l'essai autobiographique : stylistique de la voix romanesque*, Thèse de doctorat, soutenue en 2000, université Paris IV.

Ouvrages, Ouvrages collectifs, revues et dossiers

- BURGELIN, Claude, *Les Mal Nommés : Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2012.
- FOURVEL, Christophe, *Montevideo, Henri Calet et moi*, Nancy, La Dragonne, « Collection Grand Format », 2017.
- LEPRÊTRE, Hervé, *Je suis né dans son ventre, le Paris d'Henri Calet*, Tusson, Du Lérot éditeur, 2013.
- WAHL, Philippe (dir.), *Lire Calet*, Presses Universitaires de Lyon, 1999.
- *Europe*, « Henri Calet », n°883-884, Novembre-Décembre 2002.
- *Grandes largeurs*, n°1, Paris, été 1981.
- *Grandes largeurs*, « Lettres Georges Henein - Henri Calet », n°2-3, Automne - hiver 1981.
- *Grandes largeurs*, « Calet : Rêver à la suisse », n°4, Printemps 1982.
- *Grandes largeurs*, n°5, Automne - hiver 1982.
- *Grandes largeurs*, « Humeurs », n°8, Hiver 1983.
- *La Quinzaine littéraire*, « Calet », n°343, 1^{er}-15 mars 1981, pp. 9-15 et 17.
- *Le Matricule des anges*, « Henri Calet, l'homme fragile à l'œuvre », n°65, juillet-août 2005.
- *Le Monde des livres*, « Henri Calet, ce méconnu considérable », 20 février 1981, pp. 16-17.
- *Les Episodes*, n°13, avril 2002.
- *Théodore Balmoral*, n°42-43, Hiver 2002-2003, pp. 92-182.

Articles et chapitres d'ouvrages

- BERNARD, Marc, « Calet à la paresseuse », in *A Hauteur d'homme*, Bordeaux, Finitude, 2007.
- BLONDIN, Antoine, « Pour une littérature fraternelle », in *Mes Petits papiers*, Paris, La Table Ronde, « Vermillon », 2012.
- CORONA, René, « Il y a Belle lurette... Henri Calet... contre notre oubli », in *Revue italienne d'études françaises*, 6, 2016.

- CHESSEX, Jacques, « Henri Calet vingt-cinq ans après », in *Maupassant et les autres*, Paris, Editions Ramsay, « Affinités Electives », 1981.
- CURATOLO, Bruno, « Petit guide pour une (re)lecture de la “chronique poétique”. A propos de Fargue, Calet, Giraud et quelques autres... », *Roman 20-50*, n°32, Décembre 2001.
- CURATOLO, Bruno, « La Chronique-nouvelle dans *Trente à quarante* d’Henri Calet », in *Revue d’histoire littéraire de la France*, n°109, 2009.
- ENARD, Jean-Pierre, « La place du cœur », in *Un bon écrivain est un écrivain mort*, Bordeaux, Finitude, 2005.
- LAHANQUE, Reynald, « Henri Calet, ce peu de voix », in Corine GRENOUILLET, Eléonore REVERZY (dir.), *Les Voix du peuple, XIX^e & XX^e siècles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006.
- LEROUX, Bruno, « *Les murs de Fresnes* d’Henri Calet : le regard singulier d’un romancier sur les graffiti des prisonniers sous l’Occupation », <http://museedelaresistanceenligne.org/musee/doc/pdf/278.pdf>.
- MARTINET, Jean-Pierre, « Au fond de la cour à droite », in *Ceux qui n’en mènent pas large*, Paris, Le Dilettante, 2006.
- MEIZOZ, Jérôme, « Lettrés contrariés et batailles de voix après Jules Vallès : Henri Calet, Annie Ernaux, Gaston Cherpillod, Édouard Louis », in *Autour de Vallès*, « Jules Vallès et les cultures orales », n°44, 2014.
- RENARD, Paul, « L’humilité d’Henri Calet », *Roman 20-50*, n°8, décembre 1989.
- RENARD, Paul, « Actualité de la revue littéraire », *Roman 20-50*, n°36, décembre 2003.
- SCHMITT, Michel, P., « “L’Algérie du bout des lèvres” - Le séjour d’Henri Calet à Sidi-Madani 1947-1948 », in *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n°25, 2005.
- SCHMITT, Michel, P., « Une bonne cuite de malheur, capitalisation de la douleur dans *Le Bouquet* d’Henri Calet », in *Europe*, « Ecrivains au stalag », n°948, avril 2008.
- SCHMITT, Michel, P., « A propos d’autre chose, les chroniques d’Henri Calet », in Bruno CURATOLO et Alain SCHAFFNER (dir.), *La Chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, « Ecritures », 2010.
- SCHMITT, Michel, P., « Une épigraphie tragique. *Les Murs de Fresnes* d’Henri Calet », in Bruno CURATOLO et François MARCOT, (dir.), *Ecrire sous l’Occupation : du non-consentement à la Résistance, France, Belgique, Pologne, 1940-1945*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- TREVISAN, Carine, « Ce qu’ont dit les murs de Fresnes », *Le Temps des médias*, n°4, printemps 2005.
- WAHL, Philippe, « Grande Guerre et petits soldats : le discours patriotique dans l’œuvre d’Henri Calet », in Ruth AMOSSY et Dominique MAINGUENEAU (dir.), *L’Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaire du Mirail, « Cribles », 2004.

Articles de presse

- « Henri Calet, le clandestin de Paris », *Le Télégramme*, 18 septembre 2018.
- AISSAOUI, Mohamed, « Contre l'oubli d'Henri Calet », *Le Figaro*, 8 février 2012.
- ANEX, Georges, « La littérature », *La Nouvelle N.R.F.*, n°68, 1^{er} août 1958.
- ARLAND, Marcel, « Essais critiques », *La Nouvelle Revue française*, 26^e année, n°291, décembre 1937.
- AUDISIO, Gabriel, « Les murs qui parlent », *Les Lettres françaises*, 8 février 1946.
- BALLON, Renée, « L'Œuvre d'Henri Calet », *L'Ecole émancipée*, n°20, 26 février 1938.
- BALLON, Renée, « Sur un livre - *Fièvre des polders* par Henri Calet », *La Bourgogne républicaine*, 12 avril 1940.
- BÊDU-BRIDEL, Jacques, « Chronique littéraire », *La Concorde*, n°719, 15 octobre 1935.
- BELLANGER, Claude, « Tel était Henri Calet », *Le Parisien libéré*, 27 novembre 1956.
- BELLAUNAY, Henri, « Littérature », *Glanes*, n°6, mai-juin 1949.
- BERGER, Pierre, « Henri Calet », *Les Nouvelles littéraires*, n°1041, 14 août 1947.
- BERNARD, Marc, « *Fièvre des polders*, par Henri Calet (N.R.F) », *Cahiers du Sud*, n°239, octobre 1941.
- BERNARD, Marc, « Le groupe des écrivains prolétariens », *Comœdia*, n°57, 25 juillet 1942.
- BLANCHARD, Charles, « Quelques livres... », *Le Guide du lecteur*, n°1, 1^{er} janvier 1949.
- BLANCHARD, Charles, « Quelques livres », *Le Petit Crapouillot*, n°8, août 1950.
- BLANCHARD, Charles, « Les romans », *Le Petit Crapouillot*, janvier 1953.
- BLANCHARD, Charles, « Notes de lectures », *Le Petit Crapouillot*, n°6, juin 1954.
- BLANCHARD, Charles, « Notes de lecture », *Le Petit Crapouillot*, février 1957.
- BLANZAT, Jean, « Les romans de la semaine », *Le Figaro littéraire*, 2 décembre 1950.
- BOSQUET, Alain, « La rentrée littéraire », *Combat*, 28 août 1962.
- BOTROT, Jean, « Un confesseur ambulante », *Le Courrier* (Limoges), 21 avril 1954.
- BOULLY, Monny de, « Chroniques », *Cahiers du Sud*, n°201, janvier 1938.
- BOULOC, Denys-Paul, « Les livres », *Cahiers France-Roumanie*, avril-mai 1946.
- BOUVIER, Emile, « L'année littéraire : Naturalisme pas mort », *La Lumière*, n°450, 21 décembre 1935.
- CALAN, Madeleine de, « Romans », *Etudes*, tome 277, mai 1953.
- CHALANDON, Sorj, « La patte Calet », *Libération*, 11 janvier 2001.
- CHAPELAN, Maurice, « Henri Calet mit huit jours à ne pas voir l'Italie », *Le Figaro littéraire*, 1^{er} juillet 1950.
- CHARENSOL, Georges, *Les Nouvelles littéraires*, n°1271, 10 janvier 1952.
- CHEVASSUS-AU-LOUIS, Nicolas, « Henri Calet, un écrivain né dans l'anarchie », *Médiapart*, 9 août 2017.
- COIPLÉ, Robert, « Courrier littéraire », *Le Monde*, 8 novembre 1952.
- DABIT, Eugène, « Romans et récits », *La Nouvelle Revue française*, n°268, 1^{er} janvier 1936.
- DELBO, Claude-Jean, *Les Cahiers de la jeunesse*, n°3, 15 octobre 1937.

