

## Version de travail

### *La fonction critique du double dans Le mauvais temps de Paul Guimard*

Sylvie Freyermuth  
Université du Luxembourg  
FLSHASE, UR ECCS  
Professeur associé au Centre Ecritures, Université Paul Verlaine-Metz, E.A. 3943  
Correspondant étranger du Centre de Recherche sur l'Imaginaire, Université Grenoble 3, E.A. 610

[Sylvie.Freyermuth@uni.lu](mailto:Sylvie.Freyermuth@uni.lu)  
[sylviefreyermuth@orange.fr](mailto:sylviefreyermuth@orange.fr)

La thématique du colloque met en lumière non seulement une réflexion sur la condition humaine imprégnant toute l'œuvre de Paul Guimard, mais également l'existence d'une dualité attachée à la personnalité du romancier et à la nature de son écriture : « Pour durer, l'écriture romanesque doit exprimer à la fois l'être pensant lucide, conscient de sa condition et l'être sensible qui éprouve, comme l'écrivain même l'a dit, "la soif de ressentir" »<sup>1</sup>. C'est bien dans cette configuration informée par l'expression « à la fois », que s'inscrivent, par exemple, les destinées narrées dans *L'ironie du sort*<sup>2</sup> et *Les choses de la vie*<sup>3</sup>. Dans ce dernier roman, la dualité prend la forme de la distance phénoménale qui sépare le narrateur blessé dans un grave accident de voiture de l'univers du médecin qui se rend sur le lieu du drame :

On va me transporter à l'hôpital de Laval, me traiter comme un objet et je vais peut-être mourir. Les gens qui parlent autour de moi sans soupçonner que je puisse les entendre semblent certains du dénouement. Brutalement, la distance entre eux et moi devient fabuleuse. Ce médecin n'est pas à cinquante centimètres, il évolue à des milliards d'années lumière, sur la planète des hommes en bonne santé, de l'autre côté de cet espace infini des deux secondes qui m'ont jeté à terre et fracassé. Pour la première fois je connais la vraie solitude. (*Les choses de la vie*, p. 87)

Cette démultiplication temporelle (dans une fraction minuscule de temps peut se loger la totalité d'une vie) qui traduit toute la lucidité du personnage est déjà présente dans *L'ironie du sort*, notamment lorsqu'Antoine attend sous le porche le passage du lieutenant Werner de Romsay qu'il doit abattre pour le compte de la Résistance :

En ce soir du 11 septembre 1943 à Nantes, il s'en faut de quelques mètres, de quelques pas, qu'une plaque hérite d'un nom et qu'une volée de mots s'abatte sur un corps refroidi. Il s'en faut de la pression d'un doigt sur une gâchette. Le moment n'est pas encore venu. Le destin a le temps. (*L'ironie du sort*, p. 24)

---

<sup>1</sup> Appel à contribution du colloque.

<sup>2</sup> Guimard, Paul, *L'ironie du sort*, Paris, [Denoël, 1961], folio n° 536, [1974], 2007.

<sup>3</sup> Guimard, Paul, *Les choses de la vie*, Paris, [Denoël, 1967], folio n° 315, [1973], 2008.

Les romans de Paul Guimard s'ingénient à saisir la fraction de seconde qui fera basculer une existence d'un côté ou de l'autre et qui fera prendre un autre cours<sup>4</sup> à toutes les autres vies. La structure même de *L'ironie du sort* développe deux évolutions possibles des événements autour de Marie-Anne : elle épouse Jean qui adopte l'enfant d'Antoine dont elle était enceinte au moment de l'exécution de celui-ci ; ou elle vit avec Antoine qui ressuscite continuellement l'ami Jean, mort à sa place et qui fut secrètement amoureux de la jeune femme :

Par-dessus les épaules des premiers rangs, il regardait les lettres d'or sur la pierre. Pour la millième fois, il songeait à cette affreuse ironie du sort qui, en sauvant le lieutenant allemand, avait perdu Jean et tant de camarades. [...] Cela parce qu'une voiture était survenue au mauvais moment<sup>5</sup>. Une minute plus tard, le lieutenant était mort et les documents en lieu sûr. Antoine savait la vanité de cette reconstruction du monde avec des « si », mais il ne pouvait se retenir de tourner autour de ce grain de sable qui avait fait dévier le cours de tant de destinées. (*L'ironie du sort*, p. 92-93)

De fait, le temps qui s'écoule, les concours de circonstances et l'infléchissement des existences sont un sujet de réflexion et d'angoisse obsessionnelle chez Paul Guimard.

*Le mauvais temps*<sup>6</sup> répond parfaitement à ce critère d'interrogation existentielle. Ce roman a paru alors que l'auteur était âgé de 55 ans, moment de la vie qui suscite regards rétrospectifs et bilan sans complaisance. Cette perception aiguë du temps qui échappe et marque le corps et l'âme scinde en deux ensembles ce qui appartient à chacun : ce que l'on a vécu et que l'on possède donc d'une certaine manière, et l'inconnu qui reste à vivre mais qui n'offre aucune prise. Mais *Le mauvais temps* met encore en œuvre un autre type de dualité qui remplit une fonction critique : ce roman met en scène un narrateur homodiégétique composé de deux personnages dont l'un représente l'ordre bourgeois et l'autre sa transgression. La fonction critique qui traverse tout le texte s'exercera notamment à travers les alliances qui se créeront, au gré des circonstances, entre le narrateur et l'une de ses deux facettes dans un contrepoint opposant, de manière souvent ironique, deux visions du monde.

