



ISSN 2107-6758

ISSN en ligne 2261-2777

Aux seuils du roman *Le Boujoum* de Cung Giu Nguyen

PHAM Van Quang

Ecole Supérieure des Sciences sociales et humaines-
Université nationale du Vietnam à Ho Chi Minh-Ville, Viêtnam
quangpv@hcmussh.edu.vn

Résumé

Les caractéristiques de la création littéraire d'un écrivain tiennent non seulement à ce qu'il exprime comme message à communiquer, mais aussi à la façon dont il transmet ce message. Aussi entrent en jeu des dispositifs linguistiques, rhétoriques et stylistiques qui, en tant que choix de l'auteur, participent à constituer des effets et des possibles de l'expression romanesque, et qui déterminent forcément la démarche de lecture. Il serait donc intéressant de considérer ces stratégies au seuil du texte romanesque *Le Boujoum* de l'écrivain francophone Cung Giu Nguyen. Plus précisément, ses éléments paratextuels comme le titre et l'incipit retiennent particulièrement notre attention dans cette étude.

Mots-clés : Vietnam, Cung Giu Nguyen, Roman, *Le Boujoum*, paratexte, titre, incipit

At the thresholds of *Le Boujoum* of Cung Giu Nguyen

Abstract

The characteristics of literary creation of a writer not only take what he expresses as a message to communicate, but also how he transmits this message. Also come into play linguistic, rhetorical and stylistic devices which, as a choice of the author, participate to constitute effects and possibles of fictional expression, and which inevitably determine the reading process. It would be interesting to consider these strategies at the threshold of the text *Le Boujoum* of Francophone writer Cung Giu Nguyen. In other words, the elements paratextual as the title and the incipit especially hold our attention in this study.

Keywords : Vietnam, Cung Giu Nguyen, novel, *Le Boujoum*, paratext, title, incipit

L'œuvre romanesque se représente le plus souvent comme une architecture close dont chacune des composantes joue son rôle dans la progression narrative et dans la cohérence des intrigues. Cependant, le roman serait également un espace infini où la notion de frontières ne serait plus en vigueur. Aussi se pose d'emblée la question de savoir par où on peut commencer à accéder au roman ou quel est le point de départ de l'interprétation d'un texte romanesque. Ces interrogations exigent de

programmer forcément une lecture romanesque ou un accès au roman. En effet, si l'acte d'écriture relève, d'une façon ou d'une autre, de l'intention ou de la volonté de l'auteur qui y met en œuvre ses stratégies possibles, l'acte de lecture devra ouvrir à une démarche de déchiffrement de ces stratégies, et si l'analyse littéraire repose *a priori* sur les éléments visibles et sensibles, les données paratextuelles doivent être alors prises en considération comme les manifestations par lesquelles le lecteur pourrait saisir les dimensions énigmatiques et le sens de l'œuvre.

Quelques remarques sur l'auteur et son œuvre

L'écrivain Cung Giu Nguyen (1909-2008) est secrètement entré dans le monde pour en sortir discrètement. Cet homme de lettres se gardant des tumultes de la vie a traversé tout un long siècle ici-bas en se prenant de passion pour les réflexions et les méditations sur son parcours individuel et sur la trajectoire de sa communauté. Il a choisi une aventure d'une personne exilée sur place, une aventure qui révèle pourtant tant de messages de témoignages et d'histoire. Aussi la mise en question de son image à l'heure actuelle est-elle non seulement une redécouverte de la nature d'un "moi" dans la réalité sociale de l'époque, mais aussi une expression de la conviction en la véhémence du patrimoine esthétique et poétique qui a un pouvoir de transmettre la culture et l'Histoire. Parler de cet écrivain francophone aujourd'hui signifie également remettre les connaissances de la littérature dans la vie, tout en la sacrifiant avec le langage vécu et expérimenté de l'auteur.