- DELPECH, Jeanine, « Y a-t-il une crise du roman français ? », *Les Nouvelles littéraires*, n°1054, 13 novembre 1947.
- DESTHIEUX, Jean, « Surnaturalisme », *Cyrano*, 7 février 1936.
- DUG (pseudonyme pour Alain Dugrand), « Celui qui écrivait : “Ne me secouez pas, je suis plein de larmes” », *Libération*, 21 août 1980.
- DUNOYER, Jean-Marie, « Contre l’oubli... de notre ami Henri Calet », *Franc-Tireur*, 6 décembre 1956.
- DUVIGNAUD, Jean, « Un grand voyage », *Le Disque vert* (Bruxelles), 1^{er} avril 1953.
- ENTOMMEURES, Jehan des, « En toutes lettres », *Panurge*, n°7, 10 mars 1949.
- ERVAL, François, « Guerre et occupation », *Libertés*, 29 juin 1945.
- ETIEMBLE, René, « C’est le bouquet ! », *Valeurs* (Alexandrie), avril 1946.
- GALEY, Mathieu, « *La Belle Lurette*, par Henri Calet », *Le Nouvel Observateur*, n°767, 23-27 juillet 1979.
- GARCIN, Jérôme, « La France à ras d’homme », *Le Nouvel Observateur*, n°1958, 16-22 mai 2002.
- GIRON, Roger, « Un mauvais début », *La Liberté*, 5 novembre 1935.
- GOURFINKEL, Nina, « Les thèmes scatologiques en littérature », *Le Courrier d’Epidaure*, n°10, décembre 1936.
- HELION, Fabrice, « A hauteur d’homme, sous-Histoire et quotidien chez Henri Calet », *Chorus*, n°5-6, 3^e trimestre 1970.
- HELLENS, Franz, « L’homme quelconque », *La Dernière heure* (Bruxelles), 22 novembre 1950.
- HENEIN, Georges, *Variétés* (Le Caire), 19 décembre 1935.
- HENEIN, Georges, « De Bardamu à Cripure », *Un Effort*, n°60, Le Caire, mars 1936.
- HENEIN, Georges, « Parmi les livres... », *Les Humbles*, cahier n°10, octobre 1937.
- HENEIN, Georges, « Henri Calet », *Don Quichotte*, n°12, 23 février 1940.
- HENRIOT, Emile, « Voyageurs d’Italie », *Le Monde*, 14 juin 1950.
- HEURE, Gilles, « Le retour d’Henri Calet, la plume des faubourgs populaires », *Télérama*, 12 mai 2015.
- HUMBOURG, Pierre, « Essais », *Les Nouvelles littéraires*, 19 février 1949.
- HUMBOURG, Pierre, « Ne suivez pas tous les guides », *Relais*, n°16, 8 février 1952.
- JACCOTTET, Philippe, « Retrouver Henri Calet », *La Nouvelle Revue de Lausanne*, 22 septembre 1959.
- JACOB, Fabienne, « Sois jeune et parle-moi », *Zurban*, n°151, 16 juillet 2003.
- JEANSON, Henri, « Règlement de comptes », *Le Canard enchaîné*, 5 septembre 1945.
- KAUFFMANN, Jean-Claude, « Henri Calet - Histoire d’une résurrection », *Le Matin de Paris*, 27 février 1981.
- KEMP, Robert, « Les livres », *La Liberté*, 18 novembre 1935.
- KEMP, Robert, « Peau d’ours », *Le Soir* (Bruxelles), 16 avril 1958.
- KONOPNICKI, Guy, « Délice d’été », *Marianne*, n°273, 15-21 juillet 2002.

- KUFFER, Jean-Louis, « A lire ou à relire : Henri Calet le flâneur », *La Liberté* (Fribourg), 30 juin-1^{er} juillet 1979.
- KUFFER, Jean-Louis, « Calet à la paresseuse », *24 heures* (Lausanne), 28 mai 2002.
- LABRACHERIE, Pierre, « Un heureux départ », *Le Parisien libéré*, 21 décembre 1951.
- LACOCHE, Philippe, « Du journalisme au lait cru », *Le Figaro littéraire*, 7 août 2003.
- LAPIERRE, Marcel, « A travers les livres », *Le Peuple*, 3 novembre 1937.
- LAPORTE, René, « Souvenirs du temps des chaînes », *Opéra*, 25 juillet 1945.
- Le MAGOT SOLITAIRE (pseudonyme de Henry Muller), « Henri Calet que l'on n'oublie pas », *Carrefour*, 14 novembre 1956.
- LESDAIN, Pierre, « Chronique des livres », *Volonté* (Bruxelles), n°22, 2 juin 1950.
- MACAIGNE, Pierre, « “Le Tout sur le tout est un constat” affirme Henri Calet », *Le Figaro*, 11 août 1948.
- MALHERBE, Henry, « Au bout de la nuit... », *Le Flambeau*, n°7, 23 novembre 1935.
- MALRAUX, Clara, *Contemporains*, n°3, 15 février 1951.
- MARTIN-CHAUFFIER, Louis, « Un piéton de Paris en quête de son enfance », *Paris-Presse L'Intransigeant*, 28 décembre 1951.
- MIAURAY, Jacques (pseudonyme pour Jacques de Ricaumont), « *Le Bouquet*, par Henri Calet », *Les Nouvelles littéraires*, 25 octobre 1945.
- MONTEIL, Roger, « Les livres », *L'Epoque*, 8 avril 1949.
- MORALES, Thomas, « La revanche d'Henri Calet », *Causeur*, 21 mars 2021.
- MORIN, Edgar, « L'homme quelconque d'aujourd'hui », *Le Patriote résistant*, 7 janvier 1949.
- NADEAU, Maurice, « Henri Calet, *Le Bouquet* », *Combat*, 15 août 1945.
- NADEAU, Maurice, *Les Temps modernes*, n°37, 1^{er} octobre 1948.
- NADEAU, Maurice, « A la paresseuse », *Combat*, 1^{er} juin 1950.
- NIZAN, Paul, « *Le Mérinos*, roman d'Henri Calet », *Ce Soir*, 21 octobre 1937.
- PERCHE, Louis, « Propos », *Voies Nouvelles / Le Populaire du Centre*, 21 février 1949.
- PETIT, Henri, « Pitié pour les fils de lettres ! », *Le Parisien libéré*, 14 novembre 1950.
- PEUCHMAURD, Jacques, « Calet le taciturne a fait parler Paris », *Paris-Comœdia*, n°62, 31 mars-6 avril 1954.
- PIA, Pascal, « Gens du monde », *Carrefour*, 18 janvier 1956.
- PIA, Pascal, « Henri Calet était un tendre », *Carrefour*, n°619, 25 juillet 1956.
- PIA, Pascal, « Sourires blessés », *Carrefour*, n°769, 10 juin 1959.
- PONGE, Francis, « Cher Calet », *Le Figaro littéraire*, 21 juillet 1956.
- POURRAT, Henri, « J'ai lu... », *Temps présent*, n°126, 26 avril 1940.
- RICAUMONT, Jacques de, « *Les Deux Bouts* par Henri Calet », *Les Nouvelles littéraires*, 8 avril 1954.
- ROCHER, Pierre, « L'oubli », *Nice-Matin*, 11 octobre 1962.
- ROUSSEAUX, André, « Henri Calet dans la poussière de la vie », *Le Figaro littéraire*, 17 juillet 1948.
- ROY, Claude (alias Claude Orland), « Ecrire comme on parle », *Action*, n°51, 24 août 1945.

- ROY, Claude, « Le courant de la plume », *Libération*, 15 novembre 1950.
- SADOUL, Georges, *Commune*, n°55, mars 1938.
- SAUREL, Renée, « Calet quitte Paris », *Les Lettres françaises*, n°448, 15-22 janvier 1953.
- SIGAUX, Gilbert, « Il paraît... », *Preuves*, n°88, juin 1958.
- UNIK, Pierre, « Jeunes romanciers », *L'Humanité*, 33^e année, 26 avril 1936.
- VAUDAL, Jean, « Chronique de roman », *La Nouvelle Revue française*, n°289, 1er octobre 1937.
- VEDRES, Nicole, « 17 juillet 1956 », *Mercure de France*, septembre 1956.
- VEDRES, Nicole, « Contre le souvenir », *Mercure de France*, août 1959.
- VILLEFOSSE, Louis de, « *Les Murs de Fresnes* », *Bref*, 23 mars 1946.
- WURMSER, André, « Du paysan de Paris au bourgeois de Calet », *Les Lettres françaises*, 25 novembre 1948.
- WURMSER, André, « Grains de sel », *Les Lettres françaises*, 2 novembre 1950.
- WURMSER, André, « Paris, par cœur », *Les Lettres françaises*, n°396, 10 janvier 1952.

CORPUS LITTÉRAIRE SECONDAIRE

Œuvres littéraires

- ARAGON, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, « Folio », 2010.
- ARAGON, *La Diane française*, Paris, Seghers, « Poésie d'abord », 2013.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980.
- BERNARD, Marc, *Pareils à des enfants*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1994.
- BERNARD, Marc, *Vacances*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2004.
- BERNARD, Michel, *Le Corps de la France*, Paris, La Table Ronde, 2010.
- BLONDIN, Antoine, *L'Europe buissonnière*, Paris, La Table Ronde, « La petite vermillon », 2016.
- BOVE, Emmanuel, *Mes Amis*, Québec, Editions Nota Bene, 2002.
- BOVE, Emmanuel, *Le Piège*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2016.
- CAYROL, Jean, *Je vivrai l'amour des autres*, Paris, Editions du Seuil, « Points », 2020.
- CHANTAL, Sylvain, *Fièvre de Cheval*, Paris, Le Dilettante, 2021.
- CHARRAS, Pierre, *Monsieur Henri*, Paris, Mercure de France, 1994.
- CHARRAS, Pierre, *Dix-neuf secondes*, Paris, Mercure de France, 2003.
- CHESSEX, Jacques, *L'Ogre*, Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 2017.
- COOP-PHANE, Oscar, *Zénith-Hôtel*, Bordeaux, Finitude, 2012.
- DABIT, Eugène, *L'Hôtel du Nord*, Paris, Gallimard, « Folio », 2016.
- DABIT, Eugène, *Faubourgs de Paris*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2011.
- DABIT, Eugène, *Villa Oasis ou les faux bourgeois*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1998.
- DELBOURG, Patrice, *Signe particulier : endurance*, Paris, Le Castor Astral, 2007.
- DIETRICH, Luc, *Le Bonheur des tristes*, Bazas, Le temps qu'il fait, 2016.