### ***Ironie et personnage dédoublé : une arrivée précoce dans le roman***

---

<sup>4</sup> Cf. les films du réalisateur mexicain Alejandro González Iñárritu qui construisent leur scénario autour de « l'effet papillon » (expression que l'on doit au météorologue Edward Lorenz dans sa conférence fondatrice de 1972). On pense notamment à *21 grammes* (2003) et *Babel* (2006).

<sup>5</sup> Dans *Les choses de la vie*, tout se joue à partir de l'imprudence du conducteur d'une bétailière.

<sup>6</sup> Guimard, Paul, *Le mauvais temps*, Paris, [Denoël, 1976], folio n° 927, 1977.

Les configurations créées à partir des deux personnages présents conjointement dans le narrateur, de même que l'ironie, sont des thèmes présents dès le premier chapitre du roman *Le Mauvais temps*. L'indice discursif qui s'y trouve prend la forme d'un leitmotiv, en fait, une phrase de structure minimale binaire (hypotaxe antéposée à la proposition principale) qui représente, on s'en rend compte *a posteriori*, la dualité qui habitera tout le livre : « Quand je ne dors pas, je vois la nuit en noir. » (*op. cit.*, p. 11) La concision de cette phrase *incipit* assertive contraste avec la suite du chapitre qui développe d'amples phrases complexes. Mais l'on retrouve exactement la même structure de phrase à la p. 12 : « Quand je dors mal, je n'ai pas une belle âme » et ensuite à la p. 14 : « Quand je dors mal, je vaticine. »

Le mot « ironie » apparaît explicitement dès la deuxième page, révélant d'une part l'effet de double discours caractéristique de cette posture discursive et d'autre part, la cohabitation de deux identités chez le narrateur homodiégétique :

Lorsqu'il est entré dans mon bureau, précédé d'un « bonjour Bob » horriblement jovial, j'ai lu la surprise dans l'œil de ma secrétaire. Il y a longtemps qu'on ne m'appelle plus Bob. Au vrai, j'ai déchiffré plus que de la surprise, un soupçon d'ironie. (*ibid.*, p. 12)

Or le regard de cette secrétaire est un révélateur de deux thèmes qui obsèdent Paul Guimard : le temps qui passe en infligeant au corps ses dégradations et à l'esprit ses trahisons et ses compromis, et le jeu social obligé qui encourage les mensonges : « En ces sortes de situations, il n'y a que la première lâcheté qui compte. Tout le reste s'enchaîne. » (*ibid.*, p. 12) La coexistence des deux identités est une manière de mettre en évidence le processus inexorable du vieillissement, car chacune correspond à un état psychologique et social propre à une phase de la vie du narrateur. Les rapports entre ces trois instances sont compliqués, car le narrateur semble devoir remplir le rôle d'arbitre sarcastique, ironique – et lucide – entre le jeune homme épris de liberté et l'homme mûr et installé qui habitent en lui<sup>7</sup>, s'alliant selon les circonstances à l'un ou à l'autre. Ces rapports se manifestent notamment à travers un emploi subtil du pronom personnel et de sa référence.

### ***Des configurations mouvantes pour dire l'angoisse existentielle***

---

<sup>7</sup> On notera que le narrateur appelle « journal » le rapport de cette lutte : « Dans le journal où je consigne en désordre les péripéties d'un combat sans espoir [...] », s'entend entre Bob et Monsieur Robert.

La première personne qui ouvre *Le mauvais temps* est celle du narrateur homodiégétique constitué des deux personnages, Bob et Monsieur Robert :

Je serais Bob Duchesne, vingt-cinq ans, étudiant aux Beaux-Arts, grand, mince, blond, beau, immortel, amoureux, fort, génial... Diverses contingences m'interdisent le luxe de ce jeu. Dans quelques instants on entrera dans cette chambre et l'on posera sur la table de chevet le courrier matinal, une dizaine de lettres adressées à Monsieur Robert Duchesne. Seul le patronyme nous est commun. Ce « Monsieur Robert » qui rejette Bob dans les ténèbres d'un passé périmé est chaque matin le coup de semonce d'une réalité qui laisse peu de chances à l'évasion. (*ibid.*, p. 14-15)

A partir de cette donnée, le narrateur devra sans cesse composer avec l'un et l'autre, ballotté entre des fulgurances de désirs qui le rattachent à Bob et les contraintes sociales et matérielles (dont le vieillissement) qui l'emprisonnent dans le corps de Monsieur Robert. La sympathie ou l'antipathie que le narrateur éprouve envers telle ou telle facette de sa personnalité se lisent à travers les multiples associations que dévoile l'économie de la personne dans le roman.