Cung Giu Nguyên est reconnu comme une figure importante de la vie littéraire francophone, auprès des autres de la première génération, tels Pham Duy Khiem, Tran Van Tung, Pham Van Ky, Nguyen Tien Lang ou Madame Ly Thu Ho. Ses œuvres témoignent bien de son autorité dans la formation du champ littéraire vietnamien francophone. Il y contribue trois œuvres remarquables¹ *Le Fils de la baleine* (1956), *Le Domaine maudit* (1961) et *Le Boujourn* (2002). De l'une à l'autre, Cung Giu Nguyên représente une posture d'écrivain pensant ; il s'interroge sans cesse sur la réalité existentialiste de l'être dans les cours de la vie et de l'Histoire, ce qui lui a permis de se tenir impassiblement pour pouvoir énoncer ainsi dans *Le Boujourn* :

[...] *Je demeurerai à mon poste. Et s'il faut connaître une nouvelle expérience, eh bien, tant pis, rien ne me surprend plus, même le mariage du ciel et de l'enfer, même les noces de l'escargot et du requin, même la hantise du Boujourn, de ce qui se sent et ne s'explique pas, de cette obsession du sens tissé de non-sens* (653).

Par son écriture romanesque, le lecteur se rend compte d'une impressionnante évolution de sa mise en scène du langage, qui va jusqu'à la réduction radicale

des mots. En effet, Cung Giu Nguyen, en particulier dans son troisième roman, cherche à forger la langue, à jongler avec les mots pour exprimer dans une écriture énigmatique son rapport avec le monde, un monde dont la beauté devrait selon lui être découverte autrement :

[...] *mon vocabulaire devient inadéquat, aucun mot ne correspond plus à la complexe et fugace réalité, aucun mot ne garde sa signification privilégiée qui lui donne l'unicité, l'efficiencia ou la beauté à moins que le mot ne dénote le confus, le vague, le vide, le non-sens, l'anti-mot, le pré-mot, le non-mot, l'a-mot, les maux.* (12).

Il est vrai que *Le Boujoum*, à la différence de deux premiers romans, remet au défi les lecteurs pressés dans le parcours de lecture, au point qu'il est fondé sur une sorte de langage énigmatique et codé qui exige aux lecteurs une clef multiple pour en donner une signification. Écoutons cette allusion que l'auteur fait à son personnage :

Car avec Calame, les mots qu'il employait n'avaient pas toujours le sens qu'on leur prête communément. L'obsession qui le hantait, celle de voir le monde comme une farce colossale, le prédisposait à la plaisanterie, au canular, au brouillage des cartes, à la destruction du langage familier au nom d'un autre langage qu'il pensait être plus efficient, plus communicatif, plus proche du réel (642).

Le Boujoum devient ainsi une nouvelle recherche ou une expérimentation de langage dans laquelle l'auteur joue avec des mots par ses néologismes. C'est aussi pour cette raison que le roman, depuis sa naissance, soulève tant de sujets de débats passionnants, notamment à propos de sa compréhension. L'auteur même en prenait conscience en espérant voir un essai critique sur la lecture de son œuvre. En effet, il est communément admis que la réception romanesque n'est pas nécessairement réduite à une conception donnée mais relève plutôt de différents points de vue, *Le Boujoum* appelle ainsi des lectures multiples. Or, toute œuvre déterminerait une perspective de réception et de lecture, de même que tout roman est à la fois constitué d'une histoire et d'une orientation de lecture. On parle ainsi du "pacte de lecture" ou "contrat de lecture", qui est directement et préalablement lié au paratexte ou au seuil de l'ouvrage. Aussi le titre et l'incipit sont-ils deux éléments capitaux contribuant à la programmation du parcours de lecture du roman.

La notion de paratexte, qui relève principalement des travaux théoriques de Gérard Genette, exprimés en particulier dans ses *Seuils* (1987), désigne ce qui entoure et prolonge le texte. L'auteur distingue deux types de paratexte : paratexte auctorial et paratexte éditorial. Par le terme paratexte on entend également le

péritexte qui regroupe ce qui est situé à l'intérieur du livre, à savoir le titre, les sous-titres, le nom de l'auteur, la table des matières, la préface, etc., et l'épitéxte qui se trouve à l'extérieur du livre.

À examiner le fonctionnement matériel de l'œuvre, c'est-à-dire son processus de réception, les éléments paratextuels sont de plus en plus pris en compte, en particulier dans les recherches sociologiques littéraires. Aussi l'espace paratextuel entre-t-il en jeu, pour l'écrivain, comme une dimension et une forme discursive privilégiée en vue de caractériser son œuvre. Il devient également le point de repère pour le lecteur d'interpréter une œuvre romanesque. Genette dégage donc cette singularité du paratexte en ces termes :

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil ou [...] d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser le chemin (Genette 1987, 8).