- ETIEMBLE, René, *L'Enfant de chœur*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1988.
- ENARD, Jean-Pierre, *La Reine du Technicolor*, Bordeaux, Finitude, 2008.
- ENARD, Jean-Pierre, *L'Existence précaire des héros de papiers...*, Bordeaux, Finitude, 2015.
- ERNAUX, Annie, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, « Folio », 2008.
- ERNAUX, Annie, *La Place*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986.
- ERNAUX, Annie, *La Honte*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999.
- FARGUE, Léon-Paul, *Les Vingt arrondissements de Paris, une ville au bonheur des rues et des souvenirs*, Paris, Parigramme Eds, 2017.
- FARGUE, Léon-Paul, *Le Piéton de Paris*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2017.
- FAYE, Eric, GARCIN, Jérôme, *Patagonie, dernier refuge*, Paris, Stock, « La Bleue », 2021.
- FOUCART, Jacques, *La Prison de la rue d'Auxonne*, Dijon, Imprimerie Jobard, 1965.
- GADENNE, Paul, *La Plage de Scheveningen*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2016.
- GOFFETTE, Guy, *Une enfance lingère*, Paris, Gallimard, « Folio », 2007.
- GRENIER, Jean, *Les Îles*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2016.
- GUERIN, Raymond, *Parmi tant d'autres feux*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2009.
- GUERIN, Raymond, *Les Poulpes*, Paris, Le Tout sur le tout, 1983.
- GUILLOUX, Louis, *Le Sang noir*, Paris, Gallimard, « Folio », 2015.
- GUILLOUX, Louis, *Le Pain des rêves*, Paris, Gallimard, « Folio », 2016.
- GUILLOUX, Louis, *Salido (suivi de Ok, Joe !)*, Paris, Gallimard, « Folio », 2011.
- HENRY, Françoise, *Loin du soleil*, Monaco, Editions du Rocher, 2020.
- HERBART, Pierre, *Le rôdeur*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1984.
- HERBART, Pierre, *La Ligne de force*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2011.
- HYVERNAUD, Georges, *Le Wagon à vaches*, Paris, Le Dilettante, 2008.
- HYVERNAUD, Georges, *La Peau et les os*, Paris, Le Dilettante, 2014.
- MALRAUX, André, *Les Noyers de l'Altenburg*, Paris, Gallimard, 1997.
- MARTIN DU GARD, Christiane, *Terre brûlée*, Paris, Éditions des Cendres, 2014.
- MARTINET, Jean-Pierre, *Ceux qui n'en mènent pas large*, Paris, Le Dilettante, 2006.
- MARTINET, Jean-Pierre, *La Grande vie*, Talence, L'arbre Vengeur, « L'alambic », 2017.
- MASSÉ, Ludovic, *Le Refus*, Amiens, Encrage, 2000.
- MECKERT, Jean, *Les Coups*, Paris, Gallimard, « Folio », 2002.
- MODIANO, Patrick, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999.
- PAULHAN, Jean, *Guide d'un petit voyage en Suisse*, Paris, Gallimard, 1947.
- PEREC, Georges, *L'infraordinaire*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 1989.
- PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2015.
- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.
- PERRET, Jacques, *Le Caporal épinglé*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1953.
- PERROS, Georges, *Papiers collés II*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2016.
- PONTIUS, Joseph, *A la ligne*, Paris, La Table Ronde, 2019.
- PREVERT, Jacques, *Histoires*, Paris, Gallimard, « Folio », 1982.

- PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, « Folio », 2004.
- PRUDON, Hervé, *Mardi gris*, Paris, Editions de la Table Ronde, « La petite vermillon », 2019.
- REDA, Jacques, *Châteaux des courants d'air*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1985.
- REDA, Jacques, *Les Ruines de Paris*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 2018.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Le Voyageur*, Paris, Editions du Seuil, « Points », 2003.
- ROUBAUD, Jacques, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, Paris, Editions Attila, 2013.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Gallimard, « Folio classique », 2008.
- SARTRE, Jean-Paul, *La Mort dans l'âme*, Paris, Gallimard, « Folio », 2014.
- SOUPAULT, Philippe, *Westwego*, Paris, Librairie Six, 1922.
- TOURNIER, Michel, *Journal extime*, Paris, Gallimard, « Folio », 2004.
- VAUDAL, Jean, *Le Tableau noir*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1937.
- VERCORS, *Le Silence de la mer*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1949.
- VIALATTE, Alexandre, *Le Fidèle Berger*, Paris, Gallimard, « Folio », 1984.
- ZOLA, Emile, *Le Ventre de Paris*, Paris, Gallimard, « Folio », 2013.

CRITIQUE ET THEORIE LITTERAIRE

Ouvrages, ouvrages collectifs et numéros de revue

- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- BAKHTINE, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 2001.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, « Points Essais », 1972.
- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, « Points Essais », 1991.
- BARTHES, Roland, *La Préparation du roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, textes établis, annotés et présentés par Nathalie Léger, Paris, Seuil-Imec, 2003.
- BARTHES, Roland, KAYSER, Wolfgang, BOOTH, Wayne C., HAMON, Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 1977.
- BERTRAND, Jean-Pierre, BIRON, Michel, DUBOIS, Jacques, PAQUE, Jeanine, *Le roman célibataire d'A Rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996.
- BREMOND, Claude, *La Logique du récit*, Paris, Les Editions du Seuil, « Poétique », 1973.
- BUFFARD-MORET, Brigitte, *Le langage de la littérature : introduction à la stylistique*, Paris, Armand Colin, « La lettre et l'idée », 2007.
- COQUIO, Catherine, *La Littérature en suspens*, Paris, L'Arachnéen, 2015.
- CORONA, René, *Mots de l'enfermement - Clôtures et silences : lexique et rhétorique de la douleur du néant*, Turin, L'Harmattan, « Harmattan Italie », 2012.
- CURATOLO, Bruno, SCHAFFNER, Alain (dir.), *La Chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, « Ecritures », 2010.

- DÄLLENBACH, Lucien, *Mosaïques: un objet esthétique à rebondissements*, Paris, Seuil, 2001.
- DAMBRE, Marc, GOSELIN-NOAT, Dominique (dir.), *L'Éclatement des genres au XXe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.
- GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 2004.
- GASPARINI, Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », 2008.
- GASPARINI, Philippe, *Poétiques du je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016.
- GENETTE, Gérard, « Discours du récit », in *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », 1987.
- GRENOUILLET, Corinne et REVERZY, Éléonore (dir.), *Les Voix du peuple dans la littérature des XIXe et XXe siècles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006.
- GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973.
- HALBA, Eve-Marie, *Petit manuel de stylistique*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, « Entre guillemets », 2008.
- HAMBURGER, Kathe, *Logique des genres littéraires*, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », 1986.
- HAMON, Philippe, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, « Titre courant », 1998.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1998.
- JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, « Collection Cursus Lettres », 2007.
- LECARME, Jacques ; LECARME-TABONE, Eliane, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, « collection U », 2015.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Points, « Points essais », 1996.
- LEJEUNE, Philippe, *Les Brouillons de soi*, Paris, Les Editions du Seuil, 1998.
- LEMONNIER, Léon, *Manifeste du roman populiste*, Paris, La Centaine, 1929.
- LEMONNIER, Léon, *Manifeste du populisme*, Paris, J. Bernard, 1930.
- LEMONNIER, Léon, *Populisme*, Paris, La Renaissance du livre, 1931.
- MEIZOZ, Jérôme, *L'oeil sociologue et la littérature*, Genève-Paris, Slatkine, 2004.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- MEIZOZ, Jérôme, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011.
- MEIZOZ, Jérôme, *La littérature « en personne » ; scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève-Paris, Slatkine, 2016.
- MOLINIE, Georges, VIALA, Alain, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1993.
- MOLINIE, Georges, CAHNE, Pierre (dir.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, 1994,

- MONTANDON, Alain, *Les Formes brèves*, Paris, Classiques Garnier, « Théorie de la littérature », 2018.
- PIROUX, Cyril, *L'employé de bureau ou l'art de faire un livre sur (presque) rien*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, « Ecritures », 2015.
- RAIMOND, Michel, *Le Roman*, Paris, Armand Colin 2011.
- RICARDOU, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1967.
- RICŒUR, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, « Esprit », 1986.
- ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent, la scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1981.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, « Idées », 1956.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, « Folio », 2017.
- THUMEREL, Fabrice, *Le Champ littéraire français au XX^e siècle. Eléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002.
- TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Tome 2, Paris, Editions du Seuil, « Points », 1973.
- WOLF, Nelly, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, PUF, 1990.

Articles et chapitres d'ouvrages

- BATAILLE, Georges, « La littérature et le privilège de la dépression », *Critique*, n°42, novembre 1950.
- BERGERON, Patrick, « Jean Paulhan », *Nuit Blanche*, n°111, 2008.
- BEZARD, Yvonne, « Le président de Brosses et les *Lettres familières sur l'Italie* », in *Revue d'histoire moderne*, tome 4, n°23, 1929.
- BRUNEL, Pierre, « Avant-propos », in *Revue de littérature comparée*, « Autobiographies », n°325, 2008/1.
- CAHEN, Gérard, « L'ironie ou l'art de la pointe », *Lignes*, Editions Hazan, n°28, 1996/2.
- CHARPENTIER, Isabelle, « Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire... L'oeuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable », *COntEXTES* [En ligne], n°1, 2006.
- COLLOT, Patrick, « Usages littéraires de la carte », in Isabelle OST (dir.), *Cartographier. Regards croisés sur les pratiques littéraires et philosophiques contemporaines*, Bruxelles, Presses de l'université de Saint-Louis, « Collection générale », 2018.
- CURATOLO, Bruno, « Marc Bernard, le Goncourt et le Populisme », in *Etudes littéraires*, « Populisme pas mort : autour du *Manifeste du roman populiste* (1930) de Léon Lemonnier », Volume 44, numéro 2, été 2013.
- DUFAYS, Jean-Louis, « Stéréotype et littérature, l'inéluctable va-et-vient », in Alain GOULET (dir.), *Le Stéréotype*, Caen, Presses Universitaires de Caen, « Les colloques de Cerisy », 1994.
- JAMES-RAOUL, Danièle, « La théorie des trois styles dans les arts poétiques médiolatins des XII^e et XIII^e siècles », in Chantal CONNOCHIE-BOURGNE et Sébastien DOUCHET (dir.),

Effets de styles au Moyen Âge, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, « Senefiance », 2012.

- LAFON, Michel, « Pour une poétique de la forme brève » in, *Amérique : Cahiers du CRICCAL*, « Les Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours : Conte, nouvelle », n°18, tome 1, 1997.
- LECARME, Jacques, « La Revue littéraire, Georges Hyvernaud », *Roman 20-50*, n°7, mars 1989.
- LEMONNIER, Léon, « Manifeste littéraire, le roman populiste », *L'Œuvre*, 27 août 1929.
- PAVEAU, Marie-Anne, « Le “roman populiste” : enjeux d’une étiquette littéraire », *Mots*, « Discours populistes », n°55, juin 1998.
- PINGAUD, Bernard, « L'école du refus », *Esprit*, juillet-août 1958.
- ROGER, Philippe, « Le roman du populisme », *Critique*, n°776-777, Editions de Minuit, 2012.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « La catégorie du romanesque », in Gilles DECLERCQ et Michel MURAT (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- SPERBER, Dan, WILSON, Deirdre, « Les ironies comme mention », in *Poétique*, 36, 1978.
- THERIVE, André, « Plaidoyer pour le naturalisme », *Comœdia*, n°5235, 3 mai 1927.
- VERDIER, Lionel, « L'expérience de la précarité : l'écriture des Vanités dans la poésie contemporaine », in *Littératures classiques*, n°56, 2005/1.