Le sentiment de répulsion suscité par « Monsieur Robert » s'exprime dans l'emploi de la troisième personne, la non-personne selon Benveniste, qui a la faculté de tenir le personnage à une distance respectable :

Le scénario du réveil ne varie guère. Monsieur Robert s'agite, grogne, affecte de devoir se gratter des démangeaisons pour se contraindre à faire surface. Il a faim et soif et si cela ne suffit pas il aura envie de pisser, son arme secrète ! Il ne rêve pas, lui, il ne rêve plus. (*ibid.*, p. 15)

La rectification du forclusif de la négation présente dans la dernière phrase de la citation (le passage de « ne rêve *pas* » à « ne rêve *plus* ») et renforcée par la forme détachée du pronom, *lui*, implique la perte de cette qualité liée à Bob dont le narrateur déplore qu'elle n'appartienne plus à Monsieur Robert : la créativité et la fougue de la jeunesse. Or le narrateur est contraint d'accepter l'existence de cet homme qu'alourdissent les années et la mentalité conservatrice du bourgeois encroûté :

C'est l'heure que je déteste entre toutes. Chaque matin je cherche mon image dans la glace et je ne vois que le reflet d'un autre. Nous avons un vague air de famille, cela est certain, cet important personnage pourrait être mon oncle, mais où suis-je ? Le miroir déformant ne me renvoie que ma caricature. Bon gré, mal gré, c'est Monsieur Robert qu'il me faut contempler. (*ibid.*, p. 16)

Le *je* est bien celui du narrateur qui mesure à l'aune de ce que lui renvoie le miroir la distance séparant son intime désir de légèreté et de liberté de ce que l'expérience tangible lui renvoie sans reniement possible. L'effet du temps qui a imprimé sa marque et qui porte la responsabilité de ce décalage entre désir et réalité prosaïque se résume en une phrase à l'imparfait : « J'aimais le thé de Chine légèrement fumé. » (*ibid.*, p. 18) Or Monsieur Robert a bien changé les choses et prend aisément le dessus : « L'Autre a contracté le goût – le besoin, dit-il – d'un café au lait nauséux, supposé générateur d'énergie pour peu qu'on y trempouille des beurrées pléthoriques. » (*ibid.*,

p. 18) Il domine même indubitablement la situation comme en témoigne le pronom de première personne du pluriel qui l'amalgame au narrateur : « Nous allons tartiner, tremper, mâcher, amalgamer, emplir ces dizaines de mètres d'organes provisoirement vides et déjà si lourds. » (*ibid.*, p. 18) Constat d'échec du narrateur/Bob, certainement, mais subordination provisoire, car demeure toujours le désir de soumettre celui qu'il n'a jamais voulu devenir :

Je laisse à l'autre la bride sur le cou aussi longtemps que je n'aurai pas trouvé le moyen de m'en rendre maître. Ne pouvant pas quitter ce corps grevé d'hypothèques, je dois chercher le moyen de l'entraîner dans des circonstances – ou dans un lieu – qui le rendront subalterne. Il faut inventer un piège<sup>8</sup>. Je ne cesse d'y songer. (*ibid.*, p. 18)

L'historique du dédoublement n'est mentionné qu'au chapitre 4 dans une analepse qui fait remonter le lecteur vers l'aval des 20 ans du narrateur :

Avec le recul je peux reconstituer les circonstances de ma première défaite inaperçue à l'époque. Comme tout semble clair aujourd'hui<sup>9</sup>.

J'ai vingt ans, je suis au bord de la mer [...]. Toutes les grâces du monde sont présentes, à cette époque, en ce lieu. Je suis seul. Cela ne signifie pas seulement que je ne suis pas accompagné mais que je ne suis pas encore un être double. Je suis seul pour la dernière fois de ma vie. (*ibid.*, p. 29)

Le narrateur parvient à isoler ce moment crucial, au lever du jour, où le corps et l'esprit se cabrent :

Je sais que je veux plonger. Je sais que j'aime nager dans la mer froide. [...] Une volonté extérieure s'interpose entre mes désirs et mes actes et m'invite à la capitulation : pas aujourd'hui, pas maintenant...

Las de tergiverser, j'ai regagné ma tente douillette. [...] J'ai eu tort car je sais à présent qu'à cet instant, l'Autre venait de naître. A mon insu, Monsieur Robert accédait à l'indépendance.

Depuis lors, il ne cesse de me dominer plus sournoisement. C'est lui qui choisit mes nourritures, mes alcools, mes gestes, mes cravates, mes actes et pourquoi pas mes rêves ! Inséparables, nous nous sommes acheminés vers une cohabitation maussade dont Solange et ses semblables<sup>10</sup> ne constituent qu'une péripétie. (*ibid.*, p. 30-31)

On évoquait plus haut le rôle de l'emploi du pronom personnel. Dans ce passage il est exemplaire. En effet, le souvenir de jeunesse que rappelle le narrateur montre une personne unique, en accord avec elle-même et ses désirs, comme en témoigne l'emploi de la première personne. Mais l'hésitation à plonger et le renoncement devant l'effort marquent la naissance d'un autre moi, nommé « l'Autre » et désigné par la troisième personne. Or c'est cette nouvelle instance qui prend les commandes, car cette troisième personne impose ses choix au narrateur, signifiés par les déterminants possessifs de première personne. En d'autres termes, il s'agit d'une configuration dans laquelle le narrateur est d'une certaine manière complice de l'étouffement de Bob par Monsieur Robert, ce qui revient à baisser les armes devant le confort rassurant et douillet

---

<sup>8</sup> Ce piège se refermera sur Monsieur Robert – et Bob – bien malgré le narrateur, dans la deuxième partie du roman.