Du point de vue pragmatique, le paratexte, toujours au sens de Genette, en tant que zone de "transaction", est un "lieu privilégié d'une pragmatique, d'une stratégie, d'une action sur le public au service [...] d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente" (*idem.*). L'examen des éléments paratextuels n'est autre qu'un engagement de la procédure de lecture du texte. Nous prenons comme point de départ le titre du roman *Le Boujoum* pour mettre en évidence les stratégies de l'auteur dans son écriture romanesque. À cela s'ajoutent nos réflexions à l'incipit de ce roman, qui participe à orienter la lecture ou à construire l'horizon d'attente du lecteur.

"Le Boujoum": un titre énigmatique

Le rôle important du titre romanesque n'est plus à dire. Comme le premier lieu de rencontre entre le livre et le lecteur, la forme du titre peut évoquer l'attention, surprendre, mais aussi rebuter le lecteur. Il en va ainsi pour *Le Boujoum*. Dès sa naissance *Le Boujoum* a provoqué des débats multiples chez le public. Cung Giu Nguyen a, lui-même, avoué cette aporie causée d'abord par le titre de son texte, et pourtant ce n'est pas par hasard que l'auteur a choisi ce terme pour inaugurer son roman. Il convient ainsi de revenir sur l'histoire du roman moderne pour comprendre de l'évolution du choix des titres romanesques, et ce qui permettrait d'éclairer les caractéristiques du *Boujoum*.

Dans l'histoire du roman moderne, il existe des titres qui provoquent des surprises, attirent fortement l'attention, amènent le lecteur à l'impression fâcheuse. Aussi le fait d'être choisi et lu ou non dépend essentiellement des formes du titre. Dans l'histoire de l'évolution du genre romanesque, les formes de titre changent aussi en fonction de chaque époque. Vincent Jouve (1999, 169-170) a démontré cette progression au fil des siècles. Selon lui, à la première période du roman moderne, les romanciers ont souvent mis comme titre des personnages typiques et symboliques - le terme de héros a bien justifié cette tendance. Les titres de cette époque représentent aussi des histoires en fonction didactique ou véhiculant une vérité universelle. Pendant la période qui s'étale du XVII^e au XVIII^e siècle, avec la naissance de l'individualisme moderne et sous l'emprise de la pensée de Descartes et Locke sur le sujet, apparaissait une idée que la vérité ne consiste pas à rester fidèle à la tradition et soumis à des modèles universaux, mais la vérité peut être conçue par les expériences individuelles. Il en va de même pour le domaine de la littérature romanesque, le titre du texte ne se lie pas forcément à des caractères du personnage typique et idéal pour se renvoyer à des personnages réels ou des personnages de l'Histoire. Le XIX^e siècle s'intéresse à des titres qui se composent à la fois du nom et du prénom du personnage. Cette combinaison, selon Vincent Jouve, donne une signification chiasmatisée entre l'individu et le collectif : si le prénom est destiné à caractériser les dimensions et les éléments personnels, le nom comporte le plus souvent des contraintes sociales qui agissent sur l'être individuel. Au XX^e siècle, marqué par une "ère du soupçon", les auteurs préfèrent des titres désignant les choses. Le Nouveau Roman apparaît et remplit cette démarche de chosification au détriment du sujet.

Le panorama précité esquisse en partie l'évolution du titre romanesque dans le cours de l'histoire. Or, il semble que *Le Boujoum* n'appartient à aucune de ces catégories ou qu'il n'en représente aucune caractéristique. En effet, ce terme "Boujoum" n'est pas du langage usité en ce qu'il ne suggère pas des références à une chose/ un objet ou une signification conventionnée. Il s'agit d'un néologisme comme si le roman devait être fondé sur un nouveau système de vocabulaire. La volonté de l'auteur de désigner ainsi son texte révèle, en quelque sorte, sa conscience de ce à quoi il fait allusion. C'est cette intention qui peut entraîner le lecteur à se heurter brusquement à une "absence". Mais ce vide significatif paraît nécessaire à une interprétation en ce sens qu'il semble bien promu, selon Philippe Hamon (1984, 12), au rang de concepts fondamentaux, pour une analyse véritable, à savoir "lacune", "degré zéro", "trou", "ellipse", "non-dit", "implicite", "blanc". Le titre désigne aussitôt cette absence pour déconditionner à la fois les règles linguistiques et les usages idéologiques, ce qui permet en même temps au roman de transmettre une nouvelle idéologie.