HISTOIRE LITTÉRAIRE ET LITTÉRATURE DU XX^e SIÈCLE

Ouvrages, ouvrages collectifs et numéros de revue

- ALLUIN, Bernard, CURATOLO, Bruno (dir.), *La Revue littéraire*, Dijon, Le Texte et l'Édition, Actes n°6, 2000.
- BLANCKEMAN, Bruno, *Le Roman depuis la Révolution française*, Paris, PUF, 2011.
- BENJAMIN, Walter, *Lettres sur la littérature*, édition établie et préfacée par Muriel Pic, traduit de l'allemand avec Lukas Bärfuss, Chêne-Bourg, Editions Zoé, 2016.
- BOISDEFFRE, Pierre de, *Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui. 1938-1958*, Paris, Le Livre Contemporain, 1958.
- BRENNER, Jacques, *Histoire de la littérature française de 1940 à aujourd'hui*, Paris, Arthème Fayard, 1978.
- BRUNEL, Patrick, *La Littérature française du XX^e siècle*, Paris, Nathan, « Lettres supérieures », 2002.
- COLLOT, Michel, PEYRE, Yves et VASSEVIÈRE, Maryse (dir.), *La Bibliothèque littéraire Jacques Doucet : archive de la modernité* (textes Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle / Les Editions des Cendres, 2007.
- CURATOLO, Bruno et MARCOT, François, (dir.), *Ecrire sous l'Occupation : du non-consentement à la Résistance, France, Belgique, Pologne, 1940-1945*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

- GIRARD, Marcel, *Guide illustré de la littérature française moderne (de 1918 à 1949)*, Paris, Pierre Seghers éditeur, 1949.
- LABOURET, Denis, *Littérature française du XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2013.
- LABOURET, Denis, *Histoire de la littérature française des XX^e et XXI^e siècles*, Paris, Armand Colin, 2018.
- MARTINET, Marie-Madeleine, *Le Voyage d'Italie dans les littératures européennes*, Paris, Presses universitaires de France, « Littératures européennes », 1996.
- NADEAU, Maurice, *Le Roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, « Idées », 1992.
- PICON, Gaëtan, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Les Editions du Point du Jour / NRF, 1949.
- QUENEAU, Raymond (dir.), *Histoire des littératures III (littératures françaises, connexes et marginales)*, Paris, Gallimard, « Encyclopédie de la Pléiade », 1958.
- RABATÉ, Dominique, *Le Roman français depuis 1900*, Paris, PUF, « Que sais-je », 1998.
- RAIMOND, Michel, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1981.
- REICHLER, Claude, RUFFIEUX, Roland, *Le Voyage en Suisse, anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1998.
- ROUMETTE, Julien (dir.), « Les irréguliers, un autre après-guerre », *Littératures*, n°70, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2014.
- SAPIRO, Gisèle, *La Guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.
- SIGALAS, Clément, *La Guerre manquée, La Seconde Guerre Mondiale dans le roman français (1945-1960)*, Paris, Hermann, « Fictions pensantes », 2019.
- SIMONIN, Anne, *Les Editions de Minuit, 1942-1955, le devoir d'insoumission*, Paris, Imec, « L'édition contemporaine », 2008.
- TONNET-LACROIX, Eliane, *La Littérature française de l'entre-deux guerre 1919-1939*, Paris, Nathan, « Fac », 1993.
- TONNET-LACROIX, Eliane, *La Littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris, L'Harmattan, « Espaces Littéraires », 2003.
- TOURET Michèle, (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle, Tome 2 - après 1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
- VAILLANT, Alain, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, « Lettres », 2017.
- VIART, Dominique, VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent*, Paris, Editions Bordas, 2008.

Articles et chapitres d'ouvrages

- BLANCKEMAN, Bruno, « Pour une histoire littéraire à chaud », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°11, mars 2013.
- BENJAMIN, Walter, « Sur la situation littéraire française. Deux lettres inédites », in *Les Temps Modernes*, n°641, juillet 2007.

- FREVILLE, Jean, « Les livres : Le cinquantenaire de l'école laïque », *L'Humanité*, 2 juin 1931.
- GRENIER, Roger, « La profession de non-foi de Pascal Pia », in *Littératures*, Presses Universitaires du Midi, n°65, 2011.
- PIROUX, Cyril, « Œuvrer à l'impotence - une idée du roman français au XX^e siècle », in *Nouvelle revue d'esthétique*, n°8, février 2011.
- RABIER-DARNAUDET, « Les mécanismes de la revue littéraire : Jean Forton, revue ou survie ? », in *Roman 20-50*, n°44, février 2007.

SUR L'HISTOIRE

Ouvrages, ouvrages collectifs et numéros de revue

- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot-Rivages, « Petite Bibliothèque », 2008.
- AMALVI, Christian, *Les héros de l'Histoire de France. Recherche iconographique sur le panthéon scolaire de la Troisième République*, Phot'oeil, 1979.
- BERSTEIN, Serge ; MILZA, Pierre, *Histoire de la France au XX^e siècle, tome 1*, Paris, Perrin, 2009.
- BERSTEIN, Serge ; MILZA, Pierre, *Histoire de la France au XX^e siècle, tome 2*, Paris, Perrin, 2009.
- BILLARD, Claude et GUIBBERT, Pierre, *Histoire mythologique des Français*, Galilée, 1976.
- BLOCH, Marc, *L'Etrange défaite*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 2018.
- BORWICZ, Michel, *Ecrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie (1939-1945)*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1996.
- BOUCHERON, Patrick, *Histoire mondiale de la France*, Paris, Le Seuil, 2017.
- BOUCHERON, Patrick, *Faire profession d'historien*, Paris, Points, « Histoire », 2018.
- BRUNO, G., *Le Tour de la France par deux enfants, Devoir et patrie*, Paris, Librairie classique Eugène Belin, Belin Frères, 1904.
- DE CERTEAU, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2002.
- DE GAULLE, Charles, *Discours et messages*, Paris, Plon, 1970.
- DULONG, Renaud, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Editions de l'EHESS, 1998.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*, Paris, Editions Points, « Histoire », 2012.
- JABLONKA, Ivan, *L'Histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Points, « Points Histoire », 2017.
- LEJEUNE, Dominique, *La France des Trente Glorieuses*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2015.
- MICHELET, Jules, *Le Peuple*, Paris, Calmann Lévy Editeur, 1877.

- NAMER, Gérard, *Batailles pour la mémoire. La commémoration en France de 1945 à nos jours*, Papyrus, 1983.
- NORA, Pierre, (dir.), *Les Lieux de mémoire, I, La République*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des Histoires », 1992.
- NORA, Pierre, (dir.), *Les Lieux de mémoire, II, La Nation, Tome 2, Le territoire, l'Etat, le Patrimoine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des Histoires », 2002.
- NORA, Pierre, (dir.), *Les Lieux de mémoire, II, La Nation, Tome 3, La gloire Les mots*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des Histoires », 1993.
- PESSIS, Céline, TOPÇU, Sezin, BONNEUIL, Christophe (dir.), *Une autre histoire des « Trente Glorieuses » : modernisation, contestations et pollutions dans la France d'après-guerre*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2013.
- PROST, Antoine, *Les Anciens combattants et la société française*, Paris, Presses de la Fondation nationale des Services politiques, 1977.
- RAUCH, André, *Histoire des vacances de 1830 à nos jours*, Paris, Hachette, « La vie quotidienne », 1996.
- VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Points, « Points Histoire », 2015.
- WIEVIORKA, Olivier, *La Mémoire désunie, Le souvenir politique des années sombres à nos jours*, Paris, Points, « Histoire », 2013.

Articles et chapitres d'ouvrages

- BARTHES, Roland, « Le discours de l'histoire », in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.
- JOLY, Laurent ; PASSERA, Françoise, « Se souvenir, accuser, se justifier : les premiers témoignages sur la France et les Français des années noires (1944-1949) », in *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n°263, mars 2016.
- NORA, Pierre, « Ernest Lavis : son rôle dans la formation du sentiment national », *Revue historique*, Paris, Presses universitaires de France, t. 228, 1962.
- RIOUX, Jean-Pierre, « Devoir de mémoire, devoir d'intelligence », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°73, janvier-mars 2002.
- VERNERIS, Marie-Hélène, avec la collaboration de Laure Bulmé, « Quand les graffitis font le mur... Analyse socio-sémiotique dans les murs d'une ancienne abbaye reconvertie en maison centrale, Clairvaux », in *Le sujet dans la cité, Actuels* n°5, janvier 2016.
- VIMONT, Jean-Claude, « Images ambiguës d'un navire immobile : la prison de Fresnes des épurés », *Sociétés et représentations*, n°18, 2004.
- VIMONT, Jean-Claude, « Graffiti en péril », *Sociétés et représentations*, n°25, mai-juin 2008.
- WIEVIORKA, Olivier, « Les avatars des statuts de Résistants en France (1945-1992) », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n°50, 1996.
- *Le Débat*, n°165, « L'histoire saisie par la fiction », Paris, Gallimard, 2011.

PARIS, LA VILLE ET LA MARCHE

Ouvrages, ouvrages collectifs et numéros de revue

- BANCQUART, Marie-Claire, *Paris dans la littérature française après 1945*, Paris, Editions de la Différence, « Les Essais », 2006.
- BAROZZI, Jacques, *Le Goût de la marche*, Paris, Mercure de France, « Le Petit Mercure », 2008.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, Paris, Editions du Cerf, 1989.
- CAILLOIS, Roger, *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1987.
- DUMONT, Marie-Jeanne *Le Logement social à Paris, 1850-1930 : Les habitations à bon marché*, Liège, Mardaga, 1991.
- LEROY, Claude, *Le Mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1999.
- FOURNEL, Victor, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, E. Dentu Libraire-Editeur, 1867.
- FOURNEL, Victor, *Paris nouveau et Paris futur*, Paris, Jaques Lecoffre Libraire-Editeur, 1865.
- HAZAN, Eric, *L'invention de Paris*, Paris, Editions du Seuil, « Points », 2002.
- LE BRETON, David, *Eloge de la marche*, Paris, Editions Métailié, 2000.
- OGRIZEK, Doré, *Paris tel qu'on l'aime*, Paris, Odé, « Le monde en couleur », 1949.
- SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Editions Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2004.
- ROCHEGUDE, Félix de, *Promenades dans toutes les rues de Paris par arrondissements: origines des rues, maisons historiques ou curieuses, anciens et nouveaux hôtels, enseignes. 1er arrondissement*, Paris, Hachette, 1910.
- *Paris-Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, Premier tome : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200159t.image> ; Deuxième tome : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200160r/fl.image>

Articles et chapitres d'ouvrages

- DUMONT, Marie-Jeanne, « Du vieux Paris au Paris nouveau, Abécédaire d'architecture urbaine », *Le Débat*, Gallimard, n°80, 1994.
- Le FEUVRE-VIVIER, Anne, « Les Passantes et le célibataire », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, vol.111, 2011/4.
- LOEWY, Michaël, « La ville, lieu stratégique de l'affrontement des classes », in Bernd WITTE (dir.), *Topographies du souvenir, « Le livre des passages » de Walter Benjamin*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, « Pia », 2007.
- NUVOLATI, Gianpaolo, « Le flâneur dans l'espace urbain », *Géographie et cultures*, n°70, 2009.
- OUTREPONT, Gustave d', « Le gamin de Paris », in *Paris ou le livre des Cent-et-un, tome 7*, Paris, Ladvoat Libraire, 1832.