<sup>9</sup> Où l'on remarque la fonction de dessillement conférée au temps.

<sup>10</sup> Il s'agit d'une de ses maîtresses qui n'accorde d'intérêt qu'à l'argent et au statut social.

d'une vie rangée : « Une part de moi – celle qui, aux Glénan, avait suspendu mon plongeon – accepta volontiers d'être habillée de mohair, de manger à heures fixes des nourritures moelleuses, de remettre la nuit à sa place en la consacrant au sommeil » (*ibid.*, p. 42), ce qui se situe aux antipodes de la vie spartiate de la fameuse école de voile bretonne.

Mais outre le chant des sirènes du confort luxueux, il est un autre facteur d'asservissement de Bob à l'Autre, le temps contre lequel la lutte est illusoire. C'est en ces termes que le narrateur décrit la lente et humiliante désagrégation du corps :

A ce propos, je note que Monsieur Robert commence à perdre nos cheveux. Il en parsème l'oreiller. Il les abandonne entre les dents des peignes. [...] Au reste, il perd tout : mon souffle, ma mémoire, ma force, mes amis. (*ibid.*, p. 21-22)

Cette dégradation se trouve résumée dans ce passage d'une lucidité mordante :

Monsieur Robert s'use même si je ne m'en sers pas<sup>11</sup> et, seule, l'apparence d'un corps importe. [...] La surface de Monsieur Robert fout le camp. Il peut bien serrer les mâchoires, une partie du visage ne suit plus le mouvement. Les abats tiennent le coup mais la façade s'érode et me trahit. (*ibid.*, p. 59)

Ces deux citations sont des illustrations de la plasticité des combinaisons des trois instances. « Nos cheveux » peut référer au trio narrateur /Monsieur Robert /Bob. En l'occurrence, les trois font corps. Mais progressivement, le narrateur se désolidarise de Monsieur Robert et s'agrège à Bob pour dénoncer l'influence nocive de l'Autre. En effet, lorsqu'il passe de la première personne du pluriel, qui est celle de l'amalgame, à celle du singulier, on sent un glissement du matériel au spirituel, du physique au psychique : il ne s'agit plus de *nos* cheveux, mais de *mon* souffle (qui n'est pas seulement physiologique), *ma* mémoire, *ma* force, *mes* amis, c'est-à-dire tout ce qui nourrit un esprit. Et c'est l'Autre, la mauvaise part, qui est responsable de cette trahison. La deuxième citation est encore plus claire quant à la partition du narrateur : Monsieur Robert, c'est l'univers du culte des apparences, Bob au contraire symbolise la jeunesse spirituelle et la richesse des possibles.

### ***Ironie, prosaïsme et autodérision : des armes critiques***

La lucidité dont fait preuve le narrateur et par-dessus son épaule, on l'imagine, Paul Guimard, se pare des effets rhétoriques de l'ironie, de l'autodérision et du prosaïsme, le deuxième

---

<sup>11</sup> Cette formule fait référence à une publicité ancienne (Monsieur Robert possède une « agence de pub », métier très en vogue dans les années 70) : « La pile Wonder ne s'use que si l'on s'en sert » à laquelle le narrateur fait allusion au paragraphe précédent : « Admirable pile Wonder : elle ne s'use que si l'on s'en sert. A l'inverse, Monsieur Robert se délite quoi qu'on fasse ou ne fasse pas. » (*ibid.*, p. 58)

procédé étant à mon sens une sous-catégorie du premier. Concernant l'ironie, j'adopterai en l'occurrence la définition d'EGGS<sup>12</sup> : « l'acte ironique est une forme d'argumentation critique et 'négative' *sui generis* constituée par l'organisation rhétorique spécifique d'une (*dis*)simulation transparente où différentes formes du contraire et partiellement du ridicule sont mises en scène. »<sup>13</sup> EGGS, cite Kumon-Nakamura *et al.*<sup>14</sup> pour lesquels les formes d'ironie « supposent une insincérité pragmatique de la part du locuteur » en ce sens que pour atteindre son objectif critique, le locuteur n'hésite pas à feindre (*pretence*) une position solidaire de celle de la personne visée, ce qui viole les règles de bonne formation des actes de langage : « We suggest that all ironically intended utterances involve *pragmatic insincerity*, in that they violate one or more of the felicity conditions for well-formed speech acts. » (*op. cit.*, 2007, p. 61) Cependant, cette insincérité est transparente, puisque le discours comporte des indices qui la signalent et qui, de ce fait, mettent en évidence son caractère ironique et critique. On peut alors affirmer, avec Perelman et Olbrechts-Tyteca, que l'ironie remplit une fonction argumentative indirecte (Perelman & Olbrechts-Tyteca 1970, p. 279)<sup>15</sup>. Dans *Le Mauvais temps*, l'ironie est très présente et s'exerce fréquemment à l'encontre de l'une des deux composantes du narrateur dans le but d'émettre contre elle un jugement critique, raison pour laquelle je parle d'autodérision. Celle-ci s'actualise le plus souvent dans un registre prosaïque, pour ne pas dire cru, et joue sur un effet d'écho. Comme le précisent Sperber et Wilson (1998), un discours ironique peut prendre appui sur plusieurs procédés rhétoriques qui entrent en résonance (*echoic mechanism*) de manière antagoniste avec des normes et/ou des valeurs morales communément partagées<sup>16</sup>, ou bien des