Cette absence à la première lecture ne nous empêche, pourtant, pas de découvrir des empreintes de Lewiss Carroll, de qui *Le Boujourn* retrouverait son origine. Plus précisément, le titre du roman serait initié par cette formule de Lewiss Carroll dans *La Chasse au Snark*: “Car le Snark, bel et bien, était un Boojourn, figurez-vous. Je ne sus pas ce qu’il signifiait, alors ; Je ne sais pas, maintenant, ce qu’il signifie”. Nous savons bien que Lewiss Carroll est le père des jeux de néologisme. Aussi dans ce cas, *Snark* est un animal fictif qui, selon Cung Giu Nguyen, incarne *Boujourn* dans son texte. Or, le mot-valise *Snark* se forme par deux termes anglais : *Snake* et *Shark*. Sur ce modèle, et non au niveau lexicologique mais au niveau générique, dans son texte, Cung Giu Nguyen marie *Snail* au *Shark* pour faire naître *Snark* métamorphosant *Boujourn*. Voilà sans doute le processus de naissance du titre de ce roman.

Cependant, se pose la question de savoir pour quel objectif l’auteur a manipulé toute une composition des termes en concevant le titre de son texte. Aucune explication n’a été prononcée de la part de l’écrivain. Mais une chose est sûre, c’est que par ses emprunts ou ses références à Lewiss Carroll nous nous rendons compte des emprises de ce poète sur notre écrivain francophone, ce qui témoigne, d’ailleurs, des expériences de Cung Giu Nguyen à la découverte du monde mythique du langage et révèle que le vécu de l’auteur avec le langage atteint au niveau le plus profond : l’écrivain cherche à associer des mots et à les entrechoquer pour forger un nouveau monde du langage.

Il semble d’ailleurs évident que lors de la référence à Lewiss Carroll, Cung Giu Nguyen a mis en jeu une intertextualité en tant que choix esthétique et transformation de la vie littéraire. Mais l’important est que l’intertextualité, dans ce cas, participe du processus de formation du contrat de lecture par le fait qu’elle amène le lecteur au jeu intéressant dans lequel l’auteur partage plus ou moins ses connaissances, ses conceptions littéraires et notamment ses interrogations sur le monde du langage.

Aussi les fonctions du titre *Le Boujourn* ne consistent-elles pas simplement en l’identification du texte, ni en sa description. Il ne s’agit pas non plus d’une proclamation d’un certain thème, pas plus d’une transmission d’un sens concret du terme. Un tel titre appelle forcément des interprétations multiples chez le lecteur. La volonté de l’écrivain n’était-elle pas de plonger le lecteur dans l’univers du langage avec ses caractères ésotériques et énigmatiques ? Les expressions du personnage d’Amdo nous seraient utiles pour conforter cette réflexion à propos de l’auteur :

Qu’est-ce que je fais ? je saute, je marche, je nage, je foule, je piétine ; mon vocabulaire devient inadéquat, aucun mot ne correspond plus à la complexe

et fugace réalité, aucun mot ne garde sa signification privilégiée qui lui donne l'unicité, l'efficience ou la beauté à moins que le mot ne dénote le confus, le vague, le vide, le non-sens, l'anti-mot, le pré-mot, le non-mot, l'a-mot, les maux (12).

Comme nous l'avons vu, le titre *Le Boujoum* provient de l'idée de l'association des mots, nous pouvons supposer alors qu'il s'interroge sur l'inadéquation et l'exigence du langage. Mais il s'agit peut-être d'un reflet de soi du langage pour en ressortir des effets artistiques, à l'instar des poètes symbolistes et des poststructuralistes.