- PAQUOT, Thierry, « Paris n'est plus un mythe littéraire, ou comment renouer avec un imaginaire parisien ? », *Esprit*, Octobre 2008.
- RATOUIS, Olivier, « Le sens de la marche : Dans les pas de Walter Benjamin », in *Les Annales de la recherche urbaine*, N°57-58.
- SZULMAJSTER-CELNIKIER, Anne, « Représentations et imaginaires parisiens : réanalyse, métaphore, figement analytique », in *La Linguistique*, « Varia », PUF, n°46, 2010/1,
- THOMAS, Rachel, « La marche en ville. Une histoire de sens. », *L'espace géographique*, tome 36, 1/2017.

AUTRES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

Ouvrages, ouvrages collectifs et numéro de revue

- AJCHENBAUM, Yves-Marc, *A la vie à la mort, histoire du journal Combat 1941-1974*, Paris, Le Monde éditions, 1994.
- AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, « Le Texte à l'œuvre », 1991.
- ARIES, Philippe, DUBY, Georges, (dir.), *Histoire de la vie privée*, tome 5, Paris, Seuil, 1985.
- AUGÉ, Marc, *Un Ethnologue dans le métro*, Paris, Hachette littératures, « Pluriel », 2008.
- BAREL, Yves, *La Marginalité sociale*, Paris, Presses Universitaires de France, « La Politique éclatée », 1982.
- BARTHES, Roland, *Comment vivre ensemble, Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*, texte établi, annoté et présenté par C. Coste, Paris, Seuil-Imex, 2002.
- BEAUVOIR, Simone de, *Tout compte fait*, Paris Gallimard, 1972.
- BELLANGER, Claude, GODECHOT, Jacques, GUIRAL, Pierre, TERROU, Fernand (dir.), *Histoire générale de la presse française, tome 3*, Paris, PUF, 1972.
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, « Tel », 1976.
- BORIE, Jean, *Le Célibataire français*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1976.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Les Editions du Seuil, 1992.
- COMBESSIE, Jean-Claude, *La Méthode en sociologie*, Paris, La Découverte, « Repères », 2007.
- DANZER-KANTOF, Boris, NANOT, Sophie, *De Mata Hari à Internet. Le roman vrai de l'Argus de la presse*, Hervas, 2000.
- DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien, tome 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1994.
- FAUBLÉE, Elisabeth, *En sortant de l'école... Musées et patrimoine*, Paris, Centre national de documentation pédagogique, Hachette, 1992.

- FOURASTIE, Jean, *Les Trente Glorieuses, ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris, Fayard, 1979.
- GOB, André, DROUGUET, Noémie, *La Muséologie, histoire, développements, enjeux actuels*, 4^e édition, Paris, Armand Colin, « Collection U », 2014.
- KANTERS, Robert, SIGAUX, Gilbert, *Vingt ans en 1951 : enquête sur la jeunesse française*, Paris, Julliard, 1951.
- KESSEL, Joseph, *Le procès des enfants perdus*, Paris, Julliard, 1951.
- LALOI P. et PICAUVET, François, *Instruction morale et civique, ou Philosophie pratique psychologique, logique, morale : à l'usage des écoles normales primaires, des lycées et collèges de jeunes filles, des élèves de l'enseignement spécial et des candidats au baccalauréat ès sciences*, Paris, Armand Colin, 1888.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, « Critique », 1979.
- MARZORATI, Jean-Louis, *C'était les années 50*, Paris, L'Archipel, 2010.
- MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.
- MOREAU, Marie-Louise (dir.), *Sociolinguistique : les concepts de base*, Wavre, Editions Mardaga, « Psychologie et sciences humaines », 1997.
- MOSCOVICI, Serge, *L'Âge des foules, un traité historique de psychologie des masses*, Paris, Fayard, 1981.
- PATTIEU, Sylvain, *Tourisme et travail, de l'éducation populaire au secteur marchand*, Paris, Presses de Sciences Po, « Académique », 2009.
- PINÇON, Michel, PINÇON-CHARLOT, Monique, *Voyage en grande bourgeoisie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2005.
- PINSON, Jean-Claude, *Poétique, une autothéorie*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 2013.
- POMMIER, Gérard, *Le Nom propre : fonctions logiques et inconscientes*, Paris, Presses Universitaires de France, « Philosophies d'aujourd'hui », 2013.
- POULOT, Dominique, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, « Collection Repères », 2009.
- RIUTORT, Philippe, *Précis de sociologie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Major », 2014.

Articles et chapitres d'ouvrages

- BANTIGNY, Ludivine, « La jeunesse, la guerre et l'histoire (1945-1962) », in Ludivine BANTIGNY (dir.) et Ivan JABLONKA (dir.), *Jeunesse oblige, Histoire des jeunes en France XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.
- DAVALLON, Jean, « Pourquoi considérer l'exposition comme un média ? », in LE MAREC, J. (dir.), *L'Exposition un Média, Médiamorphoses*, n°9, Novembre 2003.
- CHAUMIER, Serge, « Les écritures de l'exposition », in *Hermès, La Revue* n°61, Paris, CNRS Editions, 2011.

- DAVALLON, Jean, « Le pouvoir sémiotique de l'espace, vers une nouvelle conception de l'exposition », in *Hermès, La Revue* n°61, Paris, CNRS Editions, 2011.
- FEERTCHACK, Alexis, « Dans les années 50, les Français entrent de plain-pied dans la "civilisation des vacances" », *Le Figaro*, 7 août 2018.
- KESSEL, Patrick, VITAL, René « Les J 3 », in *Paris-Match*, n°114, 26 mai 1951.
- MONGIN, Olivier, « Michel de Certeau, à la limite entre dedans et dehors », in Thierry PAQUOT (dir.), *Le Territoire des philosophes*, Paris, La Découverte, « Recherches », 2009.
- PASSERON, Jean-Claude, « Exposé de Jean-Claude Passeron », in *Raison présente*, « Les Sciences humaines en débat », n°108, 4^e trimestre 1993.
- PENEZ, J. P., JARNOUX, Maurice, « Les jurés de Valence ont-ils bien jugé Josette Orfaure ? », *Paris-Match*, n°48, le 18 février 1950.
- PERROT, Michelle, « La notion d'intérêt de l'enfant et son émergence au XIX^e siècle », *Actes, cahier d'action juridique*, n°37, été 1982.
- PINÇON, Michel, PINCON-CHARLOT, Monique, « Pratiques d'enquête dans l'aristocratie et la grande bourgeoisie », *Genèses*, n°3, 1991.
- MACE, Marielle, *Styles. Critiques de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2016.
- REAU, Bertrand, « S'inventer un monde : Le Club Méditerranée et la genèse des clubs de vacances en France (1930-1950) », in « Nouvelles (?) frontières du tourisme », *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, n°170, Le Seuil, 5/2007.
- ROCHETTE, Bruno, « Les Noms de la langue en latin », In *Histoire Épistémologie Langage*, tome 31, fascicule 2, 2009.
- SANCHEZ, Christian, « Les centres d'accueil et de triage de l'Éducation surveillée : 1941-1950 », in « La Protection de l'enfance : regards », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, n°1, 1998.
- ZARKA, Yves-Charles, « Jankélévitch ironiste : contre Heidegger », in « Jankélévitch, morale et politique », *Cités*, n°70, 2/2017,
- *Population*, Volume 7, n°4, 1952.
- « Mal du siècle », *La Nef*, n°77-78, Juin-Juillet 1951.

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

- DONTCHEV, Dontcho, *Le Français en liberté, français argotique, populaire et familier*, Paris, Editions Singulières, 2007.
- LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire biographique des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, tome I, A-J, Paris, SEDE, 1964.
- LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire des œuvres contemporaines de tous les pays*, tome 5, Paris, SEDE, 1967.
- LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire biographique des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, tome I, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980.

- LAFFONT-BOMPIANI, *Le Nouveau Dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1994.
- LAFFONT-BOMPIANI, *Le Nouveau Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1994.
- LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999.
- LE BLAS, Philippe, *France, dictionnaire encyclopédique*, Tome 6, Paris, Firmin Didot Editeurs, 1842. Le livre est accessible en accès libre à l'adresse suivante : (consultée le 3 septembre 2020) <https://books.google.fr/books?id=whIIAAAAQAAJ&pg=PA253#v=onepage&q&f=false>
- PINGAUD, Bernard, (dir.), *Ecrivains d'aujourd'hui (1940-1960) : dictionnaire anthologique et critique*, Paris, Grasset, 1960.
- SOURIAU, Etienne (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010.
- *Dictionnaire de la littérature française contemporaine*, Paris, Larousse, « Les dictionnaires de l'homme du XX^e siècle », 1966.
- *Dictionnaire de la littérature française XX^e siècle*, Paris, Encyclopaedia Universalis - Albin Michel, 2000.
- *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Thesaurus-Index, A-Dieu, 1990.
- *Encyclopaedia Bordas*, volume II, Paris, Baumé-Cobaye, 1994.
- *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2011.

SITOGRAPHIE

Sur Henri Calet

- Inventaire du fonds Henri Calet de la Bibliothèque Jacques-Doucet : <http://www.calames.abes.fr/plus/doc/751059808/FileId-264.pdf> consulté le 30 septembre 2018.
- Conférence de Michel P. Schmitt au sujet du fonds et des archives d'Henri Calet : <https://www.youtube.com/watch?v=DSjEeJWHGAc> consulté le 8 septembre 2019.
- Entretien avec Henri Calet : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-nuit-revee-de/les-romanciers-et-leur-enfance-henri-calet> consulté le 17 août 2019.
- La version radiophonique du *Croquant Indiscret* : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/le-croquant-indiscret-enquete-dans-le-paris-mondain-des-annees-50-signee-henri-calet> consulté le 10 décembre 2020.
- Roger Grenier au sujet d'Henri Calet : <https://www.ina.fr/video/CPF86624447/henri-calet-video.html> consulté le 12 juin 2019.
- Court métrage tiré de la nouvelle « Au bar de la Petite Vitesse » <https://madelen.ina.fr/programme/au-bon-coin> consulté le 20 mars 2021.