---

<sup>12</sup> Ekkehard Eggs, « Rhétorique et argumentation : de l'ironie », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 01 avril 2009, Consulté le 20 septembre 2011. URL : <http://aad.revues.org/219>. L'auteur de cet article fait un très bel état de la question et met notamment en exergue le caractère non consensuel de la définition de cette notion, dont le départ opéré par la rhétorique classique consiste dans le classement de l'ironie soit dans la catégorie des tropes, soit dans celle des figures de pensée.

<sup>13</sup> De plus, EGGS établit une différence entre l'effet lié au *contrarium* immédiatement visible (exprimer le contraire de ce qu'on veut signifier) et celui qui naît d'une inférence tirée de la prise en compte du contexte (c'est seulement la confrontation avec ce qui a été dit précédemment qui permet de déduire qu'il y a ironie). De ce fait, j'envisage l'ironie comme figure de type macrostructural (Molinié, 1992) à savoir qu'elle n'est perceptible que sur un ensemble discursif et non attachée à un mot seul. On notera que l'intonation, qui est aussi un bon indicateur, ne peut cependant être prise en compte dans un roman, à moins d'être spécifiée par le narrateur.

<sup>14</sup> Kumon-Nakamura, Sachi, Sam Glucksberg, Mary Brown, « How About Another Piece of Pie: The Allusional Pretense Theory of Discourse Irony, in *Irony in language and thought : a cognitive science reader*, Raymond W. Gibbs, Jr. and Herbert L. Colston (eds.), New York, Lawrence Erlbaum Associates, 2007, p. 57-96.

<sup>15</sup> Ainsi, on peut argumenter ironiquement en faisant mine de se solidariser avec la personne que l'on critique pour mieux lui montrer l'absurdité de sa position.

<sup>16</sup> « The echoic theory of irony thus explains the striking fact – often noted but never explained – that irony tends to be 'moral' » (Sperber et Wilson, 1998).

désirs personnels clairement exprimés, d'où sa complexité : « Given the variety of material that can be echoed – general norms and desires, particular applications of these to specific cases, attributed past, present, or even future thoughts, actual or imagined utterances –, given that irony is on a continuum of attitudes to echoed material, given that irony can combine with emphasis, metaphor, pretence, parody etc., we should expect an indefinite variety of complex cases. » Le chapitre 15 de la première partie du roman présente un exemple de cette complexité à travers le glissement d'emploi métaphorique vers une comparaison railleuse :

S'il existait pour les hommes un classement comparable à celui des compétitions automobiles, Monsieur Robert occuperait une place infamante à l'indice de la performance. Sa consommation croît à proportion que diminue son énergie. De même que les vieux moteurs bouffent de l'huile en pure perte, celui-ci brûle beaucoup plus de carburant que ne le justifie la médiocrité de son rendement. Et comme le bougre se pique de gastronomie, sa livre de lard atteint des prix astronomiques. (*Le mauvais temps*, p. 62)

Il est clair que cette consommation inversement proportionnelle au rendement fait écho à l'expression triviale qu'on appliquait autrefois aux vieilles guimbardes qui avaient fait leur temps : « elle bouffe plus d'huile que d'essence », ce qui sonnait le glas du véhicule. Il en va de même pour Monsieur Robert, engagé sur la mauvaise pente. La dimension critique naît du fait que c'est le tandem narrateur/Bob qui mesure la déchéance et l'empâtement (« sa livre de lard ») de « l'Autre ». Ainsi en témoigne ce décalage entre la jeunesse ressentie en soi (Bob) indépendamment du vieillissement de l'enveloppe :

Monsieur Robert vieillit et la panique me gagne. Je serai donc le témoin de cette décrépitude. J'assisterai au pourrissement puisque j'habiterai jusqu'au bout mon cadavre. Je suis condamné à vie à la détention dans une enceinte qui me mutile à proportion qu'elle se dégrade, à l'intérieur de laquelle je tourne comme un ange en cage. (*ibid.*, p. 51)

En l'occurrence, seule l'association narrateur/Bob jouit d'une conscience critique, car c'est elle qui est saisie d'effroi devant cet emprisonnement dans le corps et la manière d'être de Monsieur Robert, contrairement à ce dernier. Celui-ci persiste en effet à se complaire benoîtement dans ses appétits pour la chère et la chair :

Mon futur spectre est ma demeure. Dès lors, comment et de quel droit refuser à l'Autre les jouissances dérisoires qui l'aident à ne pas penser ? (*ibid.*, p. 51)