Le titre est donc un jeu de néologisme. Nombreux sont les écrivains qui ont mis en application le néologisme dans leurs œuvres. Les fonctions de ces jeux ne résident pas seulement à inventer une forme nouvelle et originale du vocabulaire, mais aussi à mettre au jour la créativité. Celle-ci implique souvent une anormalité morphologique et, dans une certaine mesure, soulève nécessairement l'attention du lecteur tout en lui exigeant, malgré sa contrariété, une conscience de la forme de message transmis dans le texte, c'est-à-dire une conscience de son processus de lecture et de décryptement du message. C'est ainsi qu'apparaît la communication littéraire. Aussi, en donnant un nom à son roman, Cung Giu Nguyen ne vise pas à une agrammaticalité plutôt qu'à une altérité de la nouvelle catégorie qui s'oppose à "la complexe et fugace réalité". Pour mieux dire, par cette anormalité du vocabulaire, l'écrivain actualise une idée fondatrice de la littéralité: la littérature devrait être avant tout le verbe, elle devrait commencer par le langage.

Du point de vue psychanalytique, c'est par le langage que le titre *Le Boujoum* suscite probablement le monde inconscient de l'écrivain. En dehors du regard sur l'anormalité morphologique, *Le Boujoum* traduit plus ou moins le rapport de la psychologie et du langage. Autrement dit, l'œuvre romanesque dont l'élément d'ouverture est le titre et qui se compose du langage et des phénomènes psychologiques, permet d'éclairer les régions les plus profondes du sujet personnel. Le lecteur pourrait s'en apercevoir dans le parcours de la formation du personnage d'Amdo et dans son aventure absurde et chimérique, dès l'incipit dont nous nous occupons plus loin. L'image du personnage incarne le sentiment de l'auteur ; la trajectoire vécue par l'auteur avec tant de tribulations survenues a constamment hanté l'écrivain pour finalement s'adonner au langage et à l'écriture imaginaire.

Il existe bien des discussions à traiter en ce qui concerne le titre *Le Boujoum* au point que le langage se produit dans son propre univers. Aux yeux du lecteur qui préfère un style plus plaisant, *Le Boujoum* reste toujours énigmatique. Mais pour le lecteur plus patient, cette énigme serait une chose intéressante pour un parcours interprétatif. D'ailleurs, Cung Giu Nguyen aime lui aussi cette énigme. Il en donne la raison:

Comme il [le titre] est vague ! Comme il est ambigu ! ou bien c'est ce que l'auteur veut évoquer. Bien que tout ce qui ait été fait et dit dans notre vie, nos compréhensions sur l'homme, sur le monde demeurent aussi vagues, ambiguës, paradoxales et gênantes : nous nageons ainsi dans un amas de vérités en vogue et en fugacité [...]. Nous vivons vraiment à reculons comme si nous vivions encore à l'époque de Job où de pareilles interrogations n'avaient pas trouvé leur réponse².

Ces déclarations expliquent en effet la dimension philosophique que porte le titre qui ne se limite plus à des avatars linguistiques et à des références psychanalytiques. Comme le premier élément énigmatique du roman, il appelle les réflexions existentialistes sur l'être humain qui a l'illusion de la certitude de ses capacités à se tenir seul. *Le Boujoum*, un néologisme, qui n'a recours à aucune référence linguistique universelle en tant que vérité ou certitude, nous rappelle ainsi que notre existence est du fugitif et de l'absurde, et susceptible d'être décomposée et déconstruite. Cette idée existentialiste renvoie bien à la vie de l'écrivain qui méditait sans cesse et profondément sur sa trajectoire.

L'incipit : un commencement inverse

L'incipit est un terme originaire du latin *incipio* pour désigner les premiers mots d'un texte. Dans la tradition chrétienne, on emploie l'incipit comme le titre des documents. Dans la littérature romanesque, l'incipit correspond d'abord à la première phrase de l'œuvre. Cependant, à l'heure actuelle, pour élargir les acceptions du concept, on considère généralement l'incipit comme le commencement du texte, dont la longueur varie en fonction de l'objectif de la recherche.