Autres liens

- Discours du Général de Gaulle du 25 août 1944 :

<https://www.ina.fr/video/I00012416/charles-de-gaulle-video.html> consulté le 27 novembre 2019.

- *Actualités Françaises* du 22 juin 1945 :

<https://www.ina.fr/video/AFE86003144> consulté le 27 novembre 2019.

- Site du Musée Marmottan :

<https://www.marmottan.fr/le-musee/historique/> consulté le 16 décembre 2019.

- Site de l'ICOM :

<https://icom.museum/fr/a-propos-de-licom/missions-et-objectifs/> consulté le 12 décembre 2019.

- Site de l'Institut des Politiques Publiques :

https://www.ipp.eu/baremes-ipp/marche-du-travail/salaire_minimum/smig/ consulté le 12 décembre 2020.

- Journal officiel de la République Française, textes de lois :

<https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000874430/> consulté le 10 décembre 2020.

- Archives de la Seine-et-Marne, sur le rationnement.

<https://archives.seine-et-marne.fr/le-rationnement-alimentaire-pendant-la-seconde-guerre-mondiale-en-seine-et-marne>

INDEX

- Adam**, Jean-Michel : 40
Agapit, Jean-Jacques : 97
Ajchenbaum, Yves-Marc : 107, 121
Alter, André : 493
Altman, Georges : 44, 75, 483
Amalvi, Christian : 139, 141
Ambrière, Francis : 96, 97, 98, 483
Amossy, Ruth : 451, 507
Anex, Georges : 495
Apollinaire, Guillaume : 69, 192, 471
Aragon, Louis : 14, 18, 55, 69, 74, 78, 79, 86, 87, 96, 97, 211, 212, 219, 222, 223, 371, 383, 386, 445, 513, 515
Arban, Dominique : 467, 476
Aries, Philippe : 348
Arland, Marcel : 15, 74, 349, 386, 469, 483, 484
Aron, Raymond : 121
Astruc, Alexandre : 121
Audiberti, Jacques : 385, 469
Audisio, Gabriel : 113, 487
Augé, Marc : 231
Augier, Emile : 471
Aymé, Marcel : 469, 479, 488
- Bachelard**, Gaston : 52
Bakhtine, Mikhaïl : 443
Ballon, Renée : 11, 84, 485, 486
Balzac, Honoré de : 155, 157, 158, 168, 184, 192, 198, 211, 229, 242, 371
Bancquart, Marie-Claire : 194
Bantigny, Ludivine : 309, 318, 319, 322
Barel, Yves : 288
Baril, Jean-Pierre : en tant que rare spécialiste de Calet, Jean-Pierre Baril et ses travaux sont très fréquemment cités.
Barozzi, Jacques : 512
Barthes, Roland : 57, 405, 428, 434, 435, 451, 513, 515
Baudelaire, Charles : 156, 192, 194, 198, 221, 223, 228, 229
Bauër, Gérard : 483
Baumel, Jacques : 121
Bavoux, Claudine : 450
Beauvoir, Simone de : 320, 321, 322
Bêdu-Bridel, Jacques : 483
Bellanger, Claude : 264, 265, 272, 386, 493, 496
Bellaunay, Henri : 323, 488
Benda, Julien : 469
Benjamin, Walter : 49, 56, 73, 75, 193, 203, 204, 236, 238
Bénouville, Guillaïn de : 97
Benveniste, Emile : 410
Bergé, Pierre : 323, 466, 471
Bergeron, Patrick : 330
- Bernard**, Marc : 13, 15, 44, 47, 72, 81, 122, 184, 185, 248, 252, 253, 254, 259, 299, 300, 325, 385, 386, 416, 438, 439, 466, 468, 469, 475, 486, 493, 495, 506
Bernard, Michel : 512
Bernard, Tristan : 163
Berstein, Serge : 45, 46, 52, 57, 58, 65, 67, 68, 80, 120, 134, 168, 172, 233, 280, 282, 316, 342, 346, 347, 348
Bertrand, Jean-Pierre : 225
Bézard, Yvonne : 337, 338
Biron, Michel : 225
Blanc, Jean-Noël : 368
Blanchard, Charles : 488, 489, 491, 492, 494
Blanchot, Maurice : 349
Blanckeman, Bruno : 514
Blanzat, Jean : 490
Bloch, Marc : 89, 91, 93
Bloclin, Antoine : 397, 440, 469, 488, 493, 497
Bodin, Paul : 139
Boisdeffre, Pierre de : 503, 504
Bonin, Hubert : 343
Bonneuil, Christophe : 358
Borie, Jean : 225
Bosch, Jérôme : 486
Bosquet, Alain : 496
Botrot, Jean : 492
Bott, François : 497
Boucheron, Patrick : 49, 53, 143
Bouilly, Monny de : 485
Bouloc, Denys-Paul : 487
Bourdet, Pierre : 121
Bourdieu, Pierre : 259
Bousquet, Joe : 469
Bouvier, Emile : 484
Bove, Emmanuel : 13, 35, 69, 194, 506, 507, 515, 527
Brahm, John : 346
Brasillach, Robert : 14, 77, 86, 109, 120
Brémond, Claude : 370, 371
Brenner, Jacques : 504
Breton, André : 171, 192
Brosses, Charles de : 337, 338, 339
Brunel, Patrick : 505
Brunel, Pierre : 216
Buchot, Vincent : 510
Buffard-Moret, Brigitte : 448
Burgelin, Claude : 35, 36, 91, 181, 507
- Cahne**, Pierre : 440
Caillois, Roger : 192, 483
Calan, Madeleine de : 491
Camus, Albert : 18, 20, 84, 87, 88, 100, 120, 121, 124, 183, 184, 233, 386, 387, 468, 469, 493, 494

Carco, Francis : 97, 171
Cayrol, Jean : 332, 471
Céline, Louis-Ferdinand : 14, 18, 43, 71, 72, 73, 74, 77, 91, 110, 185, 254, 255, 385, 473, 485, 486
Cendrars, Blaise : 473, 469
Certeau, Michel de : 49, 50, 242, 243
Cervantès, Miguel de : 337, 471
Cézan, Claude : 480
Chantal, Sylvain : 524
Chapelan, Maurice : 489
Charensol, Georges : 490
Charpentier, Isabelle : 259
Charras, Pierre : 520
Chastel, André : 163, 171
Chateaubriand, François René de : 338
Chessex, Jacques : 13, 365, 496, 522, 523
Chonez, Claudine : 466, 473, 476
Cingria, Charles Albert : 329
Claudel, Paul : 468
Clostermann, Pierre : 100
Cochaud-Dumarty, Hélène : 217, 220, 225
Coiplet, Robert : 491
Colin, Christian : 510
Collot, Michel : 506
Collot, Patrick : 216
Combe, Dominique : 366
Combessie, Jean-Claude : 273, 274
Connochie-Bourgne, Chantal : 436
Contamine, Philippe : 152
Coop-Phane, Oscar : 524
Coquio, Catherine : 91
Corger, Jean-Claude : 36, 41, 440
Corona, René : 440, 507, 510
Curatolo, Bruno : 33, 75, 76, 101, 253, 334, 386, 506, 507

Dabit, Eugène : 11, 51, 55, 69, 71, 72, 121, 122, 153, 239, 248-252, 386, 468, 483, 484, 502
Dällenbach, Lucien : 178
Dambre, Marc : 182, 183, 366, 382
Danzer-Kantof, Boris : 482
Daudet, Alphonse : 463
Daudet, Léon : 86
Dauphin, Laurence : 348
Davallon, Jean : 164, 167
Delbo, Claude-Jean : 484, 485
Delbourg, Patrice : 194, 329, 512
Deleuze, Gilles : 435, 436
Delpèch, Jeanine : 12, 50, 51, 365, 467, 478
Déon, Michel : 489
Depaule, Judith : 511
Desnos, Robert : 86, 155, 156, 169
Desthieux, Jean : 71, 483, 484
Dhôtel, André : 469
Diderot, Pierre : 156
Dietrich, Luc : 17, 44, 71, 483
Donat, Aelius : 436
Dorgelès, Roland : 67, 338, 480
Dos Passos, John : 485

Dostoïevski, Fedor : 329
Dobrovsky, Serge : 420, 421, 518
Driu la Rochelle, Pierre : 14, 77, 79, 86, 87
Drouguet, Noémie : 154, 155, 159, 163
Du Bellay, Joachim : 338
Dubois, Jacques : 225
Duby, Georges : 348
Dufays, Jean-Louis : 452
Dugrand, Alain : 497
Duhamel, Georges : 69, 70, 87, 249, 383
Dulong, Renaud : 91
Dumas, Alexandre : 192, 193, 471
Dunoyer, Jean-Marie : 469, 494
Durkheim, Emile : 273
Duvignaud, Jean : 491

Echenoz, Jean : 462, 463, 521
Eluard, Paul : 86
Enard, Jean-Pierre : 13, 497, 504, 519-522
Engels, Friedrich : 238
Entommeures, Jehan des : 488
Ernaux, Annie : 41, 254, 259, 262, 263, 507, 517, 518
Erval, François : 95, 486
Etiemble, René : 61, 84, 95, 96, 468, 487

Fargue, Léon-Paul : 194, 207, 386
Faublée, Elisabeth : 170
Faulkner, William : 368, 485
Faye, Eric : 512
Ferran, André : 488
Féval, Paul : 193
Feydeau, Georges : 291
Flaubert, Gustave : 184, 219, 259
Fontvieille, Agnès : 47, 48, 56
Foucart, Jacques : 101, 102, 103
Fourastié, Jean : 280, 283
Fourès, Jean : 483
Fournel, Victor : 229, 230, 237, 238, 305
Fourvel, Christophe : 325, 511
Frenay, Henri : 107, 139
Frossard, André : 100

Gadanne, Paul : 13, 120, 184, 194, 353, 496, 497, 506, 512, 527
Galey, Mathieu : 497
Galtier-Boissière, Jean : 492
Gandon, Yves : 467, 471
Garcin, Jérôme : 462, 500, 512, 521, 523, 524
Garlande, Jean de : 436
Gary, Romain : 14, 15, 18, 35, 507
Gasparini, Philippe : 39, 406, 419, 420
Gatti, Armand : 285
Gaultier, Dominique : 13, 497
Genette, Gérard : 376, 404, 405, 413, 421
Gide, André : 72, 77, 86, 87, 121, 333
Giono, Jean : 252, 328
Girard, Marcel : 503
Giron, Roger : 72, 483, 484