C'est l'hédonisme qui prend le pas sur le stoïcisme, seule philosophie qui offrirait pourtant une résistance à la panique de la mort annoncée. De fait, les abysses qui séparent les deux femmes avec lesquelles le narrateur entretient une relation amoureuse sont des révélateurs de la différence qui éloigne Bob de « l'Autre »<sup>17</sup>. Au narrateur/Bob les amours sublimées par la culture raffinée et l'intelligence d'Anne, au narrateur/Monsieur Robert les weekends de prouesses physiques en

---

<sup>17</sup> Ce décalage de plus en plus criant mènera le narrateur à l'épreuve de vérité finale.

compagnie de jeunes femmes décérébrées telles que Solange. L'un se désolidarise de l'autre, néanmoins dans une relation de respect mutuel :

Il m'est loisible de penser à autre chose, Monsieur Robert pouvant très bien bander sans moi. Et de fil en aiguille, l'on se retrouve gisant aux côtés d'une gourdasse de laquelle le moindre tripotage de routine tire des feulements qui ne risquent pas de passer inaperçus à l'étage. (*ibid.*, p. 33-34)

La gourdasse en question est tout ce que mérite l'Autre, qui menace de prendre de l'ascendant sur Bob :

Voici un exemple typique de l'influence néfaste que Monsieur Robert exerce sur moi. J'aime le dimanche à Paris. [...] J'aurais aimé flâner dans le Paris dominical, mais l'Autre avait des projets dans lesquels il m'a entraîné et nous voici au Touquet pour un week-end dont tout donne à penser qu'il sera lugubre, en compagnie d'une certaine Solange dont Monsieur Robert se repaît depuis peu. L'univers sexuel du personnage se dégrade à vive allure. Nous en sommes au tendron potelé, manucure de son état, que nous avons courtisé quelques jours avant de lui enlever sa culotte dans une aubergade néo-normande spécialement conçue pour ces opérations. (*ibid.*, p. 25)

La description de la relation de séduction tire son ironie du ravalement de l'amour au rang d'une consommation de viande (« se repaît », « tendron potelé ») et de la rapidité avec laquelle les obstacles sont franchis (« la culotte »). Tout est frelaté dans cette relation perçue comme vulgaire et humiliante par le narrateur/Bob ; tout n'est que faux semblant à l'instar du décorum de ces lieux faits pour l'aventure et l'adultère :

[R]estaurant avec feu de bois, bataclan de cuivre, fausses poutres, broches à rôtir, chambre tapissée de cretonne « à motifs » et vue sur la mer. [...] Rien ne rebute Robert chéri<sup>18</sup>, ni la fougue appliquée de sa partenaire, ni les figolages techniques qui en disent long sur l'expérience de cette dernière [...]. Cette petite gourde est honnête en son genre, elle mérite comme elle peut son champagne et sa langouste selon grosseur. (*ibid.*, p. 25-26)

Cette dernière assertion porte l'estocade en tarifant la relation charnelle : la prestation physique se doit d'être proportionnelle au coût du mets délicat. L'ironie naît entre autres de l'insertion dans la coulée narrative de la formulation sur la carte du restaurant du prix du plat (« selon grosseur »). Mais l'attaque féroce se poursuit contre l'indigence intellectuelle de la manucure, dont la conversation est d'abord résumée par le narrateur/Bob. Les types de discours rapporté se fondent ensuite avec virtuosité : du discours narrativisé le lecteur passe à l'indirect libre dans lequel est placé en incise du discours direct :

Nous n'ignorons plus rien de l'enfer d'une honnête manucure placée sous la dictature d'un monstre tracassier. On ne soupçonne pas la somme d'avanies que tient en réserve un maître capilliculteur pour humilier une collaboratrice qui repousse ses avances. N'est-il pas allé jusqu'à imposer le port d'une blouse jaune – « du jaune pour une blonde, c'est sadique, non ? » – et interdire l'écoute du transistor pendant les heures creuses. (*ibid.*, p. 27)

---

<sup>18</sup> Le surnom que Solange lui donne.

Comme le mentionnent Sperber et Wilson (1998) au sujet de la théorie de Seto, Hamamoto and Yamanashi, « [...] irony can combine with emphasis or hyperbole: the original representation is exaggerated, so that its inappropriateness in the context becomes even more manifest. » Or dans ce passage, le narrateur reformule en l'exagérant (les hyperboles « l'enfer », « la dictature d'un monstre tracassier ») le portrait peu flatteur que Solange dresse de son patron, afin de critiquer le surinvestissement de la jeune femme dans un problème sans grand intérêt. Ensuite, le narrateur feint l'adhésion aux préoccupations existentielles de sa conquête de passage pour mieux en dénoncer l'extrême trivialité (la mise en valeur de sa blondeur et l'écoute du transistor pour passer le temps). D'ailleurs, le narrateur/Bob décide de prendre les commandes en transformant le bavardage de Solange en bourdonnement sonore, donc privé de sens : l'effet en est rendu par la neutralisation de la ponctuation sur un empan de 21 lignes, ce qui brouille encore la syntaxe déjà très oralisée de la demoiselle :

sept heures assise sur une chaise basse c'est tuant pour la colonne et pas le droit d'avoir des nerfs il ne faut pas croire mais manucure c'est un travail de force oui drôlement plus que champouineuses celles-là elles ne se foulent pas mais à la fin du mois si tu comptes les pourboires il y a une nuance mais alors le nombre de cochons qui profitent que tu es plus basse pour regarder dans le corsage si tout ça tient tout seul même des types qui ont l'air très bien je ne dis pas ça pour toi parce que toi j'ai vu tout de suite que c'était autre chose [...]. (*ibid.*, p. 27-28)