Avec le discours préfaciel, l'incipit participe incontestablement à la formation du pacte de lecture, au point qu'il a pour fonction d'informer, d'attirer l'attention du lecteur, d'identifier le genre du texte. Aussi l'incipit constitue-t-il un lieu stratégique du texte pour déterminer sa réception. Nous venons d'examiner le titre du *Boujoum* dont la forme n'a pas apporté suffisamment des informations nécessaires à décoder le texte et qui n'a pas ouvert un champ sémantique précis pour poursuivre la lecture linéaire des premières lignes du texte. En revanche, le titre implique une énigme que le lecteur ne s'attend qu'à dégager à l'incipit, ce qui explique l'importance de l'incipit pour accès au monde romanesque. Ce commencement permet, d'ailleurs, de configurer une écriture et de conceptualiser le monde du roman. Lisons-le d'abord pour se rendre compte de son originalité :

... objet retenu au-dessus d'un gouffre par les fils abstraits de l'espérance. Espérance en qui, en quoi et pour quelles raisons, la faveur de quelle exception,

cette sustentation pour une durée dont les termes sont certains et qu'on voudrait inexistants, ou tout au moins lointains, car la persuasion de l'imminence est flagrante, un bout attend toujours son répondant logique de l'autre extrémité, encore que l'oubli des lois réelles est compagnon des chimères. En bas, un gouffre noir tournoyant, et tout autour du maëlstrom, un plus vaste tourbillon qui procède, on se l'imagine, du mouvement curieux et arbitraire de l'expansion de l'univers. Apesanteur, banalité dans un monde où les trouvailles newtoniennes deviennent absurdes et ridicules. Mais chez cet illuminé qui ouvrit une ère d'éclairs de génie la pomme échappée de la branche se refuserait à choir. Pomme d'Adam qui ne chuta que pour être jetée dans une autre sphère où tous les corps doivent nécessairement tomber. Quelqu'un ne remonte-t-il pas la pendule pour que le temps ensorcelé ne se dévide plus ?

La terre et le ciel ne se distinguent pas, impossible de situer en pensée la crête des collines familières, maintenant défuntes. D'épais nuages dansent sur un sol mal défini, tiraillent de la voûte basse la crêpe de suie à étaler partout la couleur de grand deuil. La nuit n'est pas différente du jour. Une démarcation semble vaine. Une trouée de durée éphémère du côté de ce qui est supposé être l'Ouest donne l'illusion d'un réveil lunaire. L'heure ? N'en parlons pas. Un Big Ben qui sonnerait en ce lieu ne signifierait plus rien. Ainsi le temps s'en est allée ailleurs pour que les gens qui auraient soif de plus d'être à chaque perte de souffle le réaniment. Ici, il n'y a plus d'hommes. La matière élémentale a pris leur place et les silhouettes un peu différentes de celles des bêtes ne subsistent que par accident. La terre bien travaillée ou retournée des entrailles devient traîtresse ; on s'imaginait heurter des blocs durs, piétiner des institutions, des civilisations, on découvre de moins en moins une assise stable où poser tranquillement un derrière humain. La déception est rapide, mais pas autant que l'effondrement.

Il faut rappeler tout de suite que *Le Boujoum* est fondé sur une écriture difficile et quelque peu gênante pour une lecture hâtive. Sans doute, l'écrivain prend-il conscience parfaitement de cette manière d'ouvrir son œuvre aussi luxuriante, en désorientant le parcours de lecture et déconcertant le lecteur. L'auteur met ainsi le lecteur au défi de se déterminer sa direction et lui demande des efforts et de la patience. C'est pour cela que la lecture du *Boujoum* nous fait penser au Nouveau Roman, voire au roman postmoderne. Il nous exige une véritable participation pour remplir les "lacunes" ou les "blancs" laissés par le texte.

En tant que lieu stratégique, l'incipit représente pourtant un "caractère arbitraire", ce qu'a montré Andrea Del Lungo en ce qui concerne "l'origine de la parole, la *délimitation* du texte et la *direction* du récit" (2003, 34). Entré en jeu

par une voix essoufflée et alarmante, le discours révèle immédiatement une identification de deux aventures : celle du personnage et celle de l'écriture. Ces deux aventures représentent, toutes deux, une voix, mais dans la première cette voix paraît plus fragile et s'attend à s'élever dans une nouvelle perspective. Si le lecteur a l'impression d'une situation opaque et troublée dans laquelle la voix du sujet n'était pas clairement identifiée, c'est qu'elle était en gestation et en formation ; elle était juste au début de l'aventure. Le commencement du roman correspond donc à celui d'une voix dont l'origine s'explique par des signes sporadiques et des résonances inadéquates. Cette situation ne serait-elle pas en adéquation avec un espace et un moment de transition de rupture pour engendrer un nouvel horizon ? Il s'agit du moment de passage du sujet réel au sujet fictif, nécessitant un certain état chaotique.