Gob, André : 154, 155, 159, 163
Godard, Henri : 382
Goethe, Johann Wolfgang von : 329, 337
Goffette, Guy : 430, 504, 522, 523
Gosselin-Noat, Dominique : 366, 382
Goulet, Alain : 452
Gourfinkel, Nina : 484
Gracq, Julien : 470, 512
Grenier, Jean : 106, 469, 483
Grenier Roger : 15, 16
Grenouillet, Corine : 507
Grésillon, Almuth : 454
Grivel, Charles : 375
Guéhenno, Jean : 252, 469
Guérin, Raymond : 13, 19, 43, 69, 73, 83, 84, 88, 94-98, 100, 194, 250, 284, 285, 332, 357, 377, 386, 468, 469, 472, 473, 496, 497, 501, 506, 507, 512, 527
Guerre, Claude : 510
Guilbert, Anne : 492
Guilloux, Louis : 13, 15, 17, 43, 61, 71, 121, 185, 250, 252, 386, 469, 483, 505, 522
Guth, Paul : 77, 299, 335, 467, 471, 497

Habaru, Augustin : 113, 133, 248
Halba, Eve-Marie : 449
Hamburger, Käthe : 407
Hamon, Philippe : 372, 405
Hardellet, André : 506, 512
Hartog, François : 109, 143
Hazan, Eric : 192, 198, 229, 234, 236, 238, 240
Helion, Fabrice : 316, 496
Hellens, Franz : 428-430, 439, 440, 490, 496
Henein, Georges : 11, 15, 43, 71, 79, 83, 84, 88, 89, 94-96, 101, 173, 183, 184, 194, 204, 257, 264, 265, 284, 286, 299, 317, 329, 335, 368, 369, 396, 399, 416, 438, 468, 483, 485, 486, 496-498, 509
Henriot, Emile : 341, 489
Henry, Françoise : 522, 523
Henry, Maurice : 298
Herbart, Pierre : 121, 506
Hugo, Victor : 151, 192, 193, 207, 249, 307, 338, 471
Huysmans, Joris Karl : 192
Hyvernaud, Georges : 13, 19, 70, 82, 97, 98, 115, 194, 504, 505, 506, 507

Jablonka, Ivan : 40, 49, 50, 54, 57, 64, 151, 176, 181, 259, 260, 261, 263, 309
Jaccottet, Philippe : 430, 495
Jacob, Fabienne : 500
Jacob, Max : 72, 165, 344, 471
James-Raoul, Danièle : 436
Jankélévitch, Vladimir : 459, 477
Jarnoux, Maurice : 312
Jeanson, Henri : 486
Jouve, Vincent : 163, 369-372, 375, 376, 404, 405
Joyce, James : 368

Kafka, Franz : 329, 368, 469
Kanters, Robert : 310, 311, 316
Karr, Alphonse : 193
Kauffmann, Jean-Claude : 497
Kaufmann, Vincent : 513
Kayser, Wolfgang : 505
Kemp, Robert : 484, 485
Kessel, Joseph : 309, 310
Kessel, Patrick : 310
Konopnicki, Guy : 500
Kuffer, Jean-Louis : 497

Labouret, Denis : 87, 505, 513, 515, 518
Labracherie, Pierre : 490
Lacoche, Philippe : 500
Lacouture, Jean : 471, 475
Lafon, Michel : 383
Lahanque, Reynald : 507
Lalou, René : 183
Lapierre, Marcel : 485
Laporte, René : 95, 96, 487
Larbaud, Valéry : 72
Larroche, Mireille : 510
Latour, Bruno de : 496
La Ville de Mirmont, Jean de : 70, 249, 250
Léautaud, Paul : 71, 483
Le Blas, Philippe : 297
Le Breton, David : 210, 215
Lecarme, Jacques : 82
Le Feuvre-Vivier, Anne : 223
Lefèvre, Louis-Raymond : 365
Le Garrec, Marie-Anne : 348
Leiris, Michel : 35, 468, 469, 507
Lejeune, Dominique : 343, 347
Lejeune, Philippe : 40, 47, 405, 406, 408, 420, 421
Lemaire, Jean-Pierre : 430
Lemarchand, Jacques : 470
Lemonnier, Léon : 71, 246-251, 253
Leprêtre, Hervé : 51, 194, 195, 208, 239, 511
Leroy, Claude : 221, 222, 223, 226
Le Roy, Eugène : 297
Lescure, Pierre de : 86
Lesdain, Pierre : 489
Limbour, Georges : 469
Loewy, Michaël : 238
Lyotard, Jean-François : 514

Mac Orlan, Pierre : 469
Macaigne, Pierre : 12, 122, 368, 467,
Macé, Marielle : 436
Maingueneau, Dominique : 454, 462, 507
Malaquais, Jean : 15, 185, 253, 469
Malherbe, Henry : 484
Malinowski, Bronislaw : 273
Malraux, André : 77, 249, 515
Malraux, Clara : 489
Marcot, François : 101
Marinetti, Filippo Tommaso : 69

Martin du Gard, Christiane : 132, 204, 215, 300, 316, 326, 354, 355, 455, 494, 495, 499, 500, 511, 512
Martin du Gard, Roger : 96, 248, 508
Martin-Chauffier, Louis : 491
Martin-Scherrer, Frédérique : 28, 32
Martinet, Jean-Pierre : 520, 521, 522
Martinet, Marie-Madeleine : 337
Marzloff, Martine : 201
Marzorati, Jean-Louis : 309, 345
Massé, Ludovic : 87, 88
Masson, Blandine : 510
Mauriac, François : 86, 120, 121, 124, 318
Maurois, André : 483
Maurras, Charles : 86
Maury, Jean : 483
Mauss, Marcel : 210
Mazars, Pierre : 471
Meckert, Jean : 15, 185, 199, 253
Meizoz, Jérôme : 254, 256, 299, 462-464, 468, 507
Membré, Henri : 87
Mercier, Louis-Sébastien : 193
Miauray, Jacques : 95, 487
Michaux, Henri : 471
Michel, Chantal : 455
Michelet, Jules : 170, 249
Millau, Christian : 478
Milo, Daniel : 144, 145, 150
Milza, Pierre : 44-46, 52, 57, 58, 65, 67, 68, 80, 120, 134, 168, 172, 233, 280, 282, 316, 342, 346-348
Modiano, Patrick : 517, 518
Molinié, Georges : 440, 463
Mondor, Henri : 478
Mongin, Olivier : 242
Monnié, François : 510
Montaigne, Michel de : 213, 329, 338
Montandon, Alain : 388-391, 447, 478
Monteil, Roger : 488
Moreau, Marie-Louise : 450
Morel, Robert : 470
Morin, Edgar : 488
Moscovici, Serge : 229

Nadeau, Maurice : 95, 111, 121, 177, 184, 185, 194, 255, 364, 369, 424, 440, 469, 486, 488, 489, 504
Namer, Gérard : 138, 139, 140
Nanot, Sophie : 482
Nicollier, Jean : 492
Nizan, Paul : 74, 77, 78
Nourissier, François : 299, 315
Nuvolati, Giampaolo : 203, 215

Ogrizek, Doré : 193, 194
Ohnet, Georges : 471
Ollivier, Albert : 121
Outrepoint, Gustave d' : 305

Palat, Robert : 265, 267
Paque, Jeannine : 225
Paquot, Thierry : 192, 193, 242
Passera, Françoise : 91, 99, 135
Passeron, Jean-Claude : 273
Patrice, (Le Père) : 97
Pattieu, Sylvain : 348
Paulhan, Jean : 71, 88, 96, 253, 328-331, 349, 386, 420, 468, 469, 483, 494
Paveau, Marie-Anne : 247, 248, 249, 252
Penez, J.P. : 310
Perche, Louis : 488
Perec, Georges : 35, 41, 51, 55, 149, 181, 241, 507, 512, 517, 518
Perret, Jacques : 61, 93, 97, 98, 377, 469, 471
Perros, Georges : 425, 426
Perrot, Michelle : 305
Pessis, Céline : 358
Petit, Henri : 183, 489, 490, 493
Peuchmaurd, Jacques : 492
Peyre, Yves : 506
Pia, Pascal : 11, 15, 16, 20, 83, 84, 89, 94, 100, 113, 121, 131, 132, 302, 335, 349, 386, 387, 468, 492, 493, 494, 495, 496
Picard, Gaston : 465, 467
Picon, Gaëtan : 503
Pilsch, M. : 493
Pinçon, Michel : 292, 293, 301
Pinçon-Charlot, Monique : 292, 293, 301
Pingaud, Bernard : 369
Pinson, Jean-Claude : 23, 425-428, 434-436, 442, 459, 473, 531
Piroux, Cyril : 69, 70, 507
Platon : 232, 442, 471
Poix-Têtu, Marie : 146, 209, 404
Pol, Antoine : 222
Pommier, Gérard : 33, 34, 37
Ponge, Francis : 425, 426, 469, 493-497
Ponsard, Guy : 497
Ponthus, Joseph : 502, 524
Poulaille, Henry : 248, 252
Poulot, Dominique : 154
Pourrat, Henri : 96, 486
Prévert, Jacques : 121, 280, 281, 469
Prévost, Jean : 506
Privat, Bernard : 494
Prost, Antoine : 65, 67, 348
Proust, Marcel : 156, 184, 337, 339, 368, 408, 425, 426, 471, 479
Prudon, Hervé : 522

Queneau, Raymond : 53, 433, 503

Rabelais, François : 471
Radiguet, Raymond : 66
Raimond, Michel : 368, 369, 371
Ratouis, Olivier : 203
Rauch, André : 348, 349
Réau, Bertrand : 350

Rebatet, Lucien : 86
Réda, Jacques : 231, 241, 430, 530
Reichler, Claude : 329, 331
Rémy, (Colonel) : 100
Renard, Paul : 317, 431, 440, 500, 506, 515
Restif de la Bretonne, Nicolas : 192, 193, 198
Reverzy, Eléonore : 507
Ricœur, Paul : 125, 126, 136
Rioux, Jean-Pierre : 114
Riutort, Philippe : 272, 273, 274, 291, 295
Robbe-Grillet, Alain : 39, 341, 513
Robert, Marthe : 372
Robida, Albert : 166
Robida, Michel : 474, 476
Rochegude, Félix de : 213
Rocher, Pierre : 496
Rochette, Bruno : 430
Roger, Philippe : 247, 249, 252
Rolland, Romain : 228, 383
Romains, Jules : 371
Roubaud, Jacques : 206
Roumette, Julien : 14, 16, 185
Rousseau, Jean-Jacques : 192, 198, 201, 228-329, 512
Rousseaux, André : 488
Rousselot, Jean : 495
Rousset, Jean : 218
Roy, Jules : 99, 478, 483
Ruffieux, Roland : 329

Sabatier, Robert : 194
Sadoul, Georges : 485
Saillet, Maurice (Justin Saget) : 486, 487
Salmon, André : 171
Sanchez, Christian : 307
Sand, George : 193
Sansot, Pierre : 198, 206, 212, 225, 226
Sapiro, Gisèle : 85, 86, 87, 96, 97
Sarraute, Nathalie : 341, 516
Sartre, Jean-Paul : 14, 18, 87, 93, 183, 184, 186, 233, 316, 359, 383, 469, 513, 515, 520
Saurel, Renée : 491
Savary, Philippe : 30, 76
Schaeffer, Jean-Marie : 366, 367
Schaffner, Alain : 507
Schapira, Marie-Claude : 336, 340
Schmitt, Michel P. : en tant que rare spécialiste de Calet, Michel P. Schmitt et ses travaux sont très fréquemment cités.