La trivialité du propos est entretenue par le registre peu distingué (« les cochons qui regardent dans le corsage »), la mesquinerie des ambitions professionnelles (le montant des pourboires) et la flagornerie (« Robert chéri » se distingue du lot). Enfin, l'effet de divergence<sup>19</sup> qu'offre cette description par rapport à celle des soirées passées avec Anne rend pitoyables les relations hygiéniques auxquelles s'adonne Monsieur Robert en raison de ses goûts vulgaires. En revanche, le narrateur échappe à la dégradation de sa mauvaise part en retrouvant l'intégrité de Bob auprès d'Anne, collaboratrice d'un magazine littéraire :

Soirée chez Anne... [...] Anne est là.

J'aime à la retrouver, parce qu'en elle, je me retrouve. Dans ces soirées que nous passons en tête à tête, Monsieur Robert n'a pas sa place.

De ce qui n'était qu'une canfouine sous les toits d'un quartier sans chaleur, Anne a fait un refuge à sa semblance : lumineux, paisible, harmonieux. [...] Ici, rien n'offense ou n'agace. C'est un endroit pour états d'âme. Ce n'est d'ailleurs pas un endroit mais un lieu.

[...] ces heures peuplées de phrases discrètes, de silences attentifs sont mon havre, mon salut. [...] Je peux supporter que les miroirs ne me renvoient plus ma véritable image puisque dans les yeux d'Anne je me vois tel que je suis, puisque dans nos conversations, dans nos mutismes même, j'entends ma propre voix.

---

<sup>19</sup> « We would agree with Hamamoto (and have argued in Sperber & Wilson 1990, p. 152-3) that there is a common theme to all types of irony, ostensive and non-ostensive (situational, dramatic, romantic, Socratic, etc.): they all involve the perception of a discrepancy between a representation and the state of affairs it purports to represent. » (Sperber et Wilson, 1998)

Par quel miracle a-t-elle su me reconnaître sous ma défroque présente ? Comment a-t-elle levé ce masque empâté pour déchiffrer les traits du jeune danseur de corde menacé d'asphyxie ? (*ibid.*, p. 19-20)

L'amour bienveillant d'Anne est indubitablement une force pour le narrateur, car il régénère celui-ci en faisant tomber les faux-semblants. L'évocation du danseur de corde fait inmanquablement penser au portrait que Musset donnait de lui, en héros romantique, à travers le personnage d'Octave, dans l'acte 1 des *Caprices de Marianne*. Cependant, l'Autre veille et ne s'avoue pas vaincu. Il parvient même à prendre les commandes lors de la première étreinte avec Anne :

Des soupirs, des pauses s'installent entre nos phrases. [...] c'est un dialogue d'arrière pensées qui s'échange à présent, un dialogue à trois car je m'efforce encore de m'imposer. Vainement ! [...]

Elle dit :

– Moi aussi, j'ai envie de vous.

Elle ignore que ce « vous » est un pluriel véritable.

La suite des événements se déroule selon un cérémonial sans surprise. Il faut reconnaître à Monsieur Robert qu'il déshabille très bien. Un entraînement méthodique en fait le maître de la fermeture Éclair, du bouton-pression et du double stretch. Il parvient même à contrôler les épisodes ridicules de son propre défeuillage<sup>20</sup>. (*ibid.*, p. 66)

L'autodérision est l'ultime arme que peut brandir le narrateur/Bob alors qu'il s'est fait « doubler » par l'Autre. Aussi dénonce-t-il un savoir-faire érotique tiré de la fréquentation assidue des ravissantes idiotes que Monsieur Robert emmène en week-end sur la côte d'Opale. Dans ce contexte, la technique parfaitement maîtrisée du déshabillage appliquée à la délicate Anne devient presque une offense envers la jeune femme, une profanation de sa perfection, et le caractère inapproprié de ce comportement réservé aux sottises fait entrevoir ironiquement au narrateur/Bob l'étendue de sa défaite : « Je contemple pour la dernière fois la femme que j'aime à qui l'Autre va faire l'amour. Je voudrais la garder. Trop tard ! » (*ibid.*, p. 68)

### ***L'épreuve rédemptrice***

Le héros du roman *Le mauvais temps* se trouve dès lors devant une alternative rendue tangible dans l'architecture même du texte. Soit il se laisse phagocyter par Monsieur Robert au risque de perdre à brève échéance l'amour si précieux d'Anne (Première partie), soit il entreprend de faire ressusciter Bob, ce qui requiert de l'intéressé un effort d'un prix exorbitant. Car il faut renoncer à la sécurité et aux voluptés faciles offertes par l'argent et la comédie sociale. La