S'agissant de ses caractéristiques formelles, le commencement du *Boujourm* s'avère difficile pour évoquer l'intérêt chez le lecteur, alors que le bonheur apporté par la lecture provient souvent de la certitude d'une histoire, d'un parcours ou de l'autorité d'une voix (Del Lungo 2003, 36). Ces qualités ne peuvent pas être prouvées dans *Le Boujourm* qui paraît déclencher une histoire mal cernée comme si "cela n'est pas encore ce qu'on doit appeler littérature" (Blanchot 1986, 280). Mais cette dispersion témoigne bien d'un état de commencement auquel le sujet est rejeté et qui justifie un choix rhétorique de Cung Giu Nguyen pour déterminer la configuration de son roman. Ce choix d'ouverture appartient à "la part obscure, liée aux mystères du sang, de l'instinct, profondeur violente, densité d'images, langage de solitude où parlent aveuglément les références de notre corps, de notre désirs, de notre temps secret et fermé à nous-mêmes" (*idem.*). Cette part obscure du commencement circonscrit la figure ambiguë du sujet dont la voix reste essoufflée, et présage une écriture très distinctive de Cung Giu Nguyen. Aussi *Le Boujourm* partage bien des caractères du Nouveau Roman qui s'interroge plutôt sur l'écriture et transpose le lecteur devant le brouillard de l'aventure du personnage et de l'écriture. On y voit donc une certaine hésitation romanesque comme si le silence régnait toujours dans un univers pré-humain : la naissance nébuleuse de la fiction implique celle du personnage dont la voix manque toute sa puissance. Robert Pinget a raison de proposer une meilleure explication de cette situation obscure, qu'il s'agisse de "commencer par des bruits de bouche et de glisser progressivement vers des paroles articulées jusqu'au moment où l'auditeur sans se poser aucune question participe à ton histoire" (Pinget 1953, 16). La trajectoire pour atteindre des paroles articulées dans *Le Boujourm* est vraiment embêtante. Dès le début, le personnage semble s'engager dans un combat pour se procurer un langage adéquat. Ce parcours de recherche ardu s'accompagne des paroles inarticulées et brisées, d'une voix qui n'arrive à se prononcer. C'est la voix anonyme.

Sur le plan de l'armature romanesque, le roman s'ouvre vers la fin de l'histoire. Dans la structure traditionnelle du roman, les intrigues, notamment au début de l'histoire, suggèrent, soit une action dont l'objectif est d'apporter une impression vivante de l'histoire, soit un sentiment à propos de la psychologie profonde du personnage tout en découvrant les justifications de ces phénomènes psychologiques. Ces intrigues d'ouverture pourraient également viser à révéler des aspects éthiques et philosophiques. Dans *Le Boujourn*, ces intrigues paraissent quasiment illisibles, de sorte que la perspective de lecture est aussi désorientée que la détermination de la position du personnage dans la progression du récit. Cung Giu Nguyen a inversé l'ordre des intrigues en commençant par la fin de l'histoire : "... *objet retenu au-dessus d'un gouffre par les fils abstraits de l'espérance*". Cette approche suppose que le personnage naisse au moment de la clôture de son parcours, au moment de sa fin.

Cet écrivain francophone préfère inaugurer ses œuvres d'une telle manière. Par exemple dans son autre roman intitulé *Le Domaine maudit* (1961), l'incipit amène directement le lecteur vers une conclusion qui semble se détacher bien du processus de narration, ou plus précisément, l'auteur procède à l'entrée en matière de l'histoire par une action accomplie du personnage : "*Le train poursuivait sa course monotone et, plus d'une fois, Loan revit le film de ses dernières années*". Cette dernière phrase de l'incipit se met en scène comme un espace de transition énonciative en insistant sur l'action rétrospective du personnage et en formant une structure circulaire ou orbiculaire du roman. À cela s'ajoute une dimension éthique de cette ouverture : les sentiments de l'échec et de la perte dans le passé hantent toujours le personnage pour éveiller les réflexions sur les trajectoires de l'existence ainsi que sur les relations humaines. Cette prémisse le conforte : "*Nous n'étions pas faits pour nous entendre, moins encore pour nous aimer*" (9). Une telle réflexion n'est-elle pas projetée comme une solution pour la question essentielle posée dans l'histoire par l'auteur sur l'existence humaine ?