Sernet, Claude : 468,
Shakespeare, William : 471
Sigalas, Clément : 507, 508
Sigaux, Gilbert : 310, 311, 316, 495
Simon, Claude : 178, 516
Simon, Pierre-Henri : 76
Simonin, Anne : 85, 86, 87
Siodmak, Robert : 346
Slaughter, Franck : 322

Sorel, Cécile : 171
Soupault, Philippe : 212
Soupault, Ralph : 110
Souriau, Anne : 367, 371
Souriau, Etienne : 367, 371
Sperber, Dan : 459
Staffe, (baronne) : 290
Stendhal : 184, 337
Sue, Eugène : 192
Supervielle, Jules : 468, 471, 512
Szulmajster-Celnikier, Anne : 211, 212, 213

Tardieu, Frédéric : 348
Terra, Stefano : 335
Thérive, André : 246, 247, 249, 250
Thibaudeau, Jean : 366
Thomas, Henri : 61, 184
Thomas, Rachel : 198, 210
Todorov, Tzvetan : 411
Tolstoï, Léon : 329
Tonnet-Lacroix, Eliane : 504, 505
Topçu, Sezin : 358
Touret, Michèle : 184, 505, 514
Tournier, Michel : 262
Trintzius, René : 299, 416
Triplet, Elsa : 86, 87, 96

Ulmann, André : 97
Unik, Pierre : 72, 483

Vaillant, Alain : 12, 13
Valéry, Paul : 291, 468, 507
Vallès, Jules : 249, 254, 507
Vareilles, Claude : 299, 475
Vasseviere, Maryse : 506
Vaudal, Jean : 44, 74, 485
Vaudoyer, Jean-Louis : 337, 338, 341
Vedrès, Nicole : 493, 495
Vercier, Bruno : 514, 515, 516
Vercors (Jean Bruller) : 14, 86, 87
Verdier, Lionel : 430
Verlaine, Paul : 156, 220
Veyne, Paul : 48, 49, 118, 125, 126
Viala, Alain : 463, 464
Vialatte, Alexandre : 61, 97, 180, 184, 329, 507
Viart, Dominique : 514, 515, 516
Victor, Paul-Emile : 478
Vigny, Alfred de : 40
Ville de Mirmont, Jean de la : 70, 249, 250
Villefosse, Louis de : 487
Villon, François : 471
Vilmorin, Louise de : 480
Vimont, Jean-Claude : 110, 116
Vinau, Thomas : 512
Vital, René : 310
Voltaire : 329
Vray, Jean-Bernard : 453

Wahl, Philippe : 21, 28, 36, 71, 83, 146, 148, 209, 258, 373, 374, 390, 391, 404, 408, 409, 414, 415, 427, 431, 442, 443, 449, 450, 453, 454, 455, 459, 461, 462, 501-508
Wieviorka, Olivier : 119, 120, 128, 129, 135, 138, 140, 144, 147, 166, 378
Wilson, Deirdre : 459

Wouwerman, Philips : 356

Zarka, Yves Charles : 477

Zavie, Emile : 246

Zola, Emile : 247, 249, 271, 365, 371, 390

TABLE DES MATIERES

Table des abréviations	9
Introduction	11

PREMIÈRE PARTIE UNE HISTOIRE À HAUTEUR D'HOMME

Chapitre 1 - D'une mythologie de l'avant-guerre aux années de crises (1904-1939)	26
A. Le roman des origines.....	26
<i>Histoires de famille</i>	26
<i>L'identité en question</i>	33
<i>Une entreprise d'auto-mythification</i>	38
B. Le roman de la Belle Epoque.....	43
<i>La nostalgie de l'enfance</i>	43
<i>Le collectionneur de traces</i>	48
<i>Une critique des références communes de la III^e République</i>	56
C. Les années de crise.....	65
<i>Une vision de l'après-guerre</i>	65
<i>Le temps de l'entrée dans l'écriture</i>	70
<i>L'impossible engagement ?</i>	76
Chapitre 2 - La Seconde Guerre mondiale et la décomposition du siècle (1940-1948)	83
A. <i>Le Bouquet</i> , un témoignage « honnête ».....	83
<i>La littérature en temps de guerre</i>	83
<i>Du roman au témoignage</i>	88
<i>Le sens de l'Histoire</i>	95
B. <i>Les Murs de Fresnes</i> , un témoignage brut ?.....	100
<i>Un livre monument</i>	100
<i>Enjeux mémoriels</i>	108
<i>La nécessité de l'écriture</i>	114
C. La fin de la guerre, un témoignage au jour le jour.....	119
<i>Une Histoire au quotidien</i>	119
<i>Une image de la France</i>	125
<i>Contre l'oubli</i>	132

Chapitre 3 - L'après-guerre, un premier bilan au mitan du siècle (1948-1956)	138
A. Face au discours officiel de la rue.....	138
<i>La commémoration en question</i>	138
<i>Le nom des rues</i>	144
<i>Une ville comme un livre d'Histoire</i>	149
B. La représentation officielle, l'exemple des musées.....	154
<i>Une déconstruction de l'idée de musée</i>	154
<i>Le musée et l'interprétation de l'après-guerre</i>	162
<i>Un musée pour les oubliés de l'Histoire</i>	167
C. Bilan et perspectives.....	172
<i>Au mitan du siècle</i>	172
<i>Malaise historique</i>	178
<i>L'impossible avenir</i>	183

DEUXIÈME PARTIE L'ÉCRIVAIN DU QUOTIDIEN

Chapitre 4 - Le chroniqueur de la ville	192
A. Un piéton de Paris ?.....	192
<i>Paris dans l'œuvre d'Henri Calet</i>	192
<i>Au hasard de la marche</i>	197
<i>La ville comme garante de la cohérence diégétique</i>	203
B. Désirs de Paris.....	210
<i>Anthropomorphisme parisien</i>	210
<i>Désirs de l'autre</i>	215
<i>Les passantes</i>	221
C. Paris comme expérience collective.....	227
<i>Au contact de la foule</i>	227
<i>Les divisions de la ville</i>	234
<i>Eux et Nous</i>	239
Chapitre 5 - Le chroniqueur social	246
A. Du roman populiste à la chronique sociale.....	246
<i>Calet, auteur populiste ?</i>	246
<i>De l'écrivain prolétarien à l'écrivain ordinaire</i>	252
<i>Une nécessaire mise à distance</i>	258

B. <i>Les Deux Bouts</i> , une posture de l'écrivain en sociologue ?.....	264
<i>De l'enquête « Un sur cinq millions » au livre Les Deux Bouts</i>	264
<i>Paris en tenue de travail</i>	272
<i>Un panorama contrasté du début des années cinquante</i>	278
C. <i>Le Croquant indiscret</i> , ou l'antithèse des <i>Deux Bouts</i>	286
« <i>Les deux bouts dorés</i> »	286
<i>La rigueur en question</i>	290
<i>De l'enquête au roman</i>	295

Chapitre 6 - Le chroniqueur d'une société en mouvement **303**

A. D'une génération l'autre.....	303
<i>Le témoin des enfances malheureuses</i>	303
<i>La jeunesse des années cinquante</i>	309
<i>Une jeunesse vue par un homme de cinquante ans</i>	316
B. Humeurs vagabondes.....	323
<i>Un piètre voyageur ?</i>	323
<i>Rêver à la suisse, un voyage dans les marges</i>	329
<i>L'Italie à la paresseuse, un anti-guide de voyage</i>	334
C. L'émergence d'une société nouvelle.....	342
<i>Industrialisation, loisirs, consommation</i>	342
<i>Vacances 53</i>	348
<i>Contrastes</i>	355

TROISIÈME PARTIE

UNE LITTÉRATURE SUR LE MODE MINEUR

Chapitre 7 - Une poétique en retrait des canons littéraires **362**

A. Du mélange des genres à l'impossibilité du romanesque.....	362
<i>Indécision générique</i>	362
<i>L'impossibilité du romanesque</i>	367
<i>Une littérature décevante ou déceptive ?</i>	375
B. Un art du collage et de la composition.....	382
<i>Importance de la forme brève</i>	382
<i>Le paragraphe comme unité textuelle minimale</i>	389
<i>Circulation des textes, génétique des livres</i>	395
C. Cheminement de la voix narrative.....	404
<i>Le « je » personnage</i>	404

<i>Les livres à la troisième personne</i>	412
<i>Le « je » « Henri Calet »</i>	417
Chapitre 8 - Ethos de la voix littéraire d'Henri Calet	423
A. La Poétique d'Henri Calet.....	423
<i>Une autothéorie plus qu'une autofiction ?</i>	423
<i>Une esthétique du « sermo humilis »</i>	428
<i>Un « ton frémissant »</i>	434
B. Entre marque d'adhésion et affirmation d'une singularité : présences de l'Autre.....	442
<i>La voix de l'Autre</i>	442
<i>Lieux communs, stéréotypes, proverbes</i>	450
<i>Commentaires et ironie</i>	456
C. Calet dans le monde des lettres.....	462
<i>Une posture littéraire ?</i>	462
<i>Une fidélité à soi-même</i>	468
<i>Une fidélité au lecteur</i>	474
Chapitre 9 - Hier et aujourd'hui, réceptions et vie de l'œuvre d'Henri Calet	482
A. La réception critique de l'œuvre d'Henri Calet.....	482
<i>1935-1947 : un écrivain prometteur</i>	482
<i>1948-1955 : « voix inimitable », auteur mineur</i>	487
<i>Mémoire, oubli et redécouverte</i>	493
B. Vie de l'œuvre.....	499
<i>Inédits et dernières rééditions</i>	499
<i>Dans l'histoire littéraire et à l'université</i>	503
<i>Présences diverses</i>	509
C. Postérité littéraire d'Henri Calet.....	513
<i>Les années 80, un renouvellement de la littérature ?</i>	513
<i>Les enfants de Calet</i>	519
Conclusion	527
Bibliographie	533
Index	554