---

<sup>20</sup> On notera la portée ironique du propos à travers la modification du préfixe : dans un registre familier, l'effeuillage consiste en l'art de se déshabiller avec grâce et érotisme devant un public que l'on cherche à émoustiller, alors que le « défeuillage » est un néologisme du narrateur qui suggère la chute des feuilles d'un arbre à l'automne de sa vie.

deuxième partie du roman narre cette reconquête d'une forme d'intégrité morale : elle passe par le retour vers la Bretagne de l'enfance – celle de Bob –, par les retrouvailles avec Pierre et Josèphe Le Mée, gardiens des souvenirs, et enfin par l'épreuve de la mer et du quasi-nauffrage du *Tam Coat*<sup>21</sup>, le bateau paternel. Car c'est à deux doigts de perdre la vie que, contre toute attente, au plus fort du mauvais temps, Bob se laisse surprendre par son alter ego :

Rien de plus ignoble que la panique ! Je ne suis qu'épouvante, dérouté. La fin est là, tracée par la ligne d'écume au pied des falaises, la fin dernière [...]. Je n'existe déjà plus.

Pourtant quelqu'un se lève et ce qu'il entreprend est impossible. Avec ses mains meurtries, il rappelle l'ancre flottante et la hisse à bord.

Sur le pont chaotique, Monsieur Robert calcule chacun de ses gestes, calmement [...]. Tenace, engoncé dans ses vêtements cirés, il ne consent pas<sup>22</sup>, lui, et une sorte de tendresse me vient pour cet homme qui prend les coups à ma place, qui prend les coups depuis trente ans pendant que je peaufine ma belle âme. (*ibid.*, p. 124-125)

Le revirement est radical. Soudain, la prise de conscience du narrateur/Bob remet les choses à leur place : quelle hypocrisie, quel manque de maturité ont-ils pu faire croire que ce dédoublement était possible, que la répartition manichéenne des rôles (Bob le naïf idéaliste et Monsieur Robert le libidineux corrompu) était réaliste et défendable ?

Toutes les cicatrices, les lassitudes, les usures dont je lui fais grief, il les a contractées à mon service et voici que ce monsieur un peu trop vieux, un peu trop gras, un peu trop riche, s'acharne à me sauver la vie contre toute vraisemblance.

Lorsque tout est clair sur le pont, Robert traîne à l'étrave et hisse un petit foc. Puis mètre par mètre, il regagne le cockpit et s'attache à la barre. [...]

Massif fort et beau, dans le vent de la course, Robert rit aux éclats. (*ibid.*, p. 125-126)

L'ironie de Bob à l'égard de l'Autre fond devant le courage de celui-ci et cette modification de jugement se lit dans celle du nom : Monsieur Robert devient Robert tout court. Et c'est assez, ce nom, pour dire la conquête d'une nouvelle configuration de soi, celle dans laquelle Bob accepte enfin de grandir et de renoncer à une reconstruction idéalisée de sa jeunesse dont la seule fonction était de masquer l'inexorable œuvre du temps. La troisième et dernière partie du roman consiste alors en une ultime mise au point entre les deux composantes du narrateur : une leçon de sagesse et d'équilibre, en quelque sorte, que Robert donne à Bob :

Pardonne-moi, je tombe dans le travers du réquisitoire mais je ne supporte plus que tu nous gâches l'existence. J'ai l'intention de vivre aussi longtemps que faire se pourra. Non pas de vivre à n'importe quel prix – comme tu dis avec une moue dégoûtée – mais en sachant que tout se paie. Rien n'est donné, Bob, rien ne va de soi, chaque jour qui se lève est un miracle. Ma seule supériorité sur toi, la voici : j'ai admis d'être mortel et que la mort soit banale. (*ibid.*, p. 141)

### ***Bibliographie indicative***

---

<sup>21</sup> Le nom du bateau donné à Bob par son père, et qui signifie « Bout de bois ».

<sup>22</sup> « Consentir » signifie, dans le jargon des marins, que l'on reconnaît sa défaite devant la force indomptable de la mer et que l'on accepte de couler.

- Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- Eggs, Ekkehard, « Rhétorique et argumentation : de l'ironie », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 01 avril 2009, URL : <http://aad.revues.org/219>
- Guimard, Paul, *L'ironie du sort*, Paris, [Denoël, 1961], folio n° 536, [1974], 2007.
- Guimard, Paul, *Les choses de la vie*, Paris, [Denoël, 1967], folio n° 315, [1973], 2008.
- Guimard, Paul, *Le mauvais temps*, Paris, [Denoël, 1976], folio n° 927, 1977.
- Kumon-Nakamura, Sachi, Sam Glucksberg & Mary Brown, « How About Another Piece of Pie: The Allusional Pretense Theory of Discourse Irony », in *Irony in Language and Thought : a Cognitive Science Reader*, Raymond W. Gibbs, Jr. and Herbert L. Colston (eds.), New York , Lawrence Erlbaum Associates, 2007, p. 57-96.
- Perelman, Chaim et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Institut de Sociologie, ULB, 1970.
- Sperber, Deirdre and Dan Wilson, « Irony and relevance: A reply to Seto, Hamamoto and Yamanashi », in *Relevance Theory. Applications and Implications*, R. Carston and S. Uchida (Eds.), Amsterdam, John Benjamins, 1998, p. 283-293.