Dans *Le Boujourn*, bien qu'obscur, l'incipit fait remarquer toutefois des intrigues sur les états psychologiques du personnage qui semble s'échapper péniblement des situations difficiles, comme si le sujet plongeait dans la subconscience. Aussi la progression narrative se joue-t-elle en une évolution psychologique du personnage : l'histoire commence par la subconscience en passant à la pré-conscience pour se poursuivre par l'inconscience personnelle, familiale et collective, et se termine par le retour de la conscience.

La lecture du *Boujourn* est une aventure vers le passé où on voit différents états psychologiques qui s'articulent dans un cercle dont le commencement et la fin n'en font qu'un : "... *objet retenu au-dessus d'un gouffre par les fils abstraits de*

l'espérance". Le roman s'ouvre et s'enferme ainsi dans une méditation existentielle sur le destin de l'homme. Cependant, l'ouverture comme la chute attendue du roman ne se configurent pas comme deux extrémités dramatiques, mais comme un rappel, une espérance, une transcendance pour la volonté d'existence.

L'incipit sous forme de commencement par la fin entraîne certes la désorientation de la lecture et de l'horizon d'attente du lecteur, mais ce qui est important c'est de voir quelles stratégies pour terminer le récit. Par ses approches, Cung Giu Nguyen met en scène, d'ailleurs, sa conception de l'écriture romanesque moderne tout en promouvant "une aventure de l'écriture" dans la littérature romanesque francophone.

En guise de conclusion

Nous voudrions emprunter à Italo Calvino cette idée pour conforter notre réflexion sur le cas de Cung Giu Nguyen : "tout est déjà commencé depuis toujours, la première ligne de la première page de chaque roman renvoie à quelque chose qui a déjà eu lieu hors du livre" (Calvino, 1981, 164). L'œuvre romanesque ne se sépare pas de la vie. Si elle reste énigmatique, c'est que la vie est impénétrable, d'autant plus insondable qu'est la vie de notre écrivain pensant. Aussi semble-t-il impossible de donner une interprétation complète d'une œuvre comme *Le Boujourn*, moins encore d'engager un déchiffrement de vie de Cung Giu Nguyen. Néanmoins, ces quelques remarques préliminaires que nous venons de faire pourraient suggérer un certain accès possible au roman. Le titre et l'incipit sont les formes de départ qui nous orientent vers une triple aventure : celle du personnage dans la procédure narrative, celle de l'écriture avec des stratégies et des jeux linguistiques, et celle de la lecture qui appelle des interprétations multiples. Les intérêts de la lecture sont donc équivalents de ceux de l'écriture et de la création, en ce sens que commencer par la lecture d'une œuvre s'engage dans la découverte de la nouveauté dans les plis des mots.

Bibliographie

- Blanchot, M. 1986. *Le livre à venir*. Paris : Gallimard.
Calvino, I. [1979] 1981. *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Paris : Éditions du Seuil.
Cung Giu Nguyen, 2002. *Le Boujourn*. Dallas-Texas : Cung Giu Nguyen Center Publications.
Cung Giu Nguyen, 1994. *Thai Huyen*. Californie : Dai Nam.
Cung Giu Nguyen, 1961. *Le Domaine maudit*. Paris : Fayard.
Cung Giu Nguyen, 1956] 1978. *Le Fils de la baleine*. Québec : Naaman ; Paris : Fayard.
Del Lungo, A, 2003. *L'Incipit romanesque*. Paris : Éditions du Seuil.
Genette, G. 1987. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil.

- Hamon, P. 1984. *Texte et idéologie*. Paris : PUF.
Jouve, V. 1999. *La poétique du roman*. Paris : Sedes.
Pinget, R. 1953. *Le Renard et la Boussole*. Paris : Gallimard.
Queneau, R. 1934. *Gueule de pierre*. Paris : Gallimard.

Notes

1. On trouve d'autres textes romanesques inédits de cet écrivain : *Le Serpent et la couronne*, *Un certain Tsou Chen*, et *La Tache de vermillon*. Ces écrits ont été composés dans les années 1970.
2. Cung Giu Nguyen, Préface de *Thai Huyen* (version vietnamienne du *Boujoum*), p. XII